

Ein *Marienleben* in zweifacher Deutung

Neuvertonung als alternative Gedichtinterpretation

Hindemith vertonte Rilkes Gedichtzyklus *Das Marien-Leben*¹ erstmals im Jahr 1923. Schon bald nach den sehr erfolgreichen ersten Aufführungen kündigte er eine Revision an. Er hatte die Lieder im Verlauf eines Jahres komponiert, in dem er eine ästhetische Entwicklung durchlief. Nun spürte er eine Diskrepanz zwischen den früheren, noch im expressionistischen Stil gehaltenen Stücken, die sich durch stark chromatische Harmonien und zahlreiche melodische Vorhaltbildungen auszeichnen, und den späteren, in einer objektivistischeren Polyphonie komponierten Liedern, die in ihren Konturen vorwiegend diatonisch bestimmt sind und ihre Begründung aus einer übergeordneten Struktur ableiten. Zu schriftlichen Revisionen kam er allerdings erst ab 1936. Diese begannen mit kleinen Korrekturen technischer oder stilistischer Natur, die ihn jedoch offenbar nicht befriedigten. In den Folgejahren fügte er immer einschneidendere Änderungen hinzu. Erst 1948, insgesamt 25 Jahre nach der Erstfassung, veröffentlichte er die sogenannte "Neufassung". Dieser geht ein für Hindemith untypisch langes Vorwort voraus: Auf acht eng bedruckten Seiten erklärt er, aus welchen musiktheoretischen und ästhetischen Gründen ihm die Revision unverzichtbar und gerade in dieser Form angemessen erschien.

Das Ergebnis ist kontrovers. Seit der Veröffentlichung der Neufassung diskutieren Publikum wie Musikwissenschaft das Für und Wider nachträglicher "Korrekturen" im Allgemeinen und in diesem besonderen Fall. Der Vergleich zielt nicht nur auf Unterschiede in der musikalischen Stimmigkeit und Ausdrucksvielfalt, sondern vor allem auf die Frage, welche Version die angemessenere Interpretation von Rilkes Gedichtzyklus darstellt. Hier entsteht der Eindruck, als hätten der provokationsfreudige junge und der durch die Erfahrung von Exil und Krieg gereifte Komponist zwei verschiedene poetische Vorlagen vertont. Was der 27-Jährige, der in *Sancta Susanna* dem Einbruch der Sinnlichkeit in das Leben einer bis dahin von Erotik unberührten und nur religiös orientierten jungen Frau nachgespürt hatte, im *Marien-Leben* zu entdecken glaubte, schien dem 52-Jährigen nicht mehr

¹Hindemith verzichtet im Titel auf Rilkes Bindestrich. Im Folgenden bezeichnet die Schreibweise *Das Marien-Leben* den Gedichtzyklus, *Das Marienleben* dagegen die Liedzyklen.

vorrangig. Gerade die Jahre 1941-47, in denen *Das Marienleben* die drastischsten Veränderungen erfuhr, waren eine für die spirituelle Neuorientierung des Komponisten einschneidende Zeit. Zieht man nur die Vokalwerke heran, so markiert 1941 den Beginn seines insgesamt zwanzig Jahre überspannenden Motetten-Projektes zum Leben Jesu; 1947 entstand *Apparebit repentina dies*, ein auf einem anonymen frühmittelalterlichen Text basierendes Werk über den Jüngsten Tag. Die aktive Phase der Revisionsarbeiten am *Marienleben* ist also eingebettet in Kompositionen zu zentralen christlichen Themen.

Hans Egon Holthusen versteht *Das Marien-Leben* als “eine der sublimen Parodien Rilkes auf Figuren der christlichen Heilsgeschichte”, als “eine Kette von Hymnen auf das fühlgewaltige Vorrecht der weiblichen ‘Natur’, ein Hoheslied auf die durch den ‘Mann’ Christus verursachte Passion seiner Mutter und ein charakteristisches Plädoyer gegen den Sohn und das ‘Reich des Sohnes’ überhaupt und *für* die Jungfrau und das Reich der Kinder, Frauen und Alten.”² Hindemith, dem es in jungen Jahren ein offensichtliches Vergnügen bereitete, sich als Bürgerschreck zu gerieren und die Vertreter eines behaglichen Konservativismus zu schockieren, lotet in der Urfassung der Lieder mit Gusto alle Zweideutigkeiten in Rilkes Text aus. Im Zuge seiner infolge der Kriegsjahre verstärkten Hinwendung zur Tradition scheint er dann den Drang verspürt zu haben, seine jugendlich-freche Interpretation zugunsten einer konventionelleren Darstellung der Person und des Lebens der biblischen Maria zu verändern. Als Katalysator der Überarbeitung diente somit Rilkes Text selbst bzw. die Verschiedenheit der Blickwinkel, von denen aus dieser gelesen werden kann, und nicht etwa allein eine Entwicklung der künstlerischen Ästhetik.

Die Jungfrau und der Engel in Rilkes Werken

Rilkes Beziehung zum Christentum war zwiespältig. Doch obwohl er sein Leben lang darum rang, sich von den Fesseln konventioneller Religion zu befreien, kehrte sein Denken doch immer wieder zu den Inhalten und Personen der Glaubenslehre zurück. Schon 1896-97 schrieb er den erst posthum veröffentlichten Gedichtzyklus *Christus. Elf Visionen*. In diesem deutlich von Nietzsche beeinflussten Werk versucht der 21jährige Dichter, die christliche Lehre auf den Kopf zu stellen: Ein aller Illusionen über die

²Hans Egon Holthusen, *Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Hamburg: Rowohlt, ³²2000), S. 108.

Menschheit beraubter Christus zeigt sich voller Reue darüber, dass er einst so überheblich gewesen ist, sich als Mittler zwischen Gott und den Menschen anzubieten. Zweieinhalb Jahre später bemühte sich Rilke in seinen *Geschichten vom lieben Gott* um ein neues, von Märchen und Legenden inspiriertes Verständnis von Gott. 1899 vollendete er das erste der drei Bücher, die später als *Das Stunden-Buch* berühmt wurden. Der Titel ist der Textsammlung für die Gemeinschaftsgebete entlehnt, die die Mönche zu festgesetzten Tageszeiten im Chor beteten. Rilkes Betender mutierte im Verlauf der fünfjährigen Arbeit am *Stunden-Buch* vom Mönch über den Pilger zum Eremiten; der Angebetete allerdings musste in den Augen des Dichters überhaupt erst geschaffen werden – von den Künstlern, die ihn in Bildern oder Worten beschwören, oder von frommen Menschen im Zuge ihrer Hinwendung. Voller Sorge fragt sich der Mönch, was aus Gott wird, wenn eines Tages diejenigen, die ihn verehren, nicht mehr sind. Am Ende fühlt sich der Mensch auf seine eigenen allzu schwachen Kräfte zurückgeworfen und verzweifelt am bedrückenden Alltag.

Kurz bevor Rilke die Gedanken über die im weiteren Sinne himmlischen Personen mit dem des großartigen und “schrecklichen” Engels der *Duineser Elegien* abrundete, fand er sein persönliches Bild für die auserwählte Jungfrau und Gottesmutter. Die zeitliche Nähe von *Marien-Leben* und *Elegien* mag erklären, warum Marias einzig aktives Gegenüber in diesen Gedichten nicht Jesus und noch weniger Gott selbst ist, sondern vielmehr der Engel, der vierzehnmal explizit und weitere Male implizit (als “er”) erwähnt wird. Jesus dagegen ist eher in Andeutungen als ausdrücklich gegenwärtig; nicht eine der nur fünf Referenzen verwendet seinen Namen. Gott wird viermal erwähnt, doch selbst Gottvater und -sohn zusammen bilden kein Gegengewicht für die überwältigende Präsenz des Engels.

In den beiden ersten *Duineser Elegien*, die in Rilkes Notizbuch direkt auf *Das Marien-Leben* folgen, erscheint der Engel als das einzige noch denkbare übermenschliche Gegenüber des Dichters. Der Zyklus wird eröffnet mit der bangen Frage: “Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?” Der Dichter kontrastiert hier die irrende menschliche Natur mit der Verkörperung idealer Perfektion, die er dem mythischen Wesen zuschreibt. Dieser Engel ist somit nicht mehr der Bote des jüdisch-christlichen Gottes; gerade dadurch aber erweist er sich als komplementär zu Maria. Beide sind trotz aller Gewohnheiten der naiv Gläubigen, sie im Himmel zu beheimaten, nach Ansicht des Dichters strikt immanent; beiden schreibt er starke Gefühle zu, und beide erscheinen ihm wahrhaft atemberaubend. Insofern Rilkes Engel jedoch selbst mit den überwältigendsten unter seinen biblischen Vorbildern (wie dem Engel Jakobs) nicht identisch

ist, stellt sich die Frage, ob denn Rilkes Maria tatsächlich diejenige ist, als die insbesondere Katholiken sie zu kennen glauben.

Der das kirchliche Marienbild in Distanz zur überlieferten Religiosität problematisierende Rilke sieht in Maria weder die Gottesmutter christlicher Theologie noch die jungfräuliche Fürsprecherin spiritueller Frömmigkeit, sondern eine schlichte Frau, die ihre Überhöhung mit Staunen und Verwunderung wahrnimmt, ohne sie recht zu verstehen. Die zwei Aspekte ihres Lebens, die ihn vor allem (ver-)stören, sind Empfängnis ohne Leidenschaft und Mutterschaft ohne vorausgehendes Leben als Frau. Die Mutter Jesu als institutionalisiertes Objekt frommer Anbetung ist, so findet der Dichter, ein ungeeignetes Vorbild für junge Mädchen, die ihre zukünftige Rolle zu verstehen suchen. In seinem *Florenzer Tagebuch* schreibt er:

Wie eine Schuld fühlen alle diese Madonnen ihr Unverwundetsein. Sie können es nicht vergessen, dass sie ohne Leiden geboren haben, wie sie ohne Glut empfangen. Es ist eine Scham über ihnen, dass auch sie nicht mächtig waren, das lächelnde Heil aus sich selbst zu heben, dass sie Mütter wurden ohne den Mut der Mutter. Dass die Frucht ihnen so in die Arme fiel, in diese sehnsüchtigen Mädchenarme, denen sie unverdient und schwer wird. Sie tragen endlich nur die Last der Ahnung, dass das Kind leiden wird, weil sie nicht gelitten haben, bluten wird, weil sie nicht geblutet haben, sterben wird, weil sie nicht gestorben sind. [...] Aber nach kurzem Schmerzlossein, das ihnen als Glück geschieht, erschrecken sie vor der fremden Reife ihres Frühlings und sehnen sich in aller Hoffnungslosigkeit ihrer Himmel nach einer heißen Sommerfreude voll irdischer Innigkeit.³

Rilke dachte oft über Marias Schicksal und ihre Bedeutung für andere Frauen nach. In diesem Zusammenhang ist ein Gedicht wesentlich, das er als Widmung in ein Exemplar des *Marien-Leben* schrieb.⁴

Liebe Maria, dein Leiden wird nichtmehr weher und werter: wir haben die sieben Scheiden für deine sieben Schwerter.	Wir sind Erdreich. Und Tau ist uns die Menge gegeben. Auch das <i>Marien-Leben</i> glich nur ein wenig der Frau... ⁵
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

³Rainer Maria Rilke, *Florenzer Tagebuch*, in *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. von Manfred Engel et al. (Frankfurt: Insel, 1996), Band I, S. 661.

⁴Vgl. Ernst Zinn in *Sämtliche Werke* (Frankfurt: Insel, 1955-), Band II, S. 786.

⁵*Werke* II, S. 85. Eine hilfreiche Diskussion des Gedichtes im Lichte des Zyklus findet sich in Richard Exner, "Die Lust sich hinzugeben an die innern Zeichen: Rainer Maria Rilke und sein Zyklus *Das Marien-Leben*", *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 14: *Rilke in der Zeit des Jugendstils* (Basel: Rilke Gesellschaft, 1987), S. 91-118, bes. S. 97-98.

Der Ton und die überraschend informelle Anrede sind bemerkenswert. Marias Leiden wird denen anderer Frauen gleichgestellt. Ihre Schmerzen sind zweifellos groß und herzbewegend, jedoch nach Ansicht des Dichters kein Grund zu religiöser Überhöhung ihrer Person. Ihre Rolle als reine Jungfrau und Mater dolorosa umfasst nur einen kleinen Teil ihres Lebens als Frau. Mit dieser letzten Wendung in seiner Haltung zu Maria beklagt Rilke nicht mehr, dass ihr das volle Frauenschicksal versagt bleibt, sondern bestätigt vielmehr gerade ihre uneingeschränkte Teilnahme daran. Das wiederum ändert ihre Stellung gegenüber den Engeln. Im Gegensatz zu allen, die glauben, Maria stünde aufgrund ihrer Rolle in Gottes Heilsplan höher als die Himmelsboten, vertritt Rilke nun die Auffassung, dass sie bewundernswert ist gerade *weil* sie menschlich ist und bleibt. "Hiersein ist herrlich" ruft der Dichter der siebten *Duineser Elegie* aus.⁶

In Rilkes späten Werken geschehen Begegnungen Marias mit dem Engel nicht mehr vor dem in der Andachtsliteratur und -kunst etablierten Hintergrund. Vielmehr geht es dem Dichter um das Zusammentreffen einer Frau – dem in Rilkes Augen einzig wahrhaft verwirklichten *Menschen* – mit dem (männlichen) Vertreter des Übermenschlichen. Dabei ist keineswegs ausgemacht, wem unter den beiden der Vorrang gebührt.

Innerer Sturm und Raum: das Epigramm

Die Titelseite des *Marien-Lebens* trägt eine Zeile in Griechisch: *zálen éndothén échon*. Epigramme oder Mottos sind selten in Rilkes Werk, und nirgends sonst greift er dabei auf antikes Gedankengut zurück. Wie eine genaue Untersuchung ergibt, bergen die drei kurzen Wörter eine Fülle von Informationen. Sie deuten die den Zyklus zusammenhaltende geistige Idee ebenso an wie die als Inspiration dienenden literarischen und bildlichen Quellen und den Seelenzustand des Dichters zum Zeitpunkt der Entstehung.

Was aber bedeutet die Wortgruppe? Das Schlüsselwort *zále* entspricht dem deutschen *Schwall* (von Wellen, Winden oder Wörtern), bedeutet aber auch einfach *Sturm*; die Phrase lässt sich also übersetzen als "Sturm im Inneren habend" – von einem Mann gesagt, wie die Partizipialform zeigt.⁷

⁶"Die siebente Elegie", *Werke* II, S. 221.

⁷Die lexikalische Ableitung der griechischen Wortgruppe wird in vielen Sekundärtexten diskutiert. Zur literarischen Anspielung vgl. Ernst Zinn, "Rainer Maria Rilke und die Antike" in B. Snell, Hrsg., *Antike und Abendland: Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens* III (Hamburg: M. v. Schröder Verlag, 1948), S. 201-250, bes. 215-17.

Das Bekenntnis des Dichters, er habe einen Schwall oder einen Sturm in sich, erinnert an die unmittelbar anschließend begonnenen *Duineser Elegien*, über die Rilke zehn Jahre nach der Vollendung schrieb, seine Arbeit an ihnen habe einem "Orkan im Geiste" geglichen.⁸

Der indirekte Bezug auf literarische und bildliche Vorlagen ist ebenfalls interessant. Wie Rilke in einem Brief erwähnt, inspirierte ihn bei der Arbeit am *Marien-Leben* vor allem "das berühmte Rezept-Buch aller Heiligenmalerei, das Malerbuch vom Berge Athos, ja sogar der sogenannte Kiewski Paterik (eine altrussische Sammlung von Ratschlägen und Vorschriften für die Darstellung biblischer Gegenstände)".⁹ Ernst Zinn weist darauf hin, dass die zu Rilkes Zeiten gebräuchlichste, 1909 in St. Petersburg von A. Papadopulos-Kerameus herausgegebene Ausgabe des Buches auf S. 148 das genannte griechische Epigramm enthält. Allerdings handelt es sich dabei um ein Zitat aus wieder einer anderen Quelle, insofern die Zeile innerhalb einer 24-teiligen Anweisung für Marienvignetten erscheint, die nach Zinn ursprünglich die 24 Strophen eines byzantinischen Marienhymnus illustrieren sollten. Die sechste Strophe des Hymnus beginnt mit den Worten des Epigramms; Inhalt der Strophe ist die Zurechtweisung des argwöhnischen Josef durch den Engel, die in Marias Verlobtem einen "Sturm" widersprüchlicher Gedanken und Gefühle auslöst.

Zinn glaubt, dass Rilke nicht genug Griechisch konnte, um das Malerbuch im Original zu lesen, und daher eine im Schloss Duino gefundene deutsche Übersetzung benutzte. Diese nun fügt den 24 Überschriften der Strophen und Bildanweisungen deutsche Übertragungen hinzu – und gibt der Geschichte eine unerwartete Wendung. Denn ausgerechnet an dieser Stelle findet sich ein Druckfehler: Das erste Wort, *zálen*, wird nicht als *Sturm*, sondern als *Raum* wiedergegeben. Zinn glaubt, dass es sich lediglich um ein Versehen des Setzers beim Entziffern der Handschrift handelt, da die beiden Wörter in Sütterlinschrift tatsächlich sehr ähnlich aussehen.

Das Spannende an diesem Druckfehler ist natürlich, was für Rilke der "Raum im Inneren" bedeutet haben mag und welche geistige Idee er über die Erzählfolge von Marias Lebensstationen hinaus als Hintergrund seines Zyklus begriff. Im Winter 1911/12 war er besessen von der Vorstellung

⁸Brief vom 11.2.1922 an Marie von Thurn und Taxis; Abdruck in U. Fülleborn und M. Engel, Hrsg., *Materialien zu Rilkes Duineser Elegien* (Frankfurt: Insel, 1982-3), Band I, S. 236.

⁹In einem Brief an Gräfin Sizzo vom 6.1.1922; Abdruck in *Werke II*, S. 448. Ähnlich schreibt er in einer wenige Monate später formulierten Erläuterung für seinen Verleger Anton Kippenberg: "Das *Marienleben*, ja, ist ganz genau das, als was Du es empfindest; kommt von Bildern und lässt Bilder zurück; einzelne Stellen gehen sogar auf die alten Vorschriften des *Malerbuches vom Berge Athos* genau zurück." Vgl. *Werke II*, S. 447.

innerer Räume. Als Epigramm zum *Marien-Leben* müssen die griechischen Worte also, abweichend von ihrer korrekten Bedeutung, als Aussage über die Beziehung zwischen spiritueller Erfahrung und dem Öffnen innerer Räume verstanden werden sowie als Quelle für Metaphern wie Rilkes berühmten “Welteninnenraum”.

So spielen die Gedichte des Zyklus letztlich auf drei unterschiedlichen Ebenen: Es geht um Maria, die als Frau ein Recht auf die volle Verwirklichung ihres menschlichen Potenzials hat; um den Kampf mit dem Engel in den zahlreichen Bedeutungen, die dieser für Rilke hat; und um die Vorstellung von im “inneren Raum” gespiegelten “Weltenraum”. Diese drei typisch rilkischen Themen verbinden sich mit den Vorgaben einer durch eine lange Andachtstradition geprägten Gattung: der zyklischen Darstellung von Marias Leben in Worten und Bildern.

Der Aufbau des Gedichtzyklus

Rilkes *Marien-Leben* umfasst fünfzehn Gedichte zu 13 Situationen im Leben Marias; ihr Tod wird in drei durch römische Zahlen markierten Gedichten von mehreren Seiten beleuchtet.¹⁰

TABELLE 2: Rainer Maria Rilke, *Das Marien-Leben*

Geburt Mariae
Die Darstellung Mariae im Tempel
Mariae Verkündigung
Mariae Heimsuchung
Argwohn Josephs
Verkündigung über den Hirten
Geburt Christi
Rast auf der Flucht in Aegypten
Von der Hochzeit zu Kana
Vor der Passion
Pietà
Stillung Mariae mit dem Auferstandenen
Vom Tode Mariae. Drei Stücke (I, II, III)

¹⁰Die Ambivalenz der Zählung ist interessant. Im marianischen Kontext ist 15 die Zahl der 3 x 5 Geheimnisse des Rosenkranzes. Hätte Rilke seine Gedichte durchnummeriert, wäre sein Werk zunächst als Teil einer traditionellen Marienverehrung wahrgenommen worden. Mit einer anderen, unverdächtigen Anzahl von Gedichten hätte er sich diesem Kontext entzogen. Indem er die letzte seiner dreizehn Szenen mit dem Untertitel “Drei Stücke” unterteilt und damit letztlich doch die im Zusammenhang mit Maria eingeführte Zahl verwendet, gibt er einen ersten Hinweis auf die den Zyklus durchziehende Spannung.

Neun der fünfzehn Gedichte (das dritte bis elfte) basieren auf Berichten aus den kanonischen Evangelien; die übrigen sechs beziehen ihre Bilder aus apokryphen Schriften und den auf diesen aufbauenden frommen Legenden. Vielleicht noch wesentlicher: Die ersten sechs Gedichte besingen Szenen aus Marias Leben vor der Geburt Jesu, die letzten drei sind lange nach seiner Himmelfahrt angesiedelt. Die Aufmerksamkeit gilt somit eindeutig Maria als eigenständiger Person und nicht lediglich der Mutter des durch sie Mensch gewordenen Gottessohnes.

In Bezug auf ihre individuelle Form und Sprechhaltung liefern die ersten beiden Gedichte Prototypen, denen sich die übrigen nach Art von Variationen anschließen. Das erste Gedicht ist mit nur 12 Zeilen eines der kürzesten im Zyklus, das zweite mit 39 Zeilen das längste. Das erste besteht aus drei Vierzeilern mit regelmäßig alternierenden Reimpaaren, das zweite aus drei Strophen unterschiedlicher Länge mit leicht unregelmäßigem Reimschema. Das erste Gedicht ist durchgehend im Erzählton gehalten, das zweite dagegen changiert zwischen Beobachtung und direkter Anrede des (lesenden oder hörenden) *Du*; dieses wird ermuntert, innerlich zu sehen, nachzufühlen, bereit zu sein etc. Im gesamten Zyklus basieren acht Gedichte auf gereimten Vierzeilern, die übrigen zeigen unregelmäßige Struktur; acht sind in ihrer Sprechhaltung erzählend, die sieben anderen enthalten verschieden umfangreiche Anteile an direkter Rede.

Hindemiths andere “junge Magd”

Hindemith schrieb eine erste Gruppe von Liedern für *Das Marienleben* bereits im Juni 1922, wenige Monate nach *Die junge Magd*. Beide Zyklen behandeln Szenen aus dem Leben einfacher junger Frauen. Zwar überspannt der eine die Zeit von Marias Geburt bis über ihren Tod hinaus, während der andere die Stadien eines inneren Prozesses innerhalb einer Periode von unbestimmter, aber eher kürzerer Dauer beschreibt. In Trakls Ballade führt die Entwicklung von einer trotz der Kränklichkeit der Titelfigur und des sie umgebenden Verfalls empfundenen Verzauberung über Fieberschauer, Schmerz und totale Ermattung zum Verstummen. Rilkes Gedichte feiern ein mit himmlischer Begrüßung beginnendes Leben, das Erfahrung eines traumatischen Verlustes ausgesetzt ist, letztlich jedoch in Überhöhung mündet.

Im Inhaltsverzeichnis der Notenausgabe sind die fünfzehn Lieder in vier römisch bezifferte Blöcke zusammengefasst und sogar innerhalb dieser alphabetisch untergliedert:

TABELLE 3: *Das Marienleben* in Hindemiths Vertonung

- I a) Geburt Mariä
b) Darstellung Mariä im Tempel
c) Mariä Verkündigung
d) Mariä Heimsuchung
- II a) Argwohn Josephs
b) Verkündigung über den Hirten¹¹
c) Geburt Christi
d) Rast auf der Flucht in Ägypten¹⁰
- III a) Von der Hochzeit zu Kana¹⁰
b) Vor der Passion¹⁰
c) Pietà
d) Stillung Mariä mit dem Auferstandenen
- IV a) Vom Tode Mariä I
b) Vom Tode Mariä II (Thema mit Variationen)
c) Vom Tode Mariä III

In einem oft zitierten Absatz erläutert Hindemith, inwiefern ihm sein ursprünglicher kompositorischer Ansatz später nicht mehr vertretbar schien:

Hatte ich mit dem Marienleben mein Bestes gegeben, so war dieses Beste trotz aller guten Absichten doch nicht gut genug, um ein für allemal als gelungen beiseitegelegt werden zu können. Ich begann ein Ideal edler und möglichst vollkommener Musik zu erschauen, das ich dereinst zu verwirklichen imstande sein würde, und ich wusste, dass von nun an das Marienleben mich auf diesem Wege leiten und mir zugleich als Maßstab für die Annäherung an das Ideal dienen würde. Diese teils sentimentale, teils kämpferische Einstellung zu einem schon fertig dastehenden Werk leitete schon bald zu schüchternen Verbesserungsversuchen. Ihnen folgten durchgreifendere Änderungen technischer und geistiger Art, und schließlich kam, zwar völlig auf der Basis der alten Fassung stehend, aber technisch und spirituell erneuert, das neue Marienleben zustanden, das ich hiermit vorlege. Es ist das Resultat fortgesetzten Ausprobierens und Verbesserns.¹²

¹¹Die der Urfassung des bei Schott verlegten *Marienlebens* vorausgestellte Inhaltsübersicht enthält drei Abweichungen von Rilkes Wortwahl, die auch in den Einzelüberschriften wiederkehren, in der Partitur der Neufassung aber korrigiert sind: "Verkündigung über *die* (statt *den*) Hirten", "Rast auf der Flucht *nach* (statt *in*) Ägypten" und "*Vor* (statt *Von*) der Hochzeit zu Kana". Eine vierte Abweichung, "*Von* (statt *Vor*) der Passion", bleibt auf das Inhaltsverzeichnis beschränkt, ebenso die unübliche Schreibweise "Egypten".

¹²Paul Hindemith, § I des (unbetitelten) Vorwortes zur Partitur der Neufassung von *Das Marienleben* (Mainz: Schott, 1948), S. III.

Die Lieder der Neufassung weichen von ihren Vorgängern in sehr unterschiedlichem Grade ab. „Stillung Mariä mit dem Auferstandenen“ blieb als einziges unverändert. In einigen Fällen beschränken sich die Anpassungen auf Notengruppen („Mariä Heimsuchung“, „Argwohn Josephs“, „Rast auf der Flucht in Ägypten“, „Pietà“); in anderen konnten zwar Struktur und Substanz unangetastet bleiben, ansonsten aber musste „melodisch und harmonisch durchgreifend gereinigt“ werden¹³ („Die Darstellung Mariä im Tempel“, „Vom Tode Mariä“ I and II). Bei größerem Unbehagen wurden ganze Passagen neu geschrieben („Geburt Mariä“) oder hinzugefügt („Vor der Passion“); manchmal ist die Herkunft aus der früheren Version gerade noch zu erraten („Verkündigung über den Hirten“, „Vom Tode Mariä III“). „Von der Hochzeit zu Kana“ erweitert Hindemith auf beinahe das Doppelte der ursprünglichen Länge, wobei er die beiden thematischen Komponenten zwar beibehält, aber in ganz neuer Weise verwendet. Dieses Ausmaß an Modifizierung wird nur noch übertroffen von „Mariä Verkündigung“ und „Geburt Christi“, zwei Liedern, die durch vollkommen neue Kompositionen ersetzt sind.

“Geburt Mariä”

Rilkes „Geburt Mariae“ erscheint auf den ersten Blick konventionell – in der Form mit drei reimenden Vierzeilern und in der Bildsprache mit den über der Geburtsszene schwebenden Engeln. Der Dichter stellt die Frage nach der Zulässigkeit einer Maria auferlegten Bestimmung zu einem Leben ohne körperliche Liebe hier nur in Andeutungen, die Hindemith in der Urfassung des Liedes allerdings aufgreift. Oberflächlich gesehen unterstreicht die Musik in Struktur und Material jedoch das überlieferte Bild der künftigen Gottesmutter.

Rilke lässt uns durch die Augen der Engel nicht nur die Geburt selbst, sondern auch die durch sie ausgelöste irdische Aufregung und himmlische Begeisterung erleben. Gottes Boten dürfen ihr Wissen um die Bedeutung des erwarteten Kindes nicht mitteilen; sie müssen sich beherrschen, um es nicht herauszusingen. Für Rilke ist Maria schon vorgeburtlich auserwählt, eine Nuance, die in der Tradition der Marienverehrung keineswegs unumstritten ist: Ihr frommes Leben liefert demnach weniger die *Begründung* als die *Bestätigung* der ihr von Gott zugeordneten Rolle; eine Wahl hat sie nicht. In Anbetracht des Unbehagens, mit dem Rilke das nicht verwirklichte

¹³Hindemith, Vorwort zur Neufassung, S. VII, Absatz 4 Ende.

Frauenschicksal kommentiert, verwundert es kaum, dass er Maria frei zeigt von jeder Mitverantwortung für die beabsichtigte unbefleckte Empfängnis.

O was muss es die Engel gekostet haben,
nicht aufzusingen plötzlich, wie man aufweint,
da sie doch wussten: in dieser Nacht wird dem Knaben
die Mutter geboren, dem Einen, der bald erscheint.

Schwingend verschwiegen sie sich und zeigten die Richtung,
wo, allein, das Gehöft lag des Joachim,
ach, sie fühlten in sich und im Raum die reine Verdichtung,
aber es durfte keiner nieder zu ihm.

Denn die beiden waren schon so außer sich vor Getue.
Eine Nachbarin kam und klugte und wusste nicht wie,
und der Alte, vorsichtig, ging und verhielt das Gemuhe
einer dunkelen Kuh. Denn so war es noch nie.

In der Musik umschließen fast identische Rahmenabschnitte (T. 1-20/80-104) zwei Kontrastpassagen, von denen die erste im Material unabhängig, aber dem Rahmen in Tempo und Dynamik verwandt ist, während die zweite melodische und rhythmische Details aufgreift, dafür aber ruhiger und weicher klingt. Thematisch verbindet Hindemith zwei komplementäre Aspekte: den der Legende (Maria als süßer Säugling) und den der kirchlichen Doktrin (Maria als *theotokos*, als die im Konzil von Ephesus zur Gottesgebärenden Erklärte). „Leicht wiegende Viertel“ im Dreiertakt dienen der Genreszene, während die Melodie mittels eines musikalischen Zitats Christus und seine Auferstehung als Mittelpunkt und Zweck in Marias Leben bestimmt: Die Linie, mit der das Klavier einsetzt und die später von der Singstimme aufgegriffen wird, paraphrasiert den Anfang des traditionellen Osterhymnus „Surrexit Christus hodie“ (vgl. Bsp. 9). Hindemith kannte diesen Hymnus wenn nicht direkt, so doch sicher aus H.I.F. Bibers elfter, der Auferstehung Jesu gewidmeter Rosenkranzsonate, in deren zweitem Satz er gut erkennbar im Violinpart erklingt.

Die Wahl des Osterhymnus als Hauptthema der Mariengeburt verweist auf eine zentrale Frage: Ist Maria um ihrer selbst willen verehrungswürdig oder ausschließlich aufgrund ihrer Bestimmung als Gottesmutter? Die Musik der Urfassung behandelt diese Frage als Herausforderung; die Neufassung beantwortet sie dagegen in einer keinen Zweifel zulassenden Weise. Falls Hindemiths Wahl durch Bibers Sonate zur Auferstehung inspiriert war, so bestätigt dies die Interpretation, denn auch in den fünfzehn Gebetgruppen des Rosenkranzes ist ja Maria zwar die Angerufene, Jesus jedoch der eigentliche Adressat. Das musikalische Zitat verweist somit die kaum Geborene bereits in eine sekundäre Rolle.

NOTENBEISPIEL 9: “Surrexit Christus hodie” (Erstanden ist der heilige Christ) in Versionen aus dem 14., 16. und 17. Jahrhundert¹⁴, im Vergleich mit “Geburt Mariä” aus *Das Marienleben I*, T. 1-7: Klavier und T. 42-46: Gesang



Schwin-gend ver-schwie-gen sie sich und zeig-ten die Rich-tung

Im Klavierpart bestehen die Rahmenabschnitte aus zwei Zeilen des Hauptthema-Materials gefolgt von einer je verschiedenen Abschlussgeste. Die Singstimme verlängert die erste Klavierphrase jeweils durch eine Teilimitation des Themenkopfes, bewegt sich dann jedoch frei vor dem thematischen Hintergrund. Jede Zeile des Hymnus im Klavier wird ergänzt durch eine metrisch unabhängige Überleitung, in der auch die Singstimme die Gelegenheit zu diversen Freiheiten ergreift. So ist der Dreivierteltakt bei der ersten Erwähnung der Engel um eine Viertel verlängert; als der Drang zu singen mit dem Drang zu weinen verglichen wird, erklingt ein entsprechend verkürzter Takt, und “da sie doch wussten” wirkt mit einer Quartole im Gesang und einem ausgeschriebenen, rhythmisierten Triller im Klavier wie ein kurzes *ad libitum*.

¹⁴Für die unverzierte Version vgl. Franz Magnus Böhme, *Altdeutsches Liederbuch nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1877), Nr. 554 und Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder* (Hildesheim: Olms, 1997 [1889-1892]), Band V, Nr. 8572c. Für die punktierte Variante vgl. Michael Praetorius, *Gesamtausgabe der musikalischen Werke XVI*, S. 75. Die dritte Variante ist die erwähnte Kontur aus Heinrich Ignaz Franz Biber, *Mysterien-Sonaten* (“Rosenkranz-Sonaten”) Faksimile-Ausgabe (Bad Reichenhall: Comes Verlag, 1990), S. 48-49.

Unregelmäßigkeiten, die jedes allzu naive Behagen einer gesicherten Anschauung unterminieren, finden sich tatsächlich schon in Rilkes Text; man vergleiche nur die Metrik in “Geburt Mariä” mit den wohlgeordneten Pentametern der meisten anderen aus reimenden Vierzeilern bestehenden Gedichte in diesem Zyklus. Während in der dritten Strophe, die die aufgeregten Reaktionen der Verwandten und Nachbarn beschreibt, je ein Reimpaar mit weiblicher und männlicher Endung konventionellen Erwartungen entspricht (*Getue* reimt sich auf *Gemuhe* und *wie* wird aufgegriffen in *nie*), erweisen sich in den beiden auf die Sicht der Engel zentrierten Strophen ausgerechnet zwei weibliche Reimwörter als problematisch. Wenn Rilke *aufweint* mit *erscheint* paart und *Joachim* mit *zu ihm*, bleibt das metrische Geschlecht der Reimwörter ähnlich unverwirklicht wie die zu lebenslanger Keuschheit bestimmte Maria als Frau. Doch ist das noch nicht alles. Wird ein sonst auf fünfhebigen Zeilen basierendes Gedicht plötzlich durch einen Hexameter unterbrochen, so wirkt das irritierend. Dass dies gerade in der Zeile passiert, in der von den Engeln gesagt wird, “ach, sie fühlten in sich und im Raum die reine Verdichtung”, lässt Leser metaphorisch stolpern, zumal die überzählige Hebung durch den (für Engel eher ungewöhnlichen) Selbstbezug verursacht wird. Die für musikalische Ohren auffälligste Unregelmäßigkeit aber ist das ‘auskomponierte Ritardando’ der letzten Zeile: Aus der Verbindung von Silbenakzent und Metrum ergibt sich für “einer dunklen Kuh. Denn so” die Rhythmenfolge ♪♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪. ♪. | ♪. , die dem nicht erläuterten *so* ominöses Gewicht verleiht.

Auch die Kontrapassagen drücken Ambivalenz aus. Streckenweise sind Gesang und Klavier nicht miteinander ‘im Takt’; dies ist besonders drastisch in T. 27-32, zu den Worten “die Mutter geboren dem Einen, der bald erscheint”. Die sanfte Bewegung der imaginären Wiege wird durch die nach je fünf Vierteln wiederholten Figuren der instrumentalen Oberstimme und die Sekundanschläge der Mittelstimme, die die Triolen Lügen zu strafen scheinen, gleich auf zwei Ebenen konterkariert.

In der Neufassung glättet Hindemith diese nuancierte Vertonung der Textzeile, indem er den Klavierpart ganz den Zweitaktgruppen des Gesanges anpasst. Dies spricht für eine veränderte Einstellung des Komponisten zum vertonten Gedicht. Tatsächlich kann man das Bild mit den über der Geburtsszene schwebenden Engeln der Tradition frommer Marienlebensdarstellungen zurechnen – zumal die Reaktion der Engel, die zwei der drei Strophen beherrscht, als geistiges Zentrum des Ereignisses präsentiert wird, während die eigentliche Geburt an einem Ort vor sich geht, zu dem die Engel nur “die Richtung zeigen”. Der Vater des erwarteten Kindes wird geschildert als so besorgt um den guten Ablauf der Geburt, dass er versucht, die natür-

lichen Laute seiner Kuh zu dämpfen, da sie den heiligen Frieden seines endlich gesegneten Hauses stören könnten. Mit der Erwähnung dieses Tieres spielt Rilke auf die vertraute Bildwelt der bethlehemitischen Geburtsszene an und kommt damit der konventionellen Auffassung entgegen. In diesem Sinne ist Hindemiths Neufassung, in der die musikalischen Ambivalenzen zugunsten einer Betonung der beruhigenden Wiegenliedstimmung in den Hintergrund treten, einer von traditionellen Vorgaben bestimmten Deutung des Gedichtes verpflichtet.

Die tonale Anlage des Liedes unterstreicht in wieder anderer Weise die Problematik eines vorherbestimmten Schicksals. Jenseits der vielen lokalen Dissonanzen herrscht durchgehend der phrygische Modus, der in den Rahmenabschnitten auf *h*, im ersten Teil des Kontrastes auf *dis* und im zweiten auf *g* beruht. Die Abfolge der Grundtöne, *h-dis-g-h*, beschreibt einen Kreis durch die drei äquidistanten Punkte des Quintenzirkels, also einen auf apriorischen Gesetzen basierenden Ablauf. Diese Details bergen zwei Deutungshinweise. Die äquidistante Dreiteilung der Oktave erinnert an eine andere, ebenfalls auf Engel anspielende Komposition Hindemiths. Gut zehn Jahre nach der Urfassung des Liedes "Geburt Mariä" komponierte er für den ersten Satz der Sinfonie *Mathis der Maler* (und die Ouvertüre der gleichnamigen Oper) eine Instrumentalversion des Chorals "Es sangen drei Engel ein süßen Gesang", deren drei Strophen in den in gleicher Weise äquidistanten Tönen *des*, *f* und *a* verankert sind.¹⁵ Im sechsten Bild der Oper wird der Choral von der sterbenden Regina gesungen, und zwar als Reaktion auf Mathis' Erzählung von "frommen Bildern" mit drei verzückt musizierenden Engeln. Im Kontext der dramatischen Handlung ergibt sich zweifelsfrei, dass es sich um die Engel handelt, die im *Isenheimer Altar* des Malers Matthias (Mathis) Grünewald der Madonna und ihrem neugeborenen Kind ein Kammerkonzert spielen. Hindemith parallelisiert so die beiden musikalischen Darstellungen frommer Geburtsszenen nicht zuletzt durch tonliche Mittel.

Der phrygische Modus, den der Komponist auf jedem der drei äquidistanten Töne errichtet, war in der musikalischen Rhetorik der Renaissance definiert als Ausdruck heftiger Gefühle. Solche beherrschen die Eltern, die "außer sich sind vor Getue", sowie die herbeieilende Nachbarin, "die klugte und wusste nicht wie". Auslöser für die Aufgeregtheit ist nicht etwa das vertraute Ereignis einer Kindsgeburt, sondern vielmehr das, was in der abschließenden Halbzeile des Gedichtes nur dunkel angedeutet wird: "So

¹⁵Eine Diskussion des Chorals und seiner Deutungsschichten findet sich in Band I dieser Trilogie, *Hindemiths große Bühnenwerke*, S. 131-134.

war es noch nie”. In sich ist der Halbsatz mit seinen unbezogenen Worten “so” und “es” eher unklar. Doch ahnt man, dass das, was “so” noch nie war, die Geburt eines Menschenkindes ist, das von Gott schon vor dem Eintritt in die Welt für eine Aufgabe auserwählt ist, die anzunehmen oder abzulehnen ihm nicht freisteht. Indem der Komponist der Urfassung auch die von Engeln sprechenden Strophen mit dem Modus heftiger Gefühle durchzieht, liest er den schwebenden Wortlaut des Gedichtes im (durch spätere Teile des Zyklus sowie andere Texte des Dichters vermittelten) Wissen um Rilkes Unbehagen an der Vereinnahmung Marias.

In der Neufassung sind diese Details weitgehend heruntergespielt. Im Mittelabschnitt ist der phrygische Modus kaum noch spürbar und die äquidistante Dreitonfolge gänzlich aufgegeben. Stattdessen erklingt kurz vor der Reprise eine mixolydische Passage auf *as*. Dieser Tonbereich, den Hindemith in seinem Vorwort symbolisch erklärt (“As oder Gis steht für unsere Unfähigkeit, Dinge zu begreifen, die jenseits unserer Auffassungsgabe liegen. [Vgl.] die ‘reine Verdichtung’ im ersten Lied”), verlegt die Wiederkehr des “Surrexit Christus hodie” auf die fünfte Stufe und unterlegt somit dem Gesamtplan eine Art ‘harmonisierte’ tonale Basis, die alles Unbehagen ins Voraussehbare auflöst.

Überhaupt verraten Hindemiths Begründungen für seine Umarbeitung der Lieder eine folgenreiche Metamorphose seiner Auffassung von der Darstellung religiöser Themen. So schreibt er beispielsweise über den Grundton *h* des Liedes “Geburt Mariä”:

Maria selbst ist durch die Tonalität H vertreten. H, als Dominante abhängig von der Tonika E, ist ihr als Deuter und Bestimmer aber unentbehrlich – so wie für das irdische Dasein Christi seine Mutter Voraussetzung ist. Diese Tonalität beherrscht den Anfang und das Ende des ersten Liedes: das Kind Maria ist zwar noch nicht geboren, aber Himmel, Erde, Engel und Menschen, ja selbst das Getier sind voller Erwartung, ihr Gemüt ist erfüllt von dem Geiste, dem hier durch das H Ausdruck gegeben wird.

Die Frage nach der teleologischen Instrumentalisierung der noch ungeborenen Maria, die in der Urfassung des Liedes offen gelassen aber, wie die musikalischen Zeichen der Auflehnung nahelegen, keineswegs ignoriert wurde, ist hier musikalisch zugunsten der kirchenkonformen Ansicht beantwortet. Was zählt ist ihre “Bestimmung”, musikalisch ausgedrückt in ihrer Abhängigkeit von *e*, laut Hindemith dem Ton Christi. Dass der Komponist diese Erklärung im Zusammenhang mit einem Lied gibt, in dem *e* keinerlei harmonische Funktion hat, scheint ausgesprochen merkwürdig und wird

verständlich allenfalls im Kontext seiner beabsichtigten Glättung des in einer aufmüpfigeren Lebensperiode vertonten Marienlebens. Rilke hätte sich in dieser nachträglichen Anpassung schwerlich wiedererkannt.

Die Revision macht auch vor der musikalischen Charakterisierung der Engel nicht Halt. Dass diese im Lied durch die Tonart und den Ton *a* repräsentiert sind, ist unzweifelhaft, aber Hindemiths Aussage, dass “der Ton A [...] in unserem tonalen Kosmos noch genug Engelhaftes an sich hat, um die Vision von Engeln heraufzubeschwören, wenn andere tonalgedankliche Rücksichten uns das nicht erlauben”, steht als eine unbelegbare Behauptung im Raum. Noch verräterischer (und problematischer) ist die Bemerkung des Komponisten zur Bedeutung des Tones *a* in der Neufassung: “Siehe im Liede 1 die ersten 16 Takte und das Ende, wo wie auf alten Bildern die unsichtbar gedachten Engel die Höhe bevölkern ‘wie noch nie’.” Hier zeigt sich, dass die vorgeblichen Erläuterungen der Ton-symbolik letztlich harmlos sind im Vergleich zu den in Nebensätzen verborgenen Andeutungen. Hindemiths Verweis auf “alte Bilder”, in denen Engel “die Höhe bevölkern”, reduziert Rilkes gewaltige Erzengel, deren stolze Gegenwart er in der Urfassung des Liedes auf musikalisch anspruchsvolle Weise reflektiert hatte, zu tirlierenden Putten. Rilkes majestätische Engel bevölkern keine Höhen! Die Führungszeichen, in die Hindemith den Zusatz “wie noch nie” setzt, deuten an, dass es sich um eine Abwandlung von Rilkes abschließendem “so war es noch nie” handeln soll. Doch hat das, worauf Rilkes Worte anspielen, nichts mit Putten in gemalten Himmeln zu tun, sondern deutet vielmehr – vielleicht in allzu geheimnisvoller Weise – auf die Bedeutsamkeit des bevorstehenden Geburtsereignisses für einen erst in der Folgegeneration manifest werdenden Heilsplan. Hindemiths absichtlich irreführende Umdeutung der bei der Komposition der Urfassung fünfundzwanzig Jahre zuvor noch sehr wohl verstandenen Wendung des Dichters verniedlicht Rilkes Ehrfurcht einflößende Engel, indem es stolze Individuen durch dekorative Scharen ersetzt.

Man fragt sich, warum der Komponist dies wohl für nötig befunden hat, zumal dabei keine doktrinaire Position auf dem Spiel zu stehen scheint. Biblische Engel sind schließlich ebenfalls machtvolle Geschöpfe; erst in der Andachtskunst werden sie klein und harmlos. Könnte es sein, dass er von der Vorstellung verfolgt wurde, für den Rilke des *Marien-Lebens* und der *Duineser Elegien* könnten Engel eine Großartigkeit haben, welche die eines problematisch gewordenen Gottvaters und Gottessohnes übertraf? Könnte er die Notwendigkeit gesehen haben, sich betont von derartigen Interpretationen zu distanzieren? Dieselbe Frage wird in späteren Liedern des Zyklus erneut auftauchen.

“Die Darstellung Mariä im Tempel”

Rilke beschreibt die Herrlichkeit des Tempels mit großer Detailfreude. Dabei wird der Betrachter im Sinne einer mystischen Identifikation in das Geschehen hineingezogen:

Um zu begreifen, wie sie damals war,
musst du dich erst an eine Stelle rufen,
wo Säulen in dir wirken; wo du Stufen
nachfühlen kannst; wo Bogen voll Gefahr
den Abgrund eines Raumes überbrücken,
der in dir blieb, weil er aus solchen Stücken
getürmt war, dass du sie nicht mehr aus dir
ausheben kannst: du rissest dich denn ein.
Bist du so weit, ist alles in dir Stein,
Wand, Aufgang, Durchblick, Wölbung -, so probier
den großen Vorhang, den du vor dir hast,
ein wenig wegzuzern mit beiden Händen:
Da glänzt es von ganz hohen Gegenständen
und übertrifft dir Atem und Getast.
Hinauf, hinab, Palast steht auf Palast,
Geländer strömen breiter aus Geländern
und tauchen oben auf an solchen Rändern,
dass dich, wie du sie siehst, der Schwindel fasst.
Dabei macht ein Gewölk aus Räucherständern
die Nähe trüb; aber das Fernste zielt
in dich hinein mit seinen graden Strahlen -,
und wenn jetzt Schein aus klaren Flammenschalen
auf langsam nahenden Gewändern spielt:
wie hältst du's aus?

Sie aber kam und hob
den Blick, um dieses alles anzuschauen.
(Ein Kind, ein kleines Mädchen zwischen Frauen.)
Dann stieg sie ruhig, voller Selbstvertrauen,
dem Aufwand zu, der sich verwöhnt verschob:
So sehr war alles, was die Menschen bauen,
schon überwogen von dem Lob
in ihrem Herzen. Von der Lust
sich hinzugeben an die innern Zeichen:
Die Eltern meinten, sie hinaufzureichen,
der Drohende mit der Juwelenbrust
empfang sie scheinbar: Doch sie ging durch alle,
klein wie sie war, aus jeder Hand hinaus
und in ihr Los, das, höher als die Halle,
schon fertig war, und schwerer als das Haus.

Der Adressat des Gedichtes wird aufgefordert, sich einen riesigen Raum mit imponierenden Säulen vorzustellen, mit hohen Gewölben, die so weit gespannt sind, dass der Raum unter ihnen wie ein Abgrund wirkt. Das Zusammenspiel von glänzenden Gerätschaften, Balustraden in atemberaubender Höhe und heiligem Rauch schafft eine Atmosphäre der Erhabenheit. Die der Legende nach erst dreijährige Maria allerdings steigt trotz all der sie umgebenden Herrlichkeit ruhig die Treppe hinauf, dem „Aufwand“ entgegen, der sie oben erwartet. Weder ihre Eltern, die sie dem Tempel übergeben, noch der Priester, der sie dort empfängt, erfassen die tiefere Wahrheit, die dieses kleine Mädchen auszeichnet und ihren Eintritt in den Tempel von denen anderer unterscheidet. Vollkommen konzentriert auf das, was für sie entscheidend ist – das Lob in ihrem Herzen und die „Lust sich hinzugeben an die innern Zeichen“ –, schreitet sie durch unbekannte Räume und fremde Annahmen ihrem Schicksal entgegen.

Rilkes Gedicht besteht aus drei ungleichen Strophen von 24 + 7 + 8 Zeilen. Dabei werden die 7 + 8 Zeilen, in denen er darlegt, wie Maria selbst ihre Weihung empfindet, nicht nur wegen des beide einenden inhaltlichen Blickwinkels, sondern auch infolge etlicher struktureller Eigenheiten als eine einzige Doppelstrophe gehört. An zwei Stellen betont der Dichter Marias überraschende Gelassenheit mit Hinweisen auf ihr Alter (Z. 27: „ein Kind, ein kleines Mädchen“ und Z. 37: „klein wie sie war“). Diese Klammer verbindet die *dritte Zeile* mit der *drittletzten* der Doppelstrophe. Auch ist die Trennung durch ein zwingendes Strophenenjambement überbrückt: alles, was die Menschen bauen, war überwogen „von dem Lob || in ihrem Herzen.“ Im Zentrum der Doppelstrophe steht somit Marias unbeirrbar ausgerichtet auf ihr ureigenes Ziel.

Hindemith vertont Rilkes Gedicht über Marias Eintritt in den Tempel als Passacaglia. Wie er im Vorwort zur Neufassung erläutert, wählte er diese Form schon 1923 und behielt sie bei, „da sie am besten in hörbarer Form wiederzugeben scheint, was als sichtbare im Text suggeriert wird: ein im ruhigen Voranschreiten ständig schweifender und unaufhörlich neue Aspekte bietender Blick auf gigantische, trotz ihrer Vielfalt als Einheit empfundene Architektur“ (§4, S. V). Die 142 Takte der Urfassung bestehen aus 20 Variationen¹⁶, von denen nur die letzte leicht erweitert ist. Dabei überträgt Hindemith Rilkes formales Zahlenspiel in die Musik: Die ersten 12 Variationen vertonen die 24 Zeilen der Eröffnungstrophe, in der der

¹⁶Ich bezeichne die 20 Erscheinungsformen des Passacaglia-Ostinatos als „20 Variationen“, da es in Hinblick auf Hindemiths musikalische Struktur und sein betontes Zahlenspiel kontraproduktiv wäre, von einem Thema mit 19 Variationen zu sprechen.

Dichter die beeindruckende Architektur des Tempels beschreibt und Leser bzw. Hörer in persönlich-intimer Anrede auffordert, sich an Marias Stelle zu denken; in den verbleibenden 8 Variationen erklingt der Text der zweiten und dritten Gedichtstrophe, insgesamt 15 Zeilen, in deren Mittelpunkt das Kind Maria ihre eigene Erfahrung macht. Außen- und Innenschau sind für das Auge durch einen Doppelstrich, für das Ohr durch eine plötzliche, dramatische Rückkehr zur leisen Ausgangsdynamik voneinander abgesetzt; vgl. das *diminuendo* von *fff* zu *pp* in der 12. Variation. Innerhalb beider Großabschnitte zeichnet die dynamische Entwicklung die emotionale Erregung nach: In den zwölf der Großartigkeit des Tempels gewidmeten Variationen wächst die Lautstärke in Schüben von *p* bis auf *fff* an. In den letzten acht Variationen mit der Reaktion der kleinen Maria dagegen verlässt nur Variation 17, in der es um das Missverständnis der Eltern und des Priesters bezüglich der eigentlichen Bedeutung dieses Tempeltritts geht, den *p*-Bereich. Sobald der Text sich wieder auf Maria konzentriert, kehrt auch die Musik zu Sanftheit und Ruhe zurück.

Die der Passacaglia zugrunde liegende Ostinatofigur ist schlicht und feierlich; ihre Tonfolge erlaubt ein ungewöhnlich breites Spektrum an Harmonisierungen. Die Kontur beruht auf chromatisch versetzten reinen Quinten (nur gegen Ende ist eine Quint verschleiert, eine andere zur Quart umgedreht), die in einem Grundrhythmus von *lang-kurz, lang-kurz* abwechselnd steigen und fallen. Hindemith variiert Rhythmus und Intervallsequenz durch kleine Unregelmäßigkeiten: den Einschub eines zusätzlichen Halbtones oder einer Wechselnote. Zudem überträgt er die Tatsache, dass die Innenschau bei Rilke aus 7 + 8 Zeilen zusammengesetzt ist, auf ein Spiel mit den Zahlen 7 und 8 im Ostinato: Die vollständige Phrase hat einen Umfang von acht Takten; da der Schlussston jedoch immer zugleich als Anfangston der folgenden Variation dient, erstreckt sich jede Variation nur über sieben Takte. Zugleich basiert die Intervallstruktur auf den ‘Säulen’ von sieben Quinten (*c-g, fis-h, b-f, es-as, g-d, d-g, ges-des*), verbunden durch die ‘Bögen’ von acht Halbtonschritten.

NOTENBEISPIEL 10: “Die Darstellung Mariä im Tempel”, Ostinato

Passacaglia. Ziemlich langsame Viertel



Wenn gegen Ende des Liedes die beiden “Räume” verglichen werden – der architektonische, den Leser und Hörer in einfühlsamer Identifikation

mit Maria erleben, und der innere, den *sie* durchschreitet – fügt Rilke eine Bemerkung hinzu, die andeutet, dass er die innere Erfahrung des Kindes Maria für wichtiger hält als alle formellen Respektsbezeugungen gegenüber heiligen Räumen von imponierenden Dimensionen. Der Komponist greift die abschließende Bewertung auf, indem er bei “Schwerer als das Haus” in das *ges-des* des Ostinatos ein unerwartetes *g* einschiebt. Dieser Zusatz fügt der thematischen Phrase einen Tritonus hinzu, jenes melodische Intervall, das seit seiner Deutung als *diabolus in musica* häufig die Unabhängigkeit von religiösen Konventionen bezeichnet hat und Marias Blickwinkel somit möglicherweise zusätzlich charakterisieren soll.

Obwohl Hindemith in der originalen Ostinatophrase alle 12 Halbtöne einsetzt und die Passacaglia-Variationen unterschiedlich harmonisiert, ist das Lied doch fest in *c* verankert. Im Vorwort der Neufassung erläutert er, diese Tonalität träte “immer dann auf, wenn die Unendlichkeit, das Ewige in unsere Vorstellung eintreten sollen. Sie beherrscht vollständig das zweite Lied und erklärt uns damit, dass die dort beschriebenen Räume, Durchblicke und Wölbungen mehr sind als Teile irdischer Paläste; es ist die Architektur des Universums, die uns hier gezeigt wird.” (§6, S. IX) Schon 1923 entspricht die harmonische Anlage somit dem Tonsymbolismus, den Hindemith offiziell während der Schlussphase seiner Arbeit am ersten Band der *Unterweisung im Tonsatz* in den späten 30er Jahren entwickeln wird.

Die Vertonung zeigt zahlreiche Analogien zu Einzelheiten der dichterischen Struktur. Insofern die Phrasen des Gesangsparts nicht regelmäßig mit dem Ostinato zusammentreffen, erleben Hörer die zwei Perspektiven, die in der erzählenden Dichtung notwendigerweise nacheinander evoziert werden, als gleichzeitig. Während der Klavierpart klar strukturiert ist und sich den in einer Passacaglia herrschenden Gesetzen unterwirft, ist der Gesangspart flexibel und folgt nicht der äußerlich vorgegebenen ‘Architektur’, sondern den inneren Bedürfnissen derjenigen, um die es geht. Die sieben Segmente der Vokallinie unterscheiden sich wesentlich sowohl in ihrer Ausdehnung als auch hinsichtlich rhythmischer und figurativer Details. Ihre Anzahl präfiguriert eine wesentliche Größe in Marias Schicksal: ihre sieben Freuden und sieben Leiden. Diese sind in Rilkes Text nirgends erwähnt; man kann sie allenfalls errahnen in seinen Worten über das Los, das “schwerer als das Haus” ist. Hindemith interpretiert Rilke hier, indem er im Gedicht nur Angedeutetes an die Oberfläche trägt.

Als der 27-jährige Hindemith Rilkes Gedicht zum ersten Mal setzte, entwarf er drei Höhepunkte in einer Hierarchie, die viel über die kleine Maria aussagt. Der erste ertönt in Variation 7 als Zielpunkt von Dynamik, Stimmlage und Thematik. Die allmähliche Steigerung der Lautstärke, mit

der der Komponist die Aufforderung an den Hörer unterstreicht, sich selbst in den Tempel versetzen, wird kurzzeitig gedämpft, als die Rede auf den Vorhang kommt, der mit beiden Händen weggezerrt werden muss, um den Blick auf das hinter ihm Verborgene freizugeben. Die Musik schwillt hier an; die Singstimme übersteigt ihren bisher höchsten Ton, das auf der Silbe *weg-* erreichte *ges*₅, um zur Beschreibung des nun sichtbaren Glanzes ein *g*₅ zu erreichen. Auch ist dieser Abschnitt der erste, in dem die Gesangslinie die vollständige Ostinatokontur übernimmt, vom Klavier mit üppigen zweistimmigen Arpeggien begleitet. So entsteht der Eindruck, Hindemith wolle ein vorübergehendes Aufgehen der kleinen Maria im Raum andeuten.

Der zweite Höhepunkt ist vielschichtiger sowohl in seinen Kunstgriffen als auch in seiner Bedeutung. Variation 12 macht in Vokal- und Instrumentalpart unterschiedliche, aber einander ergänzende Aussagen. Das Klavier mit seinen Oktavparallelen in beiden Händen und dem vorgezeichneten *fff* sorgt für die größte Intensität des ganzen Liedes. Kurz nach diesem Punkt verschafft sich die Singstimme wieder Gehör mit der verwunderten Frage "Wie hältst du's aus?" Hindemith vertont diese Worte in sanfteren Tönen bei allmählich nachlassendem Tempo, begleitet nur von einem wiederholten chromatischen Doppelschlag im Diskant, lässt die Singstimme jedoch zum zweiten Mal ein Segment der Ostinatofigur übernehmen und damit ihre Identifikation mit dem in der Passacaglia Verkörperten andeuten. Mit dieser Verbindung verschiedener Mittel scheint der Komponist den Ausruf vom äußeren in den inneren Raum zu verlegen. Plötzlich ist es nicht mehr ganz eindeutig, an wen die erwähnte Frage gerichtet ist. Das lyrische Ich wird bald darauf antworten mit der Beteuerung, dass aller irdische Glanz die kleine Maria nicht beeindruckt, da er bei weitem übertroffen wird von der Größe des Lobliedes in ihrem Herzen.

Der dritte Höhepunkt bestätigt die Betonung der inneren gegenüber der äußeren Größe. Kurz vor Ende des Liedes steigt die Singstimme in Variation 19 noch einmal in ihr höchstes Register. Das lange *as*₅ in dem Satz "ihr Los, das höher als die Halle" soll *pp* gesungen werden und verleiht damit der Erhabenheit Ausdruck, die nicht auf der Ebene sichtbaren Glanzes angesiedelt ist. So lässt Hindemith seine Hörer in drei Stadien miterleben, wie Marias Selbstverständnis sich von der Ehrfurcht vor der baulichen Erhabenheit zur tiefen Ahnung davon entwickelt, dass sie von Gott zu etwas unvergleichlich Höherem erwählt ist: lebendiger Tempel für Gott selbst zu sein, indem sie Gott Raum in sich gewährt und so selbst zum 'Raum Gottes' wird, zum *vas honorabile* und *domus aurea*, wie die Lauretansische Litanei sie später preisen wird.

In seiner Neufassung des Liedes behält Hindemith zwar die Form der Passacaglia bei, doch modifiziert er zahlreiche Details und damit z.T. auch die symbolisch vermittelten Aussagen. So zeigt schon das Ostinato eine veränderte Gestalt. In der revidierten Phrase kommen alle Intervalle außer der großen Terz und dem Tritonus vor; es gibt keine definierende, symbolträchtige Vorherrschaft von sieben Quint-Säulen und acht Halbton-Bögen mehr. Der Komponist erklärt dazu lapidar: "Das Thema selbst ist auf eine klarere harmonische Basis gestellt worden, und [...] die neben Tempo und Metrum unabhängige Schnelligkeit in der Aufeinanderfolge der Harmonien wurde nirgendwo dem Zufall überlassen."

NOTENBEISPIEL 11: Das Ostinato in Ur- und Neufassung

1923

1948

Im Zuge weiterer Modifikationen entfernt Hindemith das Spiel mit Marias Symbolzahl 7 zugunsten einer starken Betonung der trinitarischen 3 und lenkt damit das Augenmerk von der inneren Erfahrung des kleinen Mädchens auf ihre Rolle in Gottes Heilsplan. Er vereinfacht die bisher komplex polyphone Textur durch mehrere Passagen, in denen entweder der Diskant oder die Singstimme im Unisono zum Bass verläuft, und korrigiert alle Hemiolen zugunsten des herrschenden Metrums, als wolle er andeuten, dass auch die Konzentration des dem Tempeldienst geweihten Kindes nun ganz der imposanten Architektur gilt. Da er auch die früheren, Nuancen des Textes widerspiegelnden Temposchwankungen der nun einheitlichen Bewegung anpasst, die zudem von "Viertel = 40-46" auf "Viertel etwa 66" beschleunigt ist, muss man ein Bedürfnis vermuten, die große emotionale Intensität der Urfassung zu dämpfen. Wenn Hindemith dem Satz, der von den Eltern und dem Priester handelt – also von Marias eigentlicher 'Übergabe' in den Tempel – einen Orgelpunkt bass hinzufügt, so stellt er ihr Los jetzt dar als etwas, das durchgehend von außen verfügt ist und allenfalls sekundär innerlich erfahren wird.

In der Neufassung erscheinen so die kleine Maria und ihr tief erlebter spiritueller Weg neutralisiert zugunsten der rituellen und teleologischen Aspekte des Ereignisses. Der Hindemith der 40er Jahre ist offenbar ent-

schlossen, die bei Rilke durch doppelte Identifikation hervorgehobene Szene – die Identifikation des Betrachters mit Maria in den ersten 24 und die Identifikation des Mädchens selbst mit ihrem Beitrag zum Heilsplan Gottes in den verbleibenden 15 Zeilen – musikalisch als untergeordneten Teil einer einzigen Struktur darzustellen, indem er die Aufmerksamkeit von ihrem unabhängigen Erleben ablenkt auf ihre ungebrochene Einpassung in die ihr zugewiesene Rolle. Damit aber fällt Hindemith hinter die theologische Tiefe seiner früheren Deutung zurück.

“Mariä Verkündigung”

Rilke hat die Szene, in der Marias Einwilligung in Gottes Heilsplan oft sekundär erscheint neben der erschütternden Wahrheit, dass Gott Mensch wird, dichterisch so transformiert, dass Zweck und Ziel in den Hintergrund treten. Die Aufmerksamkeit gilt ganz der Begegnung zwischen dem jungen Mädchen und dem jünglingshaften Engel sowie den Gefühlen füreinander, die entstehen, nachdem ihre Blicke “zusammenschlagen”.

Nicht dass ein Engel eintrat (das erkenn),
erschreckte sie. So wenig andre, wenn
ein Sonnenstrahl oder der Mond bei Nacht
in ihrem Zimmer sich zu schaffen macht,
auffahren –, pflegte sie an der Gestalt,
in der ein Engel ging, sich zu entrüsten;
sie ahnte kaum, dass dieser Aufenthalt
mühsam für Engel ist. (O wenn wir wüssten,
wie rein sie war. Hat eine Hirschkuh nicht,
die, liegend, einmal sie im Wald eräugte,
sich so in sie versehn, dass sich in ihr,
ganz ohne Paarigen, das Einhorn zeugte,
das Tier aus Licht, das reine Tier –.)
Nicht, dass er eintrat, aber dass er dicht,
der Engel, eines Jünglings Angesicht
so zu ihr neigte, dass sein Blick und der,
mit dem sie auf sah, so zusammenschlugen,
als wäre draußen plötzlich alles leer
und, was Millionen schauten, trieben, trugen,
hineingedrängt in sie: nur sie und er;
Schaun und Geschautes, Aug und Augenweide
sonst nirgends als an dieser Stelle –: sieh,
dieses erschreckt. Und sie erschranken beide.

Dann sang der Engel seine Melodie.

Die Worte der Verkündigung – von Malern meist als so unverzichtbar angesehen, dass sie auf einem Papier oder Spruchband im Bild erscheinen – sind hier, im Medium der Sprache, verwandelt in reine Musik. Wenn Rilke dichtet: “Dann sang der Engel seine Melodie”, so deutet er damit weder einen bestimmten Inhalt an noch die Funktion dieser “Melodie” in Gottes Heilsplan; wir werden nicht belehrt über den Grund für diese Begegnung zweier erschrockener junger Wesen, die sich plötzlich ihrer Bestimmung bewusst werden, sondern lediglich als Beobachter zugelassen.

Für Maria ist der Umgang mit Engeln offenbar so natürlich wie ein Sonnenstrahl, der ihre Kammer mit Helle überflutet. Das Licht ist auch das Medium, in dem beide einander erblicken und im Verschmelzen ihrer Augen “erkennen”: sie das Erfülltsein von Heiligkeit, er die Ungeheuerlichkeit der Menschwerdung Gottes. Der sexuelle Vorgang der Befruchtung, biblisch mit “Erkennen” wiedergegeben, wird hier als geistiges Ereignis begreifbar und im Verschmelzen der Blicke nachgezeichnet.

In Hindemiths Urfassung des Liedes hat der Engel eine überwältigende Präsenz. Er ist verkörpert in einem Motiv, das aus Luthers Choral “Vom Himmel hoch” abgeleitet ist und im Text seinen Abstieg in die menschliche Welt erläutert sowie seine spätere Entscheidung, dort kurz zu verweilen.

NOTENBEISPIEL 12: “Vom himel hoch da kom ich her” bei Luther (1535)
und in Hindemiths “Mariä Verkündigung” (1923)

Stets fließend. Erzählend

Von hi-mel hoch da kom ich her, ich
bring euch gu-te neu-e mer, der gu-ten mer bring
ich so viel, da-von ich singn und sa-gen wil.

Das Leitmotiv durchzieht große Abschnitte des Liedes. Es setzt nur zweimal kurz aus: anlässlich eines Ausdrucks besonderer Unschuld, als der Eintritt des Engels in Marias Welt mit dem von Sonnen- oder Mondstrahlen verglichen wird, und erneut anlässlich der Gleichstellung beider Protagonisten, als der Himmelsbote während der ekstatischsten Momente des Liedes seine beherrschende Rolle aufgibt und Maria auf Augenhöhe begegnet. Mit dem Leitmotiv erzeugt Hindemith außerdem raffinierte Analogien zu den syntaktischen und semantischen Klammern in Rilkes Gedicht.

Luthers Engel spricht seine Hörer in der ersten Person an; Rilke dagegen präsentiert ihn sprachlich in der dritten Person und emotional indirekt, vermittelt durch den Eindruck, den er auf Maria macht. Die Musik vollzieht diesen Paradigmenwechsel 'im Geiste' nach: Der Tempobezeichnung ist ein "Erzählend" hinzugefügt, kursiv gesetzt wie kein anderes Wort in den fünfzehn Liedern aus dem Jahr 1923.

Hindemith ersetzt den Viervierteltakt des Chorals im Motiv durch ein Sechsstelmetrum und spielt damit auf die *Berceuse* an, eine vom Wiegenlied abgeleitete Werkgattung von großer Zartheit, die Musikliebhabern durch zahlreiche Charakterstücke für Klavier vertraut ist (man denke an Chopins op. 57). Im Kontext der Verkündigung verweist diese Modifizierung auf den Inhalt der Engelsbotschaft, die Geburt eines Säuglings. Gleichzeitig hat das Metrum Auswirkungen auf die Melodie. In Luthers Choral steigt die Linie des Engels zunächst "vom Himmel" (der Tonika-Oktave) herab, berührt jedoch ihren untersten Ton dabei nur flüchtig auf unbetontem Takteil und kehrt sofort zur Höhe zurück; erst am Schluss der Strophe ist Gabriel wirklich auf dem tieferen Tonikaton angekommen. In Hindemiths Abwandlung wird die anfängliche Rückkehr zum Himmel (die dem Engel vermutlich die nötige emotionale Distanz für seine Begegnung mit dem jungen Mädchen gegeben hätte) verhindert: Der ursprünglich unbetonte Tiefpunkt der Kurve fällt im Sechsstelmetrum auf den relativ schweren Mittelschlag und wird dort angehalten. Der Wiederaufstieg beginnt halbherzig mit einem Halbtonschritt, bleibt auf diesem jedoch erneut stehen. Als reagiere die Klavierstimme auf das "Nicht ... erschrecken" des nun hinzutretenden Gesangs, kehrt das Motiv seine Bewegung um und endet auf dem Dominantton. Die Musik scheint nahelegen zu wollen, dass der Erzengel Gabriel, der sonst vermutlich nach jedem Abstieg ins Menschliche recht bald wieder zum Himmel aufsteigt, sich diesmal ungewöhnlich lange in den irdischen Gefilden aufhält.

Eine wichtige Dimension des Leitmotivs ist seine Tonsymbolik, die insbesondere im Zusammenhang mit der jeweils dazutretenden Singstimme zum Tragen kommt. Wie schon in der Analyse von "Geburt Mariä" erläutert, reserviert Hindemith (offiziell erst in den Vierziger Jahren, weniger bewusst aber ganz offensichtlich schon 1923) den Ton *h* für Maria, insofern er die Dominante von Jesu *e* ist, und den Ton *a* für den Engel. Zwar wird Jesus in "Mariä Verkündigung" weder in Worten noch durch musikalische Anspielung eingeführt; doch da die Begegnung Marias mit dem Engel Gabriel in der Verkündigungsszene ja der Menschwerdung Gottes dient, muss Jesu Gegenwart vom Beginn des Gedichtes an implizit vorausgesetzt werden.

Im Leitmotiv des Liedes “Mariä Verkündigung” verwandelt sich die Gegenüberstellung der den beiden Protagonisten zugeordneten Tonsymbole in eine gegenseitige Anziehungskraft, die Hindemith musikalisch auslotet. Das melodisch betonte *h* im Klavier (*Marias* Symbol) bildet den Ausgangspunkt von *Gabriels* “Vom Himmel hoch”-Paraphrase; umgekehrt setzt die Gesangsstimme, die *Marias* Reaktion schildert, mit einer verlängerten Synkope auf *a*, dem Ton *Gabriels*, ein. Während *Marias* Erfahrung durch das plötzliche Auftreten des Engels ohne Vorbereitung angestoßen wird, bewegt sich *Gabriels* Motiv besonders in seiner Harmonisierung erst ganz allmählich auf *Marias* Welt zu: Der bitonal harmonisierte Beginn der Choralableitung hat noch keinerlei endgültige Verankerung in *h*; stattdessen sucht der Bass F-Dur aufrecht zu erhalten, während sich der Diskant von H-Dur nach Fis-Dur bewegt. Erst als die Linie auf den Wiederaufstieg des Engels zum Himmel verzichtet und sich überraschend um *fis* windet, gibt auch der Bass nach und schwenkt mit dem Kadenzschritt *fis-h* in das tonale Symbolfeld *Marias* ein.¹⁷

Rilkes Gedicht ist mit seinen Zeilensprüngen und langen Einschüben anspruchsvoll für Hörer und Leser. Nach dem dritten Satz, in dem der Dichter plötzlich von *wir* spricht, und dem in Klammern gesetzten langen vierten, in dem er mit dem Bild der ohne Zeugungsakt geschwängerten Hirschkuh auf allegorische Mariendarstellungen anspielt, knüpft erst der fünfte rhetorisch an den Eröffnungssatz an, lässt die Leser dabei jedoch über neun Zeilen hinweg auf das Hauptverb “erschreckt” warten. Schließlich wirft der wiederholte Hinweis, “Nicht dass ein Engel eintrat” habe Maria erschreckt, die Frage auf, was sie *denn* erschreckt hat, doch wird diese Spannung erst viel später gelöst.

Wenn das verzögerte Verb “erschrecken” endlich die lange Erklärung beschließt, erklingt es gleich zweimal und betrifft nicht spezifisch Maria. “Dieses” – d.h. alles, was in Zeile 14-22 beschrieben wurde (“dass sein Blick und der, mit dem sie auf sah, so zusammenschlugen, als wäre [...] nur sie und er; Schauen und Geschautes, Aug und Augenweide sonst nirgends als an dieser Stelle”) ist schlechthin erschreckend, und folglich erschrecken beide. Die Begegnung ist von größter Intensität; sie wirkt auf die junge Maria und den jünglingshaften Engel so, “als wäre draußen plötzlich alles leer und was Millionen schauten, trieben, trugen, hineingedrängt in sie.” In

¹⁷In der musikalischen Umsetzung der Allegorie von der anderen “unbefleckten Empfängnis” spielt *Marias h* die entgegengesetzte Rolle. In tonlicher Entsprechung zum *a-e-h* von Engel-Jesus-Maria entwickelt die Leitmotivvariante, die in der zweiten Kontrastpassage die Einhorn-Legende begleitet, eine Quintprogression von *Marias h* aus: *h-fis-cis*.

der Intensität dieses Blickes wird auch die zunächst konventionell anmutende Legende von der Hirschkuh bedeutungsvoll: War es doch ein intensiver Blick – die Hirschkuh hatte Maria “eräugt” und sich “in sie versehen” – der die Empfängnis des mythischen Einhorns herbeiführte. Einzig in dieser indirekten Weise, durch die Parallele mit der Legende, spielt Rilke auf das an, was der Bibel zufolge das Resultat der Begegnung Marias mit dem Engel ist. Das Erschrecken bildet bei Rilke also drei Klammern; es umschließt den Vergleich mit den Lichtstrahlen, die Allegorie der Empfängnis ohne Zeugung und den Bericht vom folgenreichen Zusammenschlagen der Blicke. Erst nach einer Leerzeile, in der das Erschrecken abklingen kann, singt der Engel seine Melodie.¹⁸

Hindemith war sehr empfänglich für die sprachlichen und bildlichen Klammern und Einschübe in Rilkes Text. Für erstere bedient er sich in der Urfassung seines Liedes des Leitmotivs, das fünfmal in vollständiger Länge und Harmonisierung und weitere zwölfmal in verschiedenen Modifikationen erklingt.¹⁹ Die durch das Motiv bestimmten Passagen umschließen drei musikalische Kontrastabschnitte; seine letzten Manifestationen sind Teil einer kurzen Reprise und Coda.

Der erste Kontrastabschnitt (T. 5-16) wird dominiert von einem Klaviermotiv, in dem eine Staccato-Triole auf eine Synkope zusteuert. Urteilt man nach den Worten, die so vertont werden, so unterstreicht die Musik hier die Harmlosigkeit des von Rilke evozierten Spiels von Lichtstrahlen in Marias Kammer. Allerdings scheint der Komponist von diesem unschuldigen Bild nicht gänzlich überzeugt: In der Reprise erklingt dasselbe Motiv als Kontrapunkt zu dem bedeutungsvollen Eingeständnis “Und sie erschrecken beide”.

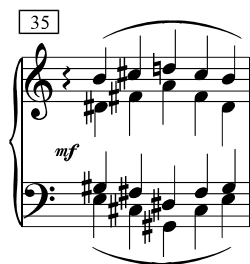
¹⁸Dieses Singen stellt einen Schritt in Rilkes sich entwickelnder Deutung dessen dar, was die Rolle des göttlichen Wortes für die Menschwerdung war. Eine frühe “Verkündigung”, eine Ekphrasis auf eine Radierung von Rilkes Worpssweder Freund Heinrich Vogeler, beschreibt den Engel als mit der Harfe in der Hand singend; obgleich die gesungenen Worte nicht zitiert werden, sind sie doch eindeutig impliziert. In einem verwandten Gedicht aus dem *Buch der Bilder* ist Gabriel müde von seiner langen Reise und hat daher die Worte vergessen, die Gott ihm aufgetragen hat. Hier im *Marien-Leben* scheinen Worte nun ganz überflüssig; für ihr Fehlen wird keinerlei Erklärung geliefert. Wie die Parallele mit dem Einhorn zeigt, resultiert die Empfängnis aus einem intensiven Blick und allem, was daraus folgt. Eine Botschaft in Worten war, so wie Rilke es darstellt, nie beabsichtigt.

¹⁹Das Leitmotiv erklingt vollständig in T. 0-2, 5-7, 16-18, 52-55 und 56-58; verkürzt und reharmonisiert auf *cis* in T. 21-22, 23-24 (-27), 61-64 und 65-66 (-68); in Form der ersten fünf Melodietöne in T. 4-5, 20-21, 29-30; in rhythmisch variiertes Form der Melodielinie in T. 49-50, 51-52, 55-56; analog transponiert in T. 62-63, reharmonisiert in T. 27-29. Längere Passagen greift Hindemith in diesem Lied selten auf; vgl. jedoch T. 0-5 mit 16-21.

Die zweite Kontrastpassage entspricht Rilkes langer Parenthese mit der Legende vom Einhorn. Die Singstimme basiert hier auf einer im Klavier unmittelbar nach dem ersten Auftreten des Leitmotivs etablierten Viertontkontur, die Hindemith im folgenden Lied, "Mariä Heimsuchung", aufgreifen wird. Begleitend erklingt ausschließlich das Leitmotiv in seiner reharmonisierten, auf *cis* bezogenen Form. Diese Version, die durch Vermeidung jeglicher Dissonanz einem musikalischen Bild der Unschuld nahe kommt, kehrt in der Coda wieder, wo die Singstimme mit "seine Melodie" zur Viertontkontur zurückkehrt. Hindemith unterstreicht somit die Parallele zwischen dem verzückten Blick der Hirschkuh auf die Jungfrau und der "Melodie", mit der der Engel sich aus dem Verschmelzen des Blickes löst und zu der ihm geziemenden Distanz zurückkehrt.

Die dritte Kontrastpassage, die nach mehrfachen Erweiterungen des Leitmotivs erst beginnt, als der Engel sein Antlitz "so zu ihr neigte", beruht auf einem Motiv, das mit keiner anderen Komponente dieses Liedes verwandt ist. Was aus dieser Zu-Neigung folgt, drückt Hindemith in zwei symbolträchtigen musikalischen Gesten aus. Im Klavier erklingt eine Figur von fünf Vierteln Länge. Da der Taktschwerpunkt stets durch eine Pause ausgespart ist, die Figur also erst auf schwachem Takteil einsetzt, entsteht ein Eindruck wie von Atemlosigkeit, der durch die Partituranweisung "Voran gehen" noch verstärkt wird. Die Figur zeichnet sich durch horizontale

NOTENBEISPIEL 13:
Symmetrische Expansion
und Attraktion



symmetrische Symmetrie aller Stimmen und, besonders am Beginn und Schluss des T. 35-47 umfassenden Abschnitts, durch ansatzweise vertikale Symmetrie aus.

Während diese Welle sich in dreizehn Kämmen von zunehmender Stärke fortsetzt, erklingen in der Singstimme drei Phrasen, die mit rhythmisch betonten Notenwerten einen Aufstieg durch eine der beiden Ganztonskalen durchführen, jeweils angestoßen durch einen Halbtonschritt rückwärts. Das erste dieser aufwallenden Crescendi erreicht einen Höhepunkt auf dem *so* in "so zusammenschlugen":

NOTENBEISPIEL 14: Steigende Erregung beim Zusammenschlagen der Blicke

35 Voran gehen *pp* *cresc.* *mf*
dass sein Blick und der, mit dem sie auf - sah, so

Das zweite, kurz vor seinem Scheitelpunkt dramatisch unterbrochene Crescendo erzeugt noch mehr Spannung, indem es das grammatisch in der Luft hängende “und, ...” betont. Der Gipfel des ekstatischen Aufbäumens, der den dynamischen und stimmlichen Höhepunkt des ganzen Liedes markiert, wird dann auf einem *ff* gesungenen hohen *a* erreicht und unterstreicht bezeichnenderweise das Wort *hinein* (in “hineingedrängt in sie”). Während Rilkes Andeutungen es letztlich offenlassen, ob das Zusammenschlagen der Blicke als Zeugungsakt anzusehen ist, kennt der junge Hindemith keine solche Zurückhaltung.

Die achttaktige Coda enthält neben den schon genannten Rückgriffen auf die Hirschkuh-Legende eine Quart-Transposition des “Vom-Himmelhoch”-Motivs. In Anbetracht der bisherigen tonlichen Unverrückbarkeit der Komponente braucht man kein absolutes Gehör, um die Versetzung überraschend zu finden. Hindemith hebt mit dieser Überhöhung hervor, was er selbst in Rilkes Gedicht überraschend gefunden haben mag: dass der Engel erst jetzt – nach der intensiven Begegnung mit Maria und somit *nach* der wundersamen Zeugung (die, wie die Dichtung andeutet, als mythisch zu begreifen ist) – seine Botschaft überbringt.

Die Neufassung hat keinerlei Verwandtschaft mit der Urfassung des Liedes. Das Tempo ist insgesamt bewegter; besonders, wenn es beim wieder aufgegriffenen “Nicht dass er eintrat” zugunsten von “Lebhaft” aufgegeben wird, legen die rhythmischen Anklänge an eine Polonaise nahe, dass der Eintritt des Engels förmlich und feierlich, nicht aber intensiv und in intimer Zuneigung geschieht. Angesichts der Emotionalität der ursprünglichen “Verkündigung” und der Provokation, die seine kaum verbrämten erotischen Anspielungen auslösen könnten, überrascht es nicht, dass der ältere Hindemith fand, er könne dieses Lied nicht “anpassen”, sondern nur neu entwerfen. Allerdings klingt die Begründung, die er in §4 des Vorwortes zur Neufassung anbietet, wenig überzeugend wenn nicht sogar leicht unaufrichtig. Nach einer generellen Bemerkung, dass die alte Fassung “keinesfalls einer ernsthaften Untersuchung standhalten” konnte, kritisiert er in dieser die “störende harmonisch-tonale Unrast”, die er seiner jugendlichen, “zu fast hysterischer Aufregung neigenden zügellosen Komponierlust” zuschreibt. Das nicht mehr akzeptable Ergebnis möchte er nun durch eine klangliche Ruhe ersetzen, “die dem Hörer unschwer die im Gedicht angedeutete, in unserer Vorstellung so bereitwillig aufsteigende häuslich-intime Szene dieser Verkündigung einreden soll”.

Bei der Beschreibung der Szene als “häuslich-intim” mag Hindemith an die Darstellung der Verkündigung durch manche Maler gedacht haben. Doch verrät er nicht eigene Zweifel, ob Rilkes Gedicht wirklich irgend-

welchen Genrebildern zugeordnet werden kann, wenn er nahelegt, dass dem Hörer die häuslich-intime Vorstellung hier "eingeredet" werden soll? Selbst seine weitere Erklärung des neuen Liedes zeigt, dass er um die spezifisch rilkische Interpretation der Szene nach wie vor weiß: Freudsche Analytiker jedenfalls würden dies aus seiner Wortwahl ableiten, mit der er attestiert, dass es dem Dichter um das "Ineinanderdringen himmlischer und irdischer Hingabe" geht.

Das neue Lied ist nicht um eine Abbildung der poetischen Klammern bemüht. Hindemith schreibt eine Entwicklungsform mit der Abschnittfolge A A' A" B C A + Coda, in der A-A'-A" die beiden (ganz verschiedenen) Anfangssätze aus Rilkes Gedicht zusammenfasst, B der Parenthese um die Einhorn-Legende entspricht und C die vielschichtige Passage von "Nicht dass er eintrat" bis "Und sie erschrakten beide" vertont. Die Reprise von A füllt die Stille zwischen der langen Strophe und der separaten Schlusszeile; die "Melodie" des Engels bleibt der Coda vorbehalten. Diese Struktur hat zur Folge, dass in der Musik sogar Rilkes ausdrückliche Entsprechung – "Nicht dass ein Engel eintrat" / "Nicht dass er eintrat" – geopfert wird.

Stattdessen sorgt der reife Hindemith für eine Parallele ganz unerwarteter Art. Die Neufassung des Liedes beginnt mit einem 19½ Takte umfassenden Klaviervorspiel; die Reprise wiederholt diese nonverbale Eröffnung mit unwesentlichen kleinen Änderungen. Das thematische Material hat zwar keinerlei Bezug zur originalen Version, wohl aber zu einem anderen Lied aus dem 1923 entstandenen Zyklus. Ein auffälliges Zitat, das weitreichende Folgen für den Aussagegehalt der beiden Vertonungen mit sich bringt, verbindet das Hauptthema des neuen Liedes zu "Mariä Verkündigung" mit der anderen Verkündigungsszene des Zyklus, der "über den Hirten". Damit jedoch macht Hindemith den majestätischen Gabriel zum 'Engel aller Verkündigungen', revidiert also geschickt dessen sehr besondere Beziehung zur jungen Maria.

Wie bizarr Gabriels musikalisch etablierte neue Identität ist, zeigt die nähere Betrachtung dessen, dem der Dichter die "Verkündigung über den Hirten" zuschreibt. Die Stimme, die im sechsten Gedicht spricht, stellt sich mit den Worten vor: "Seht, ich bin ein neuer steigender Stern. Mein ganzes Wesen brennt und strahlt so stark und ist so ungeheuer voll Licht, dass mir das tiefe Firmament nicht mehr genügt." Es handelt sich also um den Stern von Bethlehem. Während die Bibel den Kometen ausschließlich für die Reiseführung der drei Weisen einsetzt, alle Überbringung göttlicher Botschaften dagegen den Engeln vorbehält, trifft Rilke eine andere Entscheidung: Bei ihm werden auch die Hirten durch den Stern informiert.

Der Himmelskörper und der Erzengel sind jedoch Wesen gänzlich verschiedener Art. Entsprechend gibt es in der Urfassung des Zyklus keinerlei musikalische Verwandtschaft zwischen der Melodie, mit der sich im sechsten Lied der Stern vor dem Hintergrund konsonanter Akkorde vom fernen Himmel herab vorstellt, und dem bitonal harmonisierten, chromatisch abgelenkten Choralzitat, das Gabriel in seiner Begegnung mit Maria im dritten Lied charakterisiert. In späteren Jahren jedoch scheint Hindemith die emotionale Beziehung zwischen Jüngling und Jungfrau zurücknehmen zu wollen zugunsten einer theologischen Symbolik. Indem er das vollständige Thema zitiert, mit dem sich der Stern von Bethlehem den Hirten bekannt macht, neutralisiert er den machtvollen anthropomorphen Engel.

NOTENBEISPIEL 15: Gabriel als ‘Engel aller Verkündigungen’

“Verkündigung über den Hirten”,
Das Marienleben I,
 Gesang: T. 18-27 und
Das Marienleben II,
 Gesang: T. 23-32

23

Seht, ich bin ein neu - - - - - er - - - - - stei - gen - der
 Stern. Mein gan - zes We - - sen brennt und strahlt so stark

vgl. mit

Das Marienleben II,
 “Mariä Verkündigung”,
 Klavier: T. 3-14

3

etc.

und

Das Marienleben II,
 “Mariä Verkündigung”,
 Gesang: T. 20-32
 (Zitat ab “eintrat”)

20

Nicht dass ein En - gel ein - - - trat (das er - kenn - - -), er - schreck - te
 sie. So we - nig an - dre, wenn ein Son - - - nen - strahl o - der der
 Mond bei Nacht in ih - rem Zim - mer sich zu schaf - fen macht,

Im Verbund mit der Wiegenliedbegleitung, die den Klavierpart hier länger beherrscht als zuvor und keinen Unterschied erkennen lässt zwischen der Erwähnung des in Marias Kammer eintretenden Engels im ersten Satz des Gedichtes und den rationalisierenden Vergleichen im zweiten, erzeugt der Komponist den Eindruck, der Eintritt eines Engels und der von Sonnen- oder Mondstrahlen gehörten zur selben Klasse von Erfahrungen. Anders ausgedrückt: Dies ist nicht mehr derselbe Engel; auch die Begegnung muss also ganz anderer Art sein.

Nach einem kurzen B-Abschnitt, in dem die Einhorn-Legende musikalisch durch vertikale und horizontale Quartetten dargestellt wird, bereitet das zweite Thema des neuen Liedes den Boden für Rilkes Erklärung, warum nicht nur Maria erschrak, sondern auch der Engel. Die Verlagerung melodischer Höhepunkte weg von den Worten, deren Suggestivkraft der junge Hindemith ausgekostet hatte, liefert ein Beispiel für die kompositorische Retusche einer musikalischen Gedichtinterpretation.

In seinem Revisionsbericht betont Hindemith die veränderte tonale Anlage, vor allem das wiederholte *cis* im Bass, das als indirekter Orgelpunkt gehört wird. Zur symbolischen Bedeutung dieses Tones gibt er in §6 seines Vorwortes zur Neufassung einen ganz erstaunlichen Kommentar: „Cis oder Des als Tonika bezeichnet stets das Unabwendbare, die Starrheit, das Festentschlossene. Siehe im 3. Liede die jünglingshafte Determination des Engels“. Rilke wäre sicher entsetzt gewesen, seinen Engel als „starr“ beschrieben zu sehen und dessen Leidenschaft als „Determination“. Sofern der jugendliche Engel in der Neufassung „Starrheit“ zeigt, liegt dies am bereits erwähnten Polonaiserhythmus des Abschnitts. Der jedoch, wie Hindemith sehr wohl wissen musste, verdankt sich dem Komponisten, nicht dem Dichter.

NOTENBEISPIEL 16: Motiv und Polonaiserhythmus der revidierten Begegnung

71 **Lebhaft** ($\text{♩} = 80$)

Nicht dass er ein - - - trat, a-ber dass er dicht, der En - gel

Über diesem indirekten Orgelpunkt erklingt ein Motiv – dreimal auf der Basis des Tones *e* (s. Notenbeispiel 16), dann dreimal auf *h* und schließlich zweieinhalbmal auf *a*. Diese melodischen Grundtöne verweisen auf Christus als Zweck der Begegnung zwischen Maria und Gabriel.

Hindemiths Bemühung, das Lied über die zur Empfängnis führende Begegnung Marias mit dem Engel von früheren erotischen Untertönen zu reinigen, ist am deutlichsten im Bereich der Dynamik. Die Wortgruppe, die im Original den dramatischen Höhepunkt der Gesangslinie bildete – “hineingedrängt in sie” – steht jetzt fast farblos da, in unbetonter Position als Teil eines harmlosen Anstiegs zum dreimal wiederholten Terzintervall *his-dis* eines leidenschaftslos geäußerten “nur sie und er”. Das den Satz durchziehende Crescendo strebt deutlich einem Punkt jenseits der in Maria hineingedrängten Erfahrungen zu, nämlich der ästhetischen Balance von Schauendem and Geschautem. Vier leicht verbreiterte Takte ertönen *ff* in konsonantem A-Dur, dem Tonbereich, den Hindemith generischen Engeln zuordnet. Die Worte, die Rilke exponiert platziert und der junge Komponist als kritische Lösung einer langen Spannung deutete – “sieh, dieses erschreckt. Und sie erschrecken beide” – greifen nun (als mehrfaches *b-des*) die quasi keimfrei gemachte wiederholte kleine Terz auf, mit der zuvor das provokante “nur sie und er” in Schach gehalten wurde.

Ein letzter Gedanke zu Hindemiths musikalisch manifestierter neuer Gedichtinterpretation betrifft das lange Klaviervorspiel und seine Reprise. Da diese in unmittelbarer Vorbereitung auf die Schlusszeile des Gedichtes erklingt, könnte man den instrumentalen Abschnitt A als Äquivalent zu Gabriels wortlosem Singen betrachten. Allerdings müsste eine derartige Deutung der die Coda einleitenden Musik dann rückwirkend auch für die Eröffnung gelten. In diesem Licht fiel es dem Vorspiel zu, die von Rilke geschilderte Reihenfolge der Ereignisse zu korrigieren: Der Engel überbrachte zuerst seine Botschaft und ginge erst später näher auf Maria ein. Falls dies tatsächlich die Absicht des Komponisten war, so hätte er damit weit mehr erreicht als eine bloße Anpassung an den Evangelienbericht, in dem die Botschaft eindeutig Vorrang hat. Wenn mit musikalischen Mitteln die Überbringung der Botschaft dem Zusammenschlagen der Blicke vorausgeht, so kommt das Agens der Empfängnis wieder zu seinem Recht – das *Wort* ward Fleisch – und tilgt damit die Zweideutigkeit der Dichtung, die Art und Ausmaß von Gabriels Einfluss offen lässt.

Die Neufassung dieses Liedes ist aussagekräftig nicht nur in den ihr eigenen Details, sondern vor allem in Bezug auf Hindemiths weitgehend uneingestandene, aber leicht nachweisbare Anstrengung, die Spuren seiner jugendlichen Begeisterung für potentiell provokante Nuancen in Rilkes Text auszumerzen.

“Mariä Heimsuchung”

Das vierte Gedicht besteht aus drei vierzeiligen und einer fünfzeiligen Strophe. Es beginnt mit einer Erzählung in drei Szenen: Maria ersteigt einen Berg, um eine schwangere Kusine zu besuchen, und spürt dabei ihre eigene Schwangerschaft; sie blickt um sich und vergleicht die weite Landschaft mit der empfundenen Körperfülle; bei ihrem Treffen sind dann beide Frauen bewegt und voller Dankbarkeit. Die vierte Strophe schließlich schildert neben dem emotionalen Zustand der beiden werdenden Mütter auch die körperliche und geistige Verfassung der erwarteten Söhne: Während Elisabeth und Maria, die beide von der Heiligkeit des in ihnen wachsenden Lebens erfüllt sind, voller Ehrfurcht Schutz bei einander suchen, findet eine Art spiritueller Begegnung der beiden ungeborenen Kinder statt, indem Elisabeths zum Täufer bestimmter Sohn Johannes den zukünftigen Heiland in Marias Leib erkennt und mit einem Freudensprung grüßt.

Noch erging sie's leicht im Anbeginne,
 doch im Steigen manchmal ward sie schon
 ihres wunderbaren Leibes inne, –
 und dann stand sie, atmend, auf den hohn
 Judenberg. Aber nicht das Land,
 ihre Fülle war um sie gebreitet;
 gehend fühlte sie: man überschreitet
 nie die Größe, die sie jetzt empfand.
 Und es drängte sie, die Hand zu legen
 auf den andern Leib, der weiter war.
 Und die Frauen schwankten sich entgegen
 und berührten sich Gewand und Haar.
 Jede, voll von ihrem Heiligtume,
 schützte sich mit der Gevatterin.
 Ach der Heiland in ihr war noch Blume,
 doch den Täufer in dem Schoß der Muhme
 riss die Freude schon zum Hüpfen hin.

Die vierte Strophe birgt zwei Überraschungen: eine überzählige Zeile und die Stummheit der Frauen. Die eingeschobene Zeile ist von Inhalt her keineswegs zwingend,²⁰ sondern bringt mit der Nennung des Heilands zugleich die Christuszahl 5 ins Spiel. Die Wortlosigkeit zwischen Maria und

²⁰Rilke hätte durchaus auch diese Strophe vierzeilig dichten können; das Evangelium erwähnt Jesus an dieser Stelle nur implizit, was auch poetisch möglich gewesen wäre, z.B.: “Jede, voll von ihrem Heiligtume, / schützte sich mit der Gevatterin. / Ach, den Täufer in dem Schoß der Muhme / riss die Freude schon zum Hüpfen hin.”

Elisabeth bildet eine Entsprechung zum unerwarteten Schweigen in Rilkes anderen Mariengedichten. In der Bibel bietet der Freudenhüpfer des älteren Ungeborenen den Anlass für das Gespräch, das in Elisabeths berühmtem Lobpreis Marias als "Gebenedeite unter den Frauen" und deren dankbarer Erwidern, dem Magnifikat, gipfelt. Rilke jedoch versagt den zwei Frauen die Worte, ebenso wie er die Engel bei Marias Geburt das Singen unterdrücken und Gabriel in der Verkündigungsbegegnung seine Botschaft erst am Ende (und möglicherweise ebenfalls wortlos) überbringen lässt.

Es mag zunächst überraschen, dass Hindemith die vier Strophen des Gedichtes in drei musikalischen Abschnitten vertont. Doch greift er damit Rilkes eigenes Spiel mit der Gegenüberstellung von 3 und 4 auf, und sogar für die überzählige fünfte Zeile in der letzten Gedichtstrophe findet er eine musikalische Entsprechung.²¹ Da der ältere Hindemith vorrangig um die Betonung des Heilands in der Mariengeschichte besorgt war, ist die Zahl 5 in der Neufassung zusätzlich unterstrichen.

Jeder der Abschnitte umfasst im Klavierpart vier Phrasen unterschiedlicher Länge mit drei von insgesamt vier Komponenten, nach dem Schema

I: a a b c; II: a a b d; III: a b a d.²²

Der frei darüber variierende Gesang stellt den Abschnitten der Instrumentalform eine unterschiedliche Anzahl von Gedichtzeilen gegenüber.²³ Die komplexeste der vier Komponenten im Klavierpart ist [a]. Die dichterischen Eindrücke, denen Hindemith im Verlauf des Liedes dieses Material unterlegt, beschreiben eine allmähliche Entwicklung von dem noch nicht ganz in ihrer Mutterschaft aufgehenden jungen Mädchen, das leichtfüßig einen Berg hinaufsteigt, wobei nur das Wort "noch" indirekt auf ihren Zustand hinweist, über die Fülle, die sie als um sich gebreitet empfindet, und die Wahrnehmung des Heiligtums in ihrem Leib bis zur ausdrücklichen Erwähnung des Kindes in ihr. In Hindemiths Musik tritt Jesus somit Schritt für Schritt mehr in den Vordergrund.

²¹ Das Zahlenspiel lässt sich bis in die kleinsten Werte hinein verfolgen. Der erste Abschnitt endet in T. 9/10 damit, dass den drei Achteln des Gesangs in der Oberstimme des Klaviers erst eine Quintole, dann eine Quartole gegenübersteht. Gegen Ende des zweiten Abschnitts erklingen im Klavier Polyrhythmen von 4 : 3 (T. 21 und 36) bzw. drei Vierachtelgruppen gegen vier Dreiachtelgruppen (T. 25 und 39). Am Schluss des dritten Abschnitts schließlich ignorieren beide Hände des Pianisten den metrischen Rahmen und ergänzen die Wiederholung des 3 x 4 gegen 4 x 3 durch drei gemeinsame Gruppen von je fünf Achteln.

²² Die Neufassung weicht ab, indem Phrase [a] nicht wiederholt, sondern sequenziert wird.

²³ Klavier Abschnitt I = Gesang einschließlich des überhängenden Wortes "Judenbergen". Klavier Abschnitt II = Gesang Strophe II + III; Klavier Abschnitt III = Gesang Strophe 4.

Nur für einen ganz kurzen Moment zeigt Rilke Maria ohne Verweis auf die Schwangerschaft: als sie, ein wenig außer Atem vom Steigen, “auf den hohen Judenbergen” steht. Offensichtlich setzt Rilke die erklimmte (äußere) Höhe der Berge in Beziehung zu dem Lebensgipfel, den Maria erreicht hat, da sie sich durch die Empfängnis ausgezeichnet weiß, ohne dass ihr Leben bereits ganz durch ihren Sohn bestimmt wird. Die Basis für ihr Hochgefühl ist im vorangegangenen Gedicht gelegt, in dem der Dichter Maria abweichend von der traditionellen Auffassung erlaubt, während ihrer Begegnung mit Gabriel – in der nichts zählte als die beiden Protagonisten und das erschreckende Zusammenschlagen ihrer Blicke – Leidenschaft zu empfinden. Danach kann die junge Frau sich selbst, wenn auch nur für kurze Zeit, als erfüllt wahrnehmen. Hindemith trägt dem Rechnung, indem er für diese eine Wortgruppe Material entwirft, das er später nie wieder aufgreift: die Phrase [c]. Ihr Zentralton ist *h*, der Ton, den er später zu Marias Symbol erklären wird. Bezeichnenderweise ist diese Phrase die einzige im Lied, die vollkommen homophon ist. Der Komponist scheint ausdrücken zu wollen, dass Marias Leben hier noch ganz einheitlich ist, heiter und gelassen statt beunruhigt und gebrochen.

Jede Strophe beginnt im Klavier mit einem beschleunigten Echo des vorangehenden Liedes; das Kopfmotiv in “Mariä Heimsuchung” stammt aus der Urfassung von “Mariä Verkündigung”.

NOTENBEISPIEL 17: Verkündigung und Heimsuchung Marias

“Mariä Verkündigung”,
Urfassung, T. 3-5

“Mariä Heimsuchung”,
Urfassung, T. 0-1
(in der Neufassung transponiert)

Hindemiths thematische Verbindung der beiden Lieder erinnert daran, dass die Begegnung der schwangeren Kusinen Gelegenheit zu einer weiteren Art der ‘Verkündigung’ bot. Die spürbar freudige Reaktion des künftigen Täufers verkündet seiner Mutter Elisabeth, dass die junge Leibesfrucht der Maria (“er war noch Blume”) der prophezeite Erlöser ist.

Ist Hindemith dieser wichtige Gedanke bei seiner Revision aus den Augen geraten? In der Neufassung geht die Anspielung auf eine ‘Verkündigung durch den ungeborenen Johannes’ ins Leere, da das völlig veränderte Lied “Mariä Verkündigung” das entscheidende Klaviermotiv nicht mehr enthält. Diese Inkonsequenz in der Überarbeitung ist ein Verlust.

“Argwohn Josephs”

Das fünfte Gedicht in Rilkes Zyklus beschreibt eine humorvolle Szene ohne komplizierte Untertöne; in der Erzählung markiert es einen späteren Zeitpunkt in der Schwangerschaft (“Was hat sie so verwandelt?”), auf der Rezeptionsebene bietet es zusammen mit dem folgenden eine Entspannung zwischen den Verkündigungen und der Geburt Christi.

Und der Engel sprach und gab sich Mühe
an dem Mann, der seine Fäuste ballte:
aber siehst du nicht an jeder Falte,
dass sie kühl ist wie die Gottesfrüh.

Doch der andre sah ihn finster an,
murmelnd nur: Was hat sie so verwandelt?
Doch da schrie der Engel: Zimmermann,
merkst du's noch nicht, dass der Herrgott handelt?

Weil du Bretter machst, in deinem Stolze,
willst du wirklich *den* zur Rede stelln,
der bescheiden aus dem gleichen Holze
Blätter treiben macht und Knospen schwelln?

Er begriff. Und wie er jetzt die Blicke,
recht erschrocken, zu dem Engel hob,
war der fort. Da schob er seine dicke
Mütze langsam ab. Dann sang er lob.

Hindemiths Musik trägt der Schlichtheit des Stils und der Rustikalität der Bildsprache Rechnung. Über lange Strecken spielt das Klavier unisono, bei Betonungen stimmt zuweilen sogar die Singstimme mit ein. Unter den Besonderheiten der Urfassung sind das überraschend emotionale Melisma, mit dem der Sopran Josefs geballte Fäuste schildert, die enggeführte Imitation, in der die Gesangsstimme dem Klavier folgt, als der Engel ihn direkt anspricht (“aber siehst du nicht ...”), und die sanft motorischen Staccato-Figuren, die Josefs düstere Stimmung nachzeichnen. Im Zuge der Revision hat Hindemith das Melisma stark reduziert und die Engführung, die den Eindruck erweckt, als müsse Josef die Erklärungen des Engels erst selbst wiederholen, um sie langsam verarbeiten zu können, durch eine Parallele ersetzt: Jetzt versteht der bei Rilke eher einfältig-naive Zimmermann also sofort, eine Retusche, durch die der Komponist vermutlich vor allem die Überzeugungskraft des Engels aufwerten wollte.

Aufgrund des Tempos, das in “lebhaften Halben” gedacht werden soll, ist dieses Lied das an Ausführungszeit kürzeste des Zyklus.

“Verkündigung über den Hirten”

Auch das Gedicht, in dem die Hirten auf dem Felde von der Geburt des Heilands erfahren, gehört zu den fünf Genreszenen, die den zehn um Marias Person, Empfindung und Rolle kreisenden gegenübergestellt sind. Rilke verzichtet auf Strophengliederung und ein regelmäßiges Reimschema; durch häufige Enjambements erzeugt er einen Eindruck wie von freier Rede.

Seht auf, ihr Männer. Männer dort am Feuer,
die ihr den grenzenlosen Himmel kennt,
Sterndeuter, hierher! Seht, ich bin ein neuer
steigender Stern. Mein ganzes Wesen brennt
und strahlt so stark und ist so ungeheuer
voll Licht, dass mir das tiefe Firmament
nicht mehr genügt. Lasst meinen Glanz hinein
in euer Dasein: o, die dunklen Blicke,
die dunklen Herzen, nächtliche Geschicke,
die euch erfüllen. Hirten, wie allein
bin ich in euch. Auf einmal wird mir Raum.
Stauntet ihr nicht: der große Brotfruchtbaum
warf einen Schatten. Ja, das kam von mir.
Ihr Unerschrockenen, o wüsstet ihr,
wie jetzt auf eurem schauenden Gesichte
die Zukunft scheint. In diesem starken Lichte
wird viel geschehen. Euch vertrau ich's, denn
ihr seid verschwiegen; euch Gradgläubigen
redet hier alles. Glut und Regen spricht,
der Vögel Zug, der Wind und was ihr seid,
keins überwiegt und wächst zur Eitelkeit
sich mästend an. Ihr haltet nicht
die Dinge auf im Zwischenraum der Brust,
um sie zu quälen. So wie seine Lust
durch einen Engel strömt, so treibt durch euch
das Irdische. Und wenn ein Dornesträuch
aufflammte plötzlich, dürfte noch aus ihm
der Ewige euch rufen, Cherubim,
wenn sie geruhten neben eurer Herde
einherzuschreiten, wunderten euch nicht:
ihr stürztet euch auf euer Angesicht,
betetet an und nenntet dies die Erde.
Doch dieses war. Nun soll ein Neues sein,
von dem der Erdkreis ringender sich weitet.
Was ist ein Dörnick uns: Gott fühlt sich ein
in einer Jungfrau Schoß. Ich bin der Schein
von ihrer Innigkeit, der euch geleitet.

Wie das vorausgehende Lied von der Zurechtweisung Josefs durch den Engel ist auch dieses in schlichtem, fast durchwegs homophonem Satz komponiert; der Klavierpart enthält neben zahlreichen Unisonopassagen Segmente, die aufgrund ihres leisen Staccatos im Stil (wenn auch nicht in den melodischen Konturen oder Harmonien) an "Argwohn Josefs" erinnern. Dass Hindemith das Lied im Zuge der Revision transponierte – statt des ursprünglichen Zentraltones *d* ist der Bezugspunkt nun *a* – bestätigt, dass er zu diesem Zeitpunkt tatsächlich den Stern von Bethlehem als einen spirituellen Bruder des Verkündigungsengels betrachtete, wie ja bereits seine Neufassung von "Mariä Verkündigung" nahelegt.

Diese Beziehung erklärt vielleicht auch, warum Hindemith in der späteren Version des Liedes die in der revidierten "Mariä Verkündigung" zitierte 'Polonaise'-Passage durch anderes Material ersetzt. Das neu entworfene zweite Thema des Liedes ist in seiner Stattlichkeit vielleicht besser geeignet, den "Unerschrockenen" gegenüberzutreten, und unterstreicht die Atmosphäre auf dem bethlehemitischen Felde in neuer Weise, insofern es dem sprechenden Stern Persönlichkeit zugesteht – und nicht nur harmloses Sternengefunkel. Doch mutet die kompositorische Entscheidung, die Quelle für ein beziehungsvolles Zitat zu entfernen, auch etwas befremdlich an.

"Geburt Christi"

In Rilkes "Geburt Christi" wird zum dritten Mal im Zyklus ein *du* angesprochen; und endlich – nach dem Beobachter im zweiten und dem argwöhnischen Joseph im fünften Gedicht – ist es Maria selbst, der die direkte Rede gilt. Inhaltlich ist das Gedicht auf raffinierte Weise dualistisch, insofern jeder Aspekt von zwei gegensätzlichen Gesichtspunkten aus beleuchtet wird. Ein Beispiel liefert die Darstellung der Geburtsszene selbst. Alle vertrauten Einzelheiten bleiben ausgespart: die Ankunft des Paares in Bethlehem, ihre verzweifelte Suche nach einer Unterkunft, der Stall mit Krippe, Ochs und Esel sowie die herbeieilenden Hirten und die in der Höhe singenden Engel. Stattdessen bestimmt die dichterische Stimme das Ereignis durch zwei Erklärungen, die ganz unterschiedliche Perspektiven repräsentieren. Der im Evangelienton vorgetragene erste Kommentar bietet die amtskirchliche Sicht: "Gott kommt in dir zur Welt"; der im Erzählton gehaltene zweite fügt mit den Schätze herbeischleppenden Königen den Anstrich der Heiligenlegende hinzu, wobei das Verb *schleppen* das Linkisch-Rührende vieler Bauernkunst-Darstellungen evoziert. Der erste Aspekt legt Maria nahe, sich klein und der ungeheuren Auszeichnung unwürdig zu

fühlen; der zweite erlaubt ihr Erhabenheit, indem er auf all die Bilder anspielt, die sie in einem edlen Gewand zeigen, verehrt von den Herrschern dieser Welt und beschenkt mit Gaben, deren Reichtum und Symbolkraft Zeugnis ablegt für ihre Bedeutung dieses Neugeborenen und seiner Mutter.

Beide Möglichkeiten des Selbstbildes sind, so scheint Rilke andeuten zu wollen, offen, da Marias entscheidender Wesenszug ihre "Einfalt" ist. Die dichterische Stimme fragt denn auch, wie viel sie eigentlich versteht, und bezieht dies besonders auf zwei (wieder ganz verschiedene) Aspekte: Begreift sie, dass ihr Sohn menschengewordener Gott ist, oder lässt sie sich durch die Armut ihrer Umgebung täuschen? Und weiß sie, was wahre Größe ist, oder lässt sie sich durch die weltlichen Schätze der Könige verleiten, den wahren Reichtum zu verkennen?

Hättest du der Einfalt nicht, wie sollte
dir geschehn, was jetzt die Nacht erhellt?
Sieh, der Gott, der über Völkern grollte,
macht sich mild und kommt in dir zur Welt.

Hast du dir ihn größer vorgestellt?

Was ist Größe? Quer durch alle Maße,
die er durchstreicht, geht sein grades Los.
Selbst ein Stern hat keine solche Straße.
Siehst du, diese Könige sind groß,
und sie schleppen dir vor deinen Schoß

Schätze, die sie für die größten halten,
und du staunst vielleicht bei dieser Gift –:
aber schau in deines Tuches Falten,
wie er jetzt schon alles übertrifft.

Aller Amber, den man weit verschifft,

jeder Goldschmuck und das Luftgewürze,
das sich trübend in die Sinne streut:
alles dieses war von rascher Kürze,
und am Ende hat man es bereut.

Aber (du wirst sehen): Er erfreut.

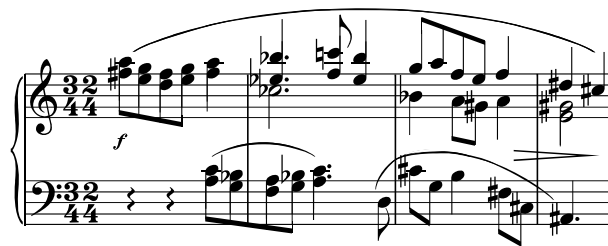
Dem jungen Hindemith ist die Bedeutung der "Einfalt" für die Aussage des ganzen Gedichtes wohl bewusst. Zwischen den bitonalen Gegenüberstellungen im Klavier, in denen er Marias Ungewissheit über das Wesen dieser Geburt abbildet, glänzt die plötzliche Konsonanz des dieses Wort harmonisierenden Fis-Dur-Septakkordes. Ansonsten bietet der Komponist in der Urfassung des Liedes eine faszinierende, wenn auch etwas beunruhigende Interpretation des Textes, während er in der Neufassung bemüht scheint, die dichterische Darstellung mit musikalischen Mitteln an die

Tradition liebenswürdiger Krippenszenen zurückzubinden. Indem er sich das Lied “Freudig bewegt” wünscht, folgt der junge Komponist Rilkes Schlusswendung: “Aber (du wirst sehen): Er erfreut”. In §4 seines späteren Vorwortes zur Neufassung wird er diese Tempowahl bedauern, da der “Scherzando-Charakter in störendem Gegensatz zu der betrachtenden, etwas resignierten Haltung des Textes stand”. Entsprechend stellt er sich Anfang und Ende des Liedes nun “breit” vor und beschleunigt das Tempo auch in der Mitte nur wenig.

Die musikalische Struktur der Urfassung greift die in der fünften Zeile der Anfangs- und Endstrophe auszumachende Betonung auf sowie die erwähnten kontrastierenden Sprechhaltungen. Vor allem erzeugt der junge Hindemith Analogien zu der Maria zugeschriebenen Ambivalenz sowie zu der zweifachen Perspektive, aus der die Geburt Christi geschildert wird. Am Ende seines Revisionsprozesses dagegen steht ein vollkommen anderes Musikstück, das Ähnlichkeiten mit dem Eröffnungslied aufweist und damit eine Parallele der beiden Kindsgeburten suggeriert.

1923 war Hindemith voller Empathie für den emotionalen Zwiespalt der jungen Mutter, den er durch eine schon vor Einsetzen des ersten Wortes ausführlich dargelegte tonale Ambivalenz ausdrückt. In dem 19½-taktigen Vorspiel führt er das gesamte Hauptthema ein und bildet in dessen sanfter Linienführung mit Harmonien, die sowohl horizontal als auch vertikal unverträglich aufeinanderstoßen, Marias Verwirrung ab.

NOTENBEISPIEL 18: Bitonaler Ausdruck des Zwiespalts einer jungen Mutter



Obwohl die Textur weitgehend imitatorisch ist, sind die Phrasen dank der regelmäßigen homophonen Schlusswendungen leicht zu erkennen.²⁴ In der ersten Strophe passt Hindemith den Gesangspart dem vom Klavier vorgestellten Material an, wobei die Singstimme der Polyphonie weitere Imitationen hinzufügt und die tonale Ambivalenz dabei noch verstärkt.

²⁴Vgl. [a] = T. 1-4, [b] = T. 5-8, [c] = T. 9-13, [c'] = T. 14-17, [d] = T. 18-21.

Das Seitenthema erklingt erstmals zu Rilkes Gedanken über wahre Größe und das Los des Neugeborenen. Im Gedicht sind diese drei Zeilen durch einen höheren Abstraktionsgrad von den umgebenden Aussagen abgesetzt. Hindemith verzichtet in diesen Momenten meditativen Innehaltens ganz auf die Qual, die er seine Hörer zuvor bei der Erforschung von Marias innerer Unsicherheit hat spüren lassen. Im Gegensatz zur Komplexität und harten Bitonalität des Hauptthema-Materials ist das Seitenthema einfach, konsonant und sanft. Das Klavier intoniert dreimal, die letzten zwei Male von der Singstimme im Kanon imitiert, eine Phrase im lydischen Modus, der im modalen Ethos des Mittelalters und der Renaissance als "freudig" charakterisiert ist.

Bemerkenswert ist auch die Zeile, die im Gedicht die erste Strophe beschließt und zugleich als Frage die Überlegungen der zweiten Strophe einleitet: "Hast du dir ihn größer vorgestellt?" Hier nimmt die Stimme des Dichters einen tröstenden Ton an, als sei er besorgt, die nach der ekstatischen Verkündigung des Engels und der Auszeichnung durch die Kusine hochgestimmte junge Maria könne ein wenig enttäuscht sein von der begrenzten Fürsorgefähigkeit Gottes anlässlich ihrer Niederkunft. Der junge Hindemith vertont diese Zeile als unbegleiteten Gesang, hervorgehoben durch verlangsamtes Tempo. Melodisch ist die Zugehörigkeit zur vorangehenden ersten Strophe eindeutig erkennbar, gleichzeitig weist der umspielte Terzschrift $c-a$ mit seinem Bezug zu f als stummem Grundton auf die kommende Strophe voraus. Die ähnlich Trost bietende Schlusszeile des Gedichtes setzt Hindemith denn auch zu einer melodischen Variante dieser Zeile und, anders als alles dazwischen Liegende, ebenfalls "ein wenig ruhiger". Indem er sie mit einer Transposition der ersten zwei Phrasen des Seitenthemas einleitet und unterlegt, deutet er das dichterisch vorausgesagte "Erfreuen" als einen Hinweis auf die Erlösungsabsicht Gottes – und damit als ein Geschenk nicht nur für Maria, sondern für die ganze Menschheit.

In der Neufassung – der Parallele zu "Geburt Mariä" – spielt Hindemith alle Nuancen herunter, mit denen Rilke eine Unsicherheit Marias zum Ausdruck bringt. Das neue Lied besteht in Ableitung einer A B A-Form aus fünf Abschnitten ($A1 A2 B A1' \times A2'$), die den Bezug zum poetischen Text betont unterlaufen. So endet z.B. $A1$ in der Mitte der dritten Gedichtzeile, wodurch "der Gott, der über" musikalisch von "Völkern grollte" getrennt wird. Umgekehrt taucht der lange Abschnitt $A2$ drei ganz verschiedene Bilder der Vorlage – "[Gott] macht sich mild und kommt in dir zur Welt", "Was ist Größe?" und "Siehst du, diese Könige sind groß" – in einheitliches Material, als wollte der Komponist seine Hörer so einlullen, dass sie über die Gegensätze zwischen der Größe eines Gottes, der

seinen Sohn in äußerster Armut zur Welt kommen lässt, und der weltlichen Größe der Könige mit ihren reichen Gaben nicht weiter nachdenken. Der Mittelabschnitt B, der mit Rilkes Worten über den “alles übertreffenden” Sohn beginnt, schließt die Reue über die “rasche Kürze” irdischer Schätze ein, zeichnet also sehr unterschiedliche Gedanken in einer einzigen musikalischen ‘Farbe’. Nur in Hinblick auf die Schlusszeile, die hier mit dem thematischen Material von A1 gesetzt ist, behält Hindemith seine ursprünglich minutiöse Deutung der dichterischen Nuancen bei.

Die Abschnitte A1 und A2 beruhen auf dem von “Surrexit Christus hodie” abgeleiteten Hauptthema der “Geburt Mariä” (vgl. Bsp. 9 oben).

NOTENBEISPIEL 19: Der Auferstehungshymnus in “Geburt Christi”

Das Marienleben I and II, “Geburt Mariä”,
T. 1-7: Klavier und T. 12-18: Sopran

12
nicht auf - - - zu-sin-gen plötz-lich, wie man auf-weint

Das Marienleben II, “Geburt Christi”,
T. 1-7: Sopran/Klavier, T. 8-12: Diskant

1
Hät-test du der Ein - falt nicht, wie soll-te dir ge-schehn

8

Der Beginn ist in *e* verankert, dem Tonsymbol Christi. Der Auferstehungshymnus im Diskant des Klaviers und seine variierte Imitation im Gesang bewegen sich melodisch um *d*, der kleinen Septime über *e*; in “Geburt Mariä” ist das melodische Zentrum *a*, die kleine Septime über Marias *h*.

Der etwas raschere Abschnitt A2 zitiert die in “Geburt Mariä” als Reaktion auf den Auferstehungshymnus gehörte Antwort der Singstimme:

NOTENBEISPIEL 20: Die Antwort der Singstimme in “Geburt Mariä” und ihre Wiederaufnahme in der Neufassung von “Geburt Christi”

1923: Nr. 1, T. 7-18
O was muss es die En-gel ge-ko-stet ha-ben nicht auf - - - zu-sin-gen plötz-lich wie man auf-weint

1948: Nr. 7, T. 13-25

Auch Abschnitt B bezieht sich auf das Lied zur Geburt der Gottesmutter, indem es die Begleitung des dortigen Kontrastabschnitts übernimmt. Obwohl die Wiegenliedanspielung des Dreiviertelmetrums hier durch einen geraden Takt ersetzt ist, ruft die Erinnerung an das Vorbild den Eindruck einer Idylle hervor.

NOTENBEISPIEL 21: Die idyllische Szene zu Bethlehem (“Geburt Mariä” I: T. 45-48 / II: T. 36-39 und “Geburt Christi” II: T. 93-96)

36

93

Dass hier die vergänglichen Güter weltlichen Reichtums im Stile eines Andachtsbildes besungen werden, dürfte Rilkes Absicht zuwiderlaufen – doch genau das mag der Grund für die Kompositionsentscheidung gewesen sein. Die drei zur Krippe eilenden Könige spielen eine so zentrale Rolle in konventionellen Darstellungen der Christusbgeburt, dass der ältere Hindemith geglaubt haben mag, eine Anspielung auf die Genreszene werde seine Hörer gegen die unbequemen Fragen des kritischen Dichters immunisieren.

Hindemiths Entscheidung, die Neufassung des Liedes "Geburt Christi" auf vertrautes thematisches Material und leicht erfassbare Melodien zu stützen, ist so konsequent, dass der Beginn der Reprise wie ein Schock wirken muss. Zwei verkürzte Erinnerungen an "Surrexit Christus hodie" werden hier eingeleitet und unterbrochen durch schnelle, laute Gesten in Gegenbewegung, deren von *es* ausgehende Akkordbrechungen das E-Dur des Hymnus empfindlich stören. Und kaum hat die Singstimme mit den Worten "Er erfreut" geendet, da durchbricht das Klavier erneut die beschauliche Stimmung mit einer eingeschobenen Phrase, die sich über einer mehrfach wiederholten, sechsstimmigen Terzenschichtung auf demselben *es* entfaltet. Dazu spielt die Oberstimme eine (*espressivo* markierte) Kantilene, deren Abschnitte jeweils in die Töne desselben Klanges münden.

Dass Hindemith die Schlusszeile mit einer mehrfachen tonalen Reibung umgibt, während er in diesem Lied sonst betont das Idyllische zu unterstreichen bemüht scheint, legt die Deutung nahe, dass er zwar nicht die bethlehemitische Szene an sich (geschweige denn Marias in Andachtsbildern gezeigte fromme Gemütsruhe) in Frage stellen will, wohl aber das Maria gegenüber geäußerte Versprechen des Dichters, dieser Sohn werde vor allem "erfreuen". Dies wäre stimmig mit seiner Wahl des thematischen Materials der Neufassung, handelt es sich bei der über den Umweg der "Geburt Mariä" zitierten Melodielinie doch um einen Hymnus zur Auferstehung Jesu, also um ein Lied voll Lob und Dank für den eigentlichen Grund, warum die Geburt dieses Kindes (und die seiner von Gott erwählten Mutter vor ihm) gefeiert wird. Doch während Jesu prophezeite Überwindung des Todes und die Erlösung aller Gläubigen von Schuld in der Tat Anlass zu allgemeiner Freude ist, wird seiner Mutter Maria zunächst der Schmerz seines gewaltsamen Leidens und frühen Todes auferlegt.

Zwei spätere Stellen im Zyklus bestätigen, dass Hindemith bei dem erwähnten Klang an die Kreuzigung dachte: In beiden Fassungen des Liedes "Pietà" durchzieht die Terzenschichtung auf *es* die gesamte Klage der schmerzreichen Mutter, und in der Neufassung des Liedes "Von der Hochzeit zu Kana" begleitet derselbe Akkord die Erwähnung von Marias plötzlichem Verdacht, sie könne für Jesu Schicksal verantwortlich sein.

Hindemiths musikalisch zum Ausdruck gebrachte Infragestellung der Schlusszeile bereichert Marias Gefühle in Bethlehem um eine wichtige Dimension. Darin folgt er allerdings nicht Rilke, sondern der Bibel. Nach Lukas 2:34-35 prophezeite der Priester Simeon Maria anlässlich Jesu Einführung in den Tempel: "Dieser ist dazu bestimmt, dass in Israel viele durch ihn zu Fall kommen und viele aufgerichtet werden [...] Dir selbst aber wird ein Schwert durch die Seele dringen."

“Rast auf der Flucht in Ägypten”

Dem inhaltsschweren siebten Gedicht folgt eine leichte, humorvoll erzählte Szene aus dem Legendenschatz. In den 25 Zeilen des Textes lassen sich zwei ungleiche Hälften unterscheiden. Die ersten 17½ Zeilen schildern die Flucht bis zur titelgebenden Rast, wobei der Akzent nicht auf den physischen Strapazen liegt, sondern auf der Wirkung, die diese erste Reise Jesu – quasi als Vorahnung auf die viel spätere Ausbreitung seiner Lehre – auf die Anwohner und Götzen im durchreisten Land hat. Die verbleibenden 7½ Zeilen illustrieren dies mit einem ersten ‘Wunder’: der Verbeugung eines Baumes vor dem heiligen Kind in Ehrfurcht vor der mit ihm beginnenden neuen Ära. Während das apokryphe Pseudo-Matthäusevangelium in Vers 20:23 das Ereignis als eine erste ‘Tat’ Jesu beschreibt, stellt Rilke die Ehrerbietung der Natur – konzentriert in dem sich verneigenden Baum – als ein keinem Urheber zugeschriebenes Geschehnis dar.

Diese, die noch eben atemlos
flohen mitten aus dem Kindermorden:
o, wie waren sie unmerklich groß
über ihrer Wanderschaft geworden.

Kaum noch dass im scheuen Rückwärtsschauen
ihres Schreckens Not zergangen war,
und schon brachten sie auf ihrem grauen
Maultier ganze Städte in Gefahr;

denn sowie sie, klein im großen Land,
– fast ein Nichts – den starken Tempeln nahten,
platzten alle Götzen wie verraten
und verloren völlig den Verstand.

Ist es denkbar, dass von ihrem Gange
alles so verzweifelt sich erbost?
und sie wurden vor sich selber bange,
nur das Kind war namenlos getrost.

Immerhin, sie mussten sich darüber
eine Weile setzen. Doch da ging –
sieh: der Baum, der still sie überhing,
wie ein Dienender zu ihnen über:

er verneigte sich. Derselbe Baum,
dessen Kränze toten Pharaonen
für das Ewige die Stirnen schonen,
neigte sich. Er fühlte neue Kronen
blühen. Und sie saßen wie im Traum.

Hindemith passt seine Vertonung dieser inneren Unterteilung an. Der kräftige, “ziemlich lebhaft” erste Abschnitt wird von einem durch zwei Synkopen rhythmisch charakterisierten fünftönigen Motiv durchzogen.



Der ruhigere zweite Abschnitt entfaltet sich über einem fünf Viertelschläge umfassenden Ostinato, dessen zwanzig Variationen zwei Crescendi bilden (mit Höhepunkt auf “das Ewige” und “neuen Kronen”). Die den beiden Figuren zugrunde liegende Zahl 5 ist die Symbolzahl Christi;²⁵ das zwanzigfache Ostinato erinnert an das von einer analog gegliederten Basslinie begleitete zweite Lied des Zyklus, “Darstellung Mariä im Tempel”. Hindemith scheint damit musikalisch nahezulegen, dass die Flucht und indirekte Bewusstwerdung des kleinen Jesus dem stufenweisen Aufstieg der kleinen Maria in den Tempel und ihrem von Rilke geschilderten Begreifen ihres Schicksals entspricht. Das originale Lied wurde im Zuge der Revision nur in kleinen, für Hörer unerheblichen Einzelheiten verändert.

“Von der Hochzeit zu Kana”

Das Johannesevangelium lässt in Kapitel 2:1-11 keinen Zweifel daran, dass es Maria war, die Jesus dazu aufforderte, den Hochzeitemern auszuhelfen und Wasser in Wein zu verwandeln. Jedoch verbindet die biblische Geschichte diese Anregung nicht mit einem Vorwurf. Rilke sieht das anders. Seine poetische Schilderung der Szene beginnt mit einer wortreichen Entschuldigung für etwas, das sich erst in Zeile 24 als stummer Tadel entpuppt. Demnach hätte Maria ihren zu Höherem berufenen Sohn aus Eitelkeit um ein Wunder gebeten und in ihrer Einfalt all die Ereignisse ausgelöst, die als Reaktion auf die außergewöhnlichen Taten Jesu folgen sollten.

Auf den ersten Blick überrascht es, dass Rilke, dem doch sonst so sehr daran gelegen ist, Marias Status im patriarchalen Kontext judeochristlicher Deutehoheit zu heben, sie ohne zwingende Notwendigkeit beschuldigt. Tatsächlich verleiht er damit der Hochzeitsepisode eine besondere Bedeutung für Jesu späteres Schicksal und stellt Marias ursprünglich naive Bitte als einen folgenschweren Akt dar. So gibt Marias vermeintliche Eitelkeit dem Dichter indirekt Gelegenheit, ihren großen Einfluss auf die christliche Geschichte anzudeuten.

²⁵Die Zahl 5 steht in der christlichen Ikonografie oft symbolisch für den Gekreuzigten sowohl wegen der Anzahl seiner Wunden als auch wegen der fünf Buchstaben seiner Herrschaftstitel (ΙΧΘΥΣ = Jesus Christus Gottes Sohn Heiland), die, als griechisches Wort für “Fisch” gelesen, Pate stehen für das Erkennungszeichen der frühen Christen.

Konnte sie denn anders, als auf ihn
stolz sein, der ihr Schlichtestes verschönte?
War nicht selbst die hohe, großgewöhnte
Nacht wie außer sich, da er erschien?

Ging nicht auch, dass er sich einst verloren,
unerhört zu seiner Glorie aus?
Hatten nicht die Weisesten die Ohren
mit dem Mund vertauscht? Und war das Haus

nicht wie neu von seiner Stimme? Ach
sicher hatte sie zu hundert Malen
ihre Freude an ihm auszustrahlen
sich verwehrt. Sie ging ihm staunend nach.

Aber da bei jenem Hochzeitsfeste,
als es unversehns an Wein gebrach, –
sah sie hin und bat um eine Geste
und begriff nicht, dass er widersprach.

Und dann tat er's. Sie verstand es später,
wie sie ihn in seinen Weg gedrängt:
denn jetzt war er wirklich Wundertäter,
und das ganze Opfer war verhängt,

unaufhaltsam. Ja, es stand geschrieben.
Aber war es damals schon bereit?
Sie: sie hatte es herbeigetrieben
in der Blindheit ihrer Eitelkeit.

An dem Tisch voll Früchten und Gemüse
freute sie sich mit und sah nicht ein,
dass das Wasser ihrer Tränendrüsen
Blut geworden war mit diesem Wein.

Der junge Hindemith scheint Rilkes Absicht im Lichte der Gesamtaussage des Zyklus kontraproduktiv gefunden zu haben. Seine Urfassung ist ein Lied, das zwar – als Fugato mit eingeschobenen kurzen Unisono-Puffern – stellenweise satztechnisch kompliziert ist, aber im Ausdruck eher malerisch wirkt. Drei Abschnitte, die den Strophen 1-3, 4-5 (einschließlich des Zeilenüberhangs) und 6-7 entsprechen, erzählen die Geschichte einer glücklich gelösten Spannung: Die motorisch eilenden Achtel des ersten Abschnitts gehen in der Mitte des zweiten mit *poco ritardando* / *etwas ruhiger* in Viertel über, um im dritten Abschnitt über “Sehr langsam ... noch langsamer” fast zum Stillstand zu kommen. Eine ähnliche Entwicklung zeichnet auch die Dynamik, die in *ff staccato* beginnt und im *ppp* mit Legatolinien und lang gehaltenen Klängen endet.

In der Neufassung gibt Hindemith einen Großteil des originalen thematischen Materials auf; stattdessen entwickelt er fast das ganze, nahezu doppelt so lange Lied aus dem Kopfmotiv. Ein 48-taktiges Klaviervorspiel (das umfangreichste im Zyklus) bildet den ersten von nun fünf Abschnitten. Darin stellt er die zwei Seiten der Handlung – Jesu zögerliches Eingehen auf den Wunsch seiner Mutter und Marias Stolz auf die Fähigkeiten ihres Sohnes – mittels einfacher, im Partiturvortrag erläuteter Tonsymbole dar: Der Ton *f*, als Tritonus oder Gegenpol zu Marias *h* eingesetzt, ist in den Augen des Komponisten verbunden mit allem, was “wegen seiner Falschheit und Kurzsichtigkeit uns zu Bedauern und Mitleid zwingt, wie der ‘Argwohn Josephs’ oder Marias eigensüchtiges Verlangen nach einer Demonstration der Zauberkraft ihres Sohnes in der ‘Hochzeit zu Kana.’” Über diesem *f* beginnt die Neufassung des Liedes; zu diesem Ton kehrt auch die Singstimme hartnäckig zurück, selbst noch am Schluss, als der Klavierpart längst dauerhaft auf das *e* Christi eingeschwenkt ist.

Besonders eindrucksvoll in der Neufassung des Liedes ist das Zitat des schon im Zusammenhang mit “Geburt Christi” erwähnten ‘Pietà-Akkordes’.

NOTENBEISPIEL 22: Marias antizipierter Passionsschmerz

138

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "A-ber war er da-mals schon be-reit?". The piano accompaniment features a complex texture with various dynamics including *p*, *f*, and *mf*. The second system continues the vocal line with the lyrics "Sie: sie hat-te es her-bei-ge-trie - - ben in der Blind-heit ih-rer Ei - (telkeit)". The piano accompaniment continues with similar textures and dynamics, including *f* and *mf*. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

A-ber war er da-mals schon be-reit?

Sie: sie hat-te es her-bei-ge-trie - - ben in der Blind-heit ih-rer Ei - (telkeit)

Die sechsstimmige Terzenschichtung erklingt in dem Augenblick, als Maria zu begreifen beginnt, welche Folgen ihre Aufforderung haben wird, dreimal über *es* (im Notenbeispiel durch * markiert) und drei weitere Male (jeweils bei **) in verschiedenen Transpositionen.

“Von der Hochzeit zu Kana” ist somit eines der Gedichte, die in der Neufassung differenzierter ausgedeutet sind als in der frühen Vertonung.

“Vor der Passion”

Für alle, die das Neue Testament als allein authentische Quelle aller Jesus betreffenden Ereignisse ansehen, sind die Worte dieses Gedichtes frei erfunden. In den Evangelien hat Maria keine Stimme. Selbst Lukas, der ihr zumindest zur Zeit der Geburt Christi einige Aufmerksamkeit widmet, erwähnt später nur die Szene, in der Jesus ihr besondere Rechte als Mutter abspricht (Lk 11:27-28). Johannes ist der Einzige unter den Evangelisten, der von der Hochzeit zu Kana berichtet, ihr einen Platz unter dem Kreuz zugesteht und beschreibt, wie Jesus sie der Obhut seines Lieblingsjüngers anvertraut. Doch auch hier ist nicht sie es, die spricht. In den Apokrypha wird zumindest ihr Schmerz auf Golgatha gewürdigt, allerdings erscheint sie auch dort als unterwürfige Frau, die allem, was Gott ihr zuteilen mag, fraglos zustimmt. Heftige Klagen oder gar Vorwürfe gegen Gott im Zusammenhang mit Jesu Verhaftung und Tod sind undenkbar.

Dichter und bildende Künstler des späten Mittelalters kannten diese Zurückhaltung nicht; man denke nur an Kapitel 72 der *Meditationes vitae Christi* aus dem 13. und 14., an *Das Marienleben von Philipp dem Cartäuser* aus dem 15. Jahrhundert oder an die drei zwischen dem Ende des 14. und der Mitte des 15. Jahrhunderts gemalten Passionszyklen aus dem Kölner Kunstkreis. Erst spätere Künstler wie Altdorfer, Dürer und Cranach zeigen Maria in tiefem Schmerz, jedoch ohne jegliches Aufbegehren.

Rilke dagegen sieht Maria in einem Zustand verzweifelter Anklage. Sie fühlt sich allein gelassen und überwältigt von den Ansprüchen, die damit verbunden sind, die Mutter eines so außergewöhnlichen Sohnes zu sein. Ihr Protest ist in mancher Hinsicht nicht einmal persönlich. Besonders zu Beginn des Gedichtes wendet sie sich an alle, die sich selbst als Retter der Menschheit verstehen. Insofern es zumindest für Christen keinen mit Jesus vergleichbaren Menschen geben kann, ist dies eine gewagte Andeutung, ebenso wie Rilkes Verwendung des Plurals “Heilande”. Der Aufschrei der gottesfürchtigen Maria beleuchtet die Ungeheuerlichkeit eines Menschen, der als Retter der Menschheit auftritt, jedoch die eigene Mutter abweist.

Besonders bedrückend wirken die Sätze, in denen Maria ihrem Sohn (und Gott) absichtsvolles Verhalten vorwirft. Dass sie solches Leid tragen muss, ist für Rilke kein menschliches 'Pech', das es bestmöglich zu ertragen gilt, sondern ein nicht genügend durchdachter Teil in Gottes Heilsplan, eine Nebenwirkung, die himmlischerseits in Kauf genommen wird, weil die, die es trifft, nicht wichtig genug erscheint.

O hast du dies gewollt, du hättest nicht
durch eines Weibes Leib entspringen dürfen:
Heilande muss man in den Bergen schürfen,
wo man das Harte aus dem Harten bricht.

Tut dirs nicht selber leid, dein liebes Tal
so zu verwüsten? Siehe meine Schwäche;
ich habe nichts als Milch- und Tränenbäche,
und du warst immer in der Überzahl.

Mit solchem Aufwand wardst du mir verheißen.
Was tratst du nicht gleich wild aus mir hinaus?
Wenn du nur Tiger brauchst, dich zu zerreißen,
warum erzog man mich im Frauenhaus,

ein weiches reines Kleid für dich zu weben,
darin nicht einmal die geringste Spur
von Naht dich drückt -: so war mein ganzes Leben,
und jetzt verkehrst du plötzlich die Natur.

Hindemiths zwei Fassungen von "Vor der Passion" sind strukturell ähnlich; beide vertonen Rilkes vierstrophiges Gedicht in vier Abschnitten nach dem Schema A A B A'. In der Urfassung folgt eine kurze Coda; in der Neufassung ist diese zu einem eigenständigen Nachspiel erweitert. Die Anzahl der musikalischen Bausteine ist äußerst begrenzt: Die A-Abschnitte werden ganz von drei einstimmigen Motiven, einer Klavierklausel und drei Akkorden bestimmt, und auch Abschnitt B fügt nur Modifikationen desselben Materials, einen neuen Akkord und die enggeführte Imitation eines der Motive hinzu. Hindemith geht es nicht um "Heilande" im Plural, sondern um Jesus im Besonderen; sein einstimmiges Motiv übersetzt ausdrucksvoll die Gefühle Marias als einer einzigartigen, in ihrem Schmerz allein gelassenen Frau. In der Verbindung von klagenden Halbtonschritten mit großen Intervallen verhilft das einstimmige Material vor allem in den A-Abschnitten Marias Empörung und Bitterkeit zum Durchbruch. Die vielen sich aufbäumenden großen Septimen und verminderten Oktaven der Originalfassung sind emotional zutiefst ergreifend; diese Abschnitte gehören zu den erschütterndsten Passagen in Hindemiths Werk.

Für die Neufassung hat Hindemith den Grundton aufwärts verlegt, das Tempo beschleunigt (er zählt jetzt nicht mehr Achtel, sondern Viertel), etliche der chromatischen Passagen durch diatonische und die verminder-ten Oktaven und großen Septimen durch kleine Septimen und große Sexten ersetzt. Marias Aufschrei wirkt so wie zu leisem Schmerz gemildert.

NOTENBEISPIEL 23: Marias verzweifelter Aufbegehren, 1923 und 1948

The image shows two musical staves side-by-side, comparing the 1923 and 1948 versions of the piece. Both are marked 'Sehr langsam' and 'mf'. The 1923 version (left) has a tempo of 52-68 and features a piano accompaniment with intervals labeled 'gr.7' and '<8'. The 1948 version (right) has a tempo of 40 and features a piano accompaniment with intervals labeled 'kl.7' and 'gr.6'. The vocal line in both versions is 'O hast du dies ge-wollt'.

Im Gegensatz zu den einstimmigen Motiven ist die Klavierklausel diatonisch und bleibt im Verlauf ihrer sechs Einsätze fast unverändert;²⁶ unwandelbar steht sie zwischen den sich windenden Figuren des Schmerzes. Im musikalischen Gewebe des Liedes fällt ihr die Rolle eines Dialogpartners der einstimmigen Schmerzensmotivik zu. Damit reagiert Hindemith darauf, dass Rilke es seinen Lesern überlässt, ob sie Marias ausdrücklich an ein *du* gerichtete Worte als Teil eines realen Gesprächs oder als inneren Monolog auffassen. Tatsächlich ist Jesus dank ihrer Worte sehr gegenwärtig, und auch Leser, die Mitgefühl für Marias Schmerz empfinden, wissen doch, dass Jesus mehr ist als die Summe der Attribute, mit denen sie ihn sich selbst vor Augen zu stellen sucht.

NOTENBEISPIEL 24:
Die Klavierklausel (1923)

The image shows a single musical staff for the piano accompaniment, labeled 'Die Klavierklausel (1923)'. It features a diatonic melody with a circled measure containing a '4' above it, indicating a specific rhythmic or structural element.

Einer ihrer Vorwürfe betrifft ihren Eindruck, Jesus sei stets in der "Überzahl". Der Wortgebrauch ist im Kontext zweier einzelner Menschen höchst ungewöhnlich, doch weiß man intuitiv, was gemeint ist: Hier wird

²⁶Vgl. T. 3-5, 5-7, 13-15, 15-17, 28-30, 34-35. Die einzige Abweichung findet sich am Schluss, wo Hindemith den letzten Akkord durch einen anderen ersetzt.

ein Schwächerer überstimmt – nicht etwa durch Gewalt, sondern durch die reine Kraft größerer Präsenz. Die unwandelbare, zweistimmig in ruhigen Vierteln und Achteln entworfene Geste spricht von Jesu klarer innerer Ausrichtung und spirituellem Gleichmut. Einer liebenden Mutter gegenüber kann ein solcher Gleichmut allerdings übermächtig und unsensibel wirken.

In den zwei ersten Strophen der Urfassung ist die Klavierklausel dem zweiten einstimmigen Motiv gegenübergestellt und von Marias verzweifelter Auflehnung im ersten und dem zwölftönigen dritten Motiv umrahmt. Der zugleich vertikale und horizontale Kontrast entspricht den Gegensatzpaaren, die Rilke für Jesus und Maria entwirft: Sie ist weich und schwach, ein liebes Tal; er ist wie Erz und hätte aus Bergen geschürft statt von einer Mutter geboren werden sollen; sie bietet Bäche, er schafft Wüste; sie webt für ihn weiche Kleider, in denen keine Naht ihn drücken soll, während er Tiger braucht, die ihn zerreißen. In der musikalisch als Reprise komponierten vierten Strophe greift Hindemith dieselben Komponenten in geänderter Reihenfolge auf. Die Klavierklausel endet hier mit einer Umkehrung der melodischen Linie und einem falschen Akkord, als wolle sie die Worte "jetzt verkehrst du plötzlich die Natur" bildlich veranschaulichen.

In der Neufassung ist die Klavierklausel zwar transponiert und leicht modifiziert, behält jedoch zunächst ihren Charakter bei. Unmittelbar vor der Reprise erklingt sie ein siebtes Mal (wenn auch unvollständig), tritt dann jedoch nicht zugunsten eines der Schmerzensmotive Marias in den Hintergrund, sondern beherrscht einen Großteil dieser Strophe ganz. Wo Rilke Maria traurig von ihren vergeblichen Versuchen sprechen lässt, das Leben ihres Sohnes angenehm zu machen, soll die begütigende, gegen Ende kaum mehr aussetzende musikalische Phrase Hindemiths Hörer offenbar überzeugen, dass in dieser besonderen Mutter-Sohn-Konstellation alles seine Richtigkeit hat, insofern Jesus ja nun eindeutig im Vordergrund steht.

Die dritte Dimension im musikalischen Material besteht aus drei Akkorden, die das harmonische Gerüst dieses Liedes weitgehend bestimmen. Der erste beschließt die Anfangszeile mit Marias erstem Aufschrei; der zweite rundet die Klavierklausel ab und damit Marias Vorwurf, Jesus sei unsensibel; der dritte steht am Ende des dritten Motivs, in dem sie

NOTENBEISPIEL 25: Stadien zunehmender Entfremdung

The image shows three musical chords labeled Akkord I, II, and III. Akkord I is in bass clef, Akkord II is in bass clef with a sharp sign above it, and Akkord III is in treble clef with a sharp sign above it.

seine Härte beklagt. Der erste ist als Terzenschichtung im Bassbereich angelegt, die beiden Folgeklänge gewinnen stufenweise sowohl an Höhe als auch an Dissonanz.

In der Coda kombiniert Hindemith die von *pp* auf *f* anschwellende Grundform des ersten Motivs mit einer neuen Variante, in der der übergroße Intervallschritt einer kleinen Dezime den verklingenden Abstieg einleitet. In der Begleitung ertönen zunächst drei Anschläge des ersten Akkordes und dann, als abschließendes Symbol kumulierter Qual, eine Schichtung aus allen drei Akkorden (wobei Akkord I und III vollständig zitiert werden; nur Akkord II ist verkürzt allein durch seinen Grundton *as = gis* vertreten). Hört man die drei Akkorde als drei Stufen in Marias Gott ergebenem, jedoch von Schmerzen unermesslichen Ausmaßes zunehmend überschattetem Leben, so ergibt sich am Vorabend der Passion Jesu eine neuntönig in *ppp* vorgebrachte Antiklimax.

In späteren Jahren war Hindemith offensichtlich bemüht, Marias Anklage unnötigen Leidens zu dämpfen und das Lied zugleich noch stärker auf Christus auszurichten. Jeder der drei Akkorde enthält nun wenigstens eine große Septime oder verminderte Oktave, so dass der Dissonanzgrad vergleichbar ist und keine Entwicklung unterstellt werden kann. Zugleich beschränkt sich die Dissonanz selbst jetzt auf die Oberfläche; unter dem Mantel von Umkehrungen und hinzugefügten Reibetönen entdeckt man in den zwei ersten Akkorden den vollständigen Moll-Dreiklang auf *e*, dem Tonsymbol Christi, und im dritten Akkord immerhin noch die Terz *e-g*. Auch hier scheint Hindemith darauf bedacht, uns (und sich?) zu beruhigen: Es gibt keinen Grund zur Sorge; der unsichtbare Christus ist durch sein Tonsymbol *e* allgegenwärtig.

Der Schluss des Nachspiels bestätigt diese musikalische und religiöse Korrektur. Nachdem der letzte (insgesamt neunte) Einsatz der Klavierklauel, die für die Unwandelbarkeit Jesu steht, noch einmal in Akkord II geendet hat, beschließt Hindemith das Lied hier nicht mit der Kumulation der drei Akkorde, sondern mit einem von jeglicher Reibung befreiten *fis*-Moll-Dreiklang in Grundstellung. Wie im Vorwort zur Neufassung zu lesen ist, glaubte er: "Mit der Tonalität *Fis* wird die Erkenntnis der Kleinheit ausgedrückt, die man dem Hohen und Unbegreiflichen gegenüber empfindet." Es scheint fast, als wollte Hindemith dem Gedicht "Vor der Passion" durch den unerwarteten Schlussklang der Neufassung eine überraschende Bilanz hinzufügen: Marias Aufbegehren voll Trauer und Schmerz wird sie schließlich zu einem Punkt bringen, an dem sie ihre eigene Bedeutungslosigkeit erkennt und akzeptiert.

Den Dichter hätte der Komponist damit schwerlich überzeugt.

“Pietà”

Die zwei Gedichte, die Maria nach der Passion zeigen – “Pietà” und “Stillung Mariä mit dem Auferstandenen” – sind poetisch die unkonventionellsten in Rilkes Zyklus. Die Sprache fließt in freien Rhythmen, in Zeilen von einem bis fünf Versfüßen; der Anspruch auf regelmäßige Endreimpaare ist aufgegeben. In “Pietà” gibt es nur zwei wiederkehrende Reimlaute: den einen in Zeile 1, 5, 6, und 10 (namenlos/groß/groß/Schoß), den anderen in Zeile 2 und 4 (Steins/Eins). Diese sechs Zeilen stehen sechs anderen gegenüber, deren Endsilben keinerlei Reim bilden.

Durch die ungewöhnliche Interpunktion präsentiert sich das Gedicht für Leser als in zwei Hälften geteilt. Diese Hälften haben zudem trotz der ungleichen Länge (5 + 7 Zeilen) gleiches Gewicht, insofern 18 schwere Silben und ein spannungsvoller Gedankenstrich in der ersten Hälfte den 19 Versfüßen in der zweiten die Waage halten.²⁷

Jetzt wird mein Elend voll, und namenlos
erfüllt es mich. Ich starre wie des Steins
Inneres starrt.
Hart wie ich bin, weiß ich nur Eins:
Du wurdest groß –
. und wurdest groß,
um als zu großer Schmerz
ganz über meines Herzens Fassung
hinauszusehen.
Jetzt liegst du quer durch meinen Schoß,
jetzt kann ich dich nicht mehr
gebären.

Neben der Gegenüberstellung von je sechs gereimten und ungereimten Zeilen und der Teilung in zwei Hälften enthält das Gedicht noch eine dritte Dimension der Dualität, und zwar anhand des Zeitbezugs. Sechs der Zeilen – drei an jedem Ende – beziehen sich auf eine Gegenwart (drei davon beginnen sogar mit “jetzt”), während die sechs anderen, die den langen Satz in Zeile 4-9 bilden, auf die zur Szene unter dem Kreuz führende Entwicklung zurückblicken. Die beiden Zeitperspektiven werden durch die Wahl

²⁷Die visuelle Teilung des Gedichts spiegelt seine Entstehungsgeschichte. Rilke hatte die letzten sieben Zeilen schon im November 1911, also zwei Monate, bevor er die Arbeit am *Marien-Leben* begann, als ekphrastische Antwort auf eine in einer Stadt nahe Duino gesehene Steinfigur geschrieben und “Pietà in der Kathedrale zu Aquileja” betitelt. Vgl. *Sämtliche Werke* II, S. 384-385. (Rilkes Schreibweise des Ortes entspringt der deutschen Aussprache; die Figur findet sich in der Basilika – nicht Kathedrale – von Aquileia.)

der Bilder unterstrichen. Die auf die Gegenwart bezogenen Sätze sind definiert durch einen Eindruck von Unwirklichkeit, verhaltener Bewegung und frustrierter Entfaltung. Sie sprechen von *voll* und *starr*, von der Unmöglichkeit, das Elend auch nur zu benennen oder einen im Schoß quer liegenden Körper zu gebären. Im Gegensatz dazu erinnert der lange Satz im Zentrum des Gedichtes an Momente eines Entwicklungs- und Transformationsprozesses, eines unablässigen und unaufhaltsamen Wachstums („du wurdest groß – / und wurdest groß“), in einer Abfolge, die alle Grenzen zu sprengen scheint. Syntaktisch umfassen die sechs Zeilen zur Gegenwart zwei Sätze mit vier selbständigen Abschnitten, während die sechs Zeilen zur Vergangenheit trotz des auffälligen Haltepunktes in der Mitte wie eine einzige explosive Äußerung vorwärts drängen.

Hindemiths Vertonung beschränkt sich in ihren nur 32 Takten auf eine noch geringere Anzahl an Komponenten als im vorausgegangenen Lied. Die fünf Abschnitte des Klavierparts basieren auf der Wiederholung einer Geste, die aus einem sechsstimmigen Akkord und seiner wie nach einem Vorhalt in der Oberstimme seufzerartig absteigenden Auflösung besteht. Bei dem Akkord handelt es sich um den von mir „Pietà-Akkord“ genannten Klang, den Hindemith in der Neufassung des Zyklus in „Geburt Christi“ und „Von der Hochzeit zu Kana“ zitieren wird. Der ‚Seufzer‘ verbindet den Moment nach der Passion mit dem vorangehenden Lied „Vor der Passion“, worin zwei der drei einstimmigen Motive ebenfalls mit einem halbtönig absteigend aufgelösten Vorhalt enden. Die Grundeinheit aus Pietà-Akkord und Auflösung wird im Verlauf des Liedes durch verschiedene Erweiterungen ergänzt und je anderen Gesangskonturen vorausgeschickt oder unterlegt. Die Anfangsworte, Marias, „Jetzt wird mein Elend voll“, klingen wie eine Reaktion auf die Klage des Klaviers.

NOTENBEISPIEL 26: Der ‚Pietà-Akkord‘ mit Seufzer

Sehr langsam. Mit schmerzlichem Ausdruck

Jetzt wird mein E - - lend voll, und

In Entsprechung zu Rilkes oben genannten *drei* Manifestationen von *Dualität* spielt Hindemith mit *drei* Aspekten von *Zweidimensionalität*. Der eine betrifft die Vertikale, der zweite die Horizontale und der dritte den Bezug der Gesangsstimme auf die zwei Töne des instrumentalen ‘Seufzers’. Vertikal sind Sopran und Klavier hier in einer Weise unverbunden nebeneinander gestellt, die im Zyklus einmalig ist. Im horizontalen Verlauf setzt die zunächst jeweils dem Klaviermotiv folgende Klage des Gesangs zunehmend früher ein, bis sie das Pietà-Motiv in der “Verkehrung der Natur” zeitweilig ganz verdrängt, ihm dann vorausgeht und dessen Doppeläußerung schließlich zersprengt. In Hinblick auf die indirekt übernommenen ‘Seufzer’ hat Hindemith die Gesangslinie so entworfen, dass sie quasi auf der Ebene *hinter* den Quartan und Quinten ebenfalls ‘Seufzer’ mit den die Oberstimme des Klavierparts bestimmenden Tönen *ges-f* bildet, und zwar in wachsender Dichte: Das erste *ges* erklingt am Schluss der ersten Zeile (als *fis* zu “voll”) und wird in dem die zweite Zeile umrahmenden *f* (“und ... mich”) ‘aufgelöst’. Wenig später erklingen Vorhalt und Auflösung als hervorgehobene Töne einer einzigen Phrase, in der sie Anfang und Schluss bilden (vgl. Zeile 3: “Ich ... starrt” = *ges ... f*). Gegen Ende des Liedes erklingt das Vorhalt-Auflösungspaar zunächst ungetrennt im Sopran allein (“[kann] ich dich nicht” = *ges ges f*), um dann in das Pietà-Motiv des Klaviers ‘einzustimmen’ (“[ge-]bären” = *fis-eis [= ges-f]*).

Die in “Vor der Passion” beobachtete Gegenüberstellung im thematischen Material – drei hochgradig chromatische Motive für Marias Verzweiflung, eine diatonische Klavierklausel für Jesu Unwandelbarkeit – hat eine Entsprechung in “Pietà”, wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen. Hindemith unterstreicht hier jenseits der Vergleichbarkeit der Momente auch drei den Gegensatz von Verwundbarkeit und Härte fassende, beiden Gedichten gemeinsame Ausdrücke. Allerdings ist es in der Szene vor der Passion, als Jesus noch am Leben war, dieser selbst, der hart genannt wird und aus Bergen hätte geschürft werden sollen, während Maria hilflos und verletztlich ist. Nach der Passion ist nun der erneut als stummer Dialogpartner gegenwärtige Sohn hilflos und verletztlich, während die Mutter sich jetzt als hart, starr und steinern beschreibt:

“Vor der Passion”, Zeile 3-4: (<i>DU, indirekte Rede, sehr unpersönlich</i>)	
Heilande muss man in den Bergen schürfen	<i>Berge / Stein</i>
wo man das Harte aus dem Harten bricht.	<i>hart, das Harte</i>
“Pietà”, Zeile 2-4: (<i>ICH, direkte Rede, sehr persönlich</i>)	
Ich starre, wie des Steins	<i>Stein</i>
Inneres starrt.	<i>starr</i>
Hart wie ich bin	<i>hart</i>

Der entsprechende musikalische Kontrast findet sich in den fallenden Halbtönen der ‘Seufzer’ im Klavier, die den vielen Quartan und Quinten der Gesangslinie gegenübergestellt sind. Dieses Verhältnis wird nur einmal im Lied umgekehrt. Die im Text betonten Worte “du wurdest groß – / und wurdest groß” sind im Gesang in einer langen chromatischen Passage vertont; dazwischen bildet das Klavier die Spannung des durch Elisionspunkte angezeigten Verstummens mit einem Aufstieg durch Quartan und kleine Septimen ab. Hindemith scheint Marias wiederholtes “wurdest groß” als Erinnerung an die Worte zu deuten, mit denen sie ihre Klage vor der Passion beschließt: “und jetzt verkehrst du plötzlich die Natur”.

Eine letzte Komponente, die Marias Gefühle nach der Kreuzigung in Beziehung setzt zu denen, die sie unmittelbar davor bewegten, ist der in T. 12-14, 16, 18 und 23-24 auskomponierte Nachhall. Mit diesem Mittel verbindet Hindemith zwei dichterische Momente in Rilkes Text. Wenn die Auflösungstöne des Pietà-Motivs in lombardischen Rhythmen über Pausen hinweg 13 Takte durchklingen, rufen sie den letzten der drei ‘Entfremdungs-Akkorde’ aus “Vor der Passion” in Erinnerung. In beiden Liedern kreist der mit dieser Figur unterstrichene Gesang um das Wort *hart*. Marias Selbsteinschätzung unter dem Kreuz, “Hart wie ich bin, weiß ich nur Eins”, bildet so ein Echo ihres früheren Vorwurfes, Heilande sollten aus Bergen geschürft werden, “wo man das Harte aus dem Harten bricht”.

NOTENBEISPIEL 27: Rhythmische Symbole unmenschlicher Härte

Hindemith sah keinen Grund, dieses Lied im Zuge seiner Revision entscheidend zu verändern. Neben einzelnen Tönen, die er hinzufügte oder im Gesang abweichend rhythmisierte, modifizierte er nur zwei Stellen in interpretatorisch relevanter Weise: Das in der Urfassung unbegleitete erste Motiv des Gesangs ist jetzt mit einer einstimmigen Figur im Diskant unterlegt (vgl. T. 4, 20 und 29); die zuvor bei “namenlos” und “jetzt liegst du quer” die lombardische Vierklangwiederholung ergänzende und für starke Reibung sorgende übermäßige Oktave ersetzt er durch einen einfachen, entspannten Basston im tiefsten Register.

Die erste Änderung mildert die Strenge der musikalischen Aussage; ob das Rilkes Absicht besser oder weniger gut entspricht, ist sicher eine Frage der Gedichtinterpretation.²⁸ Die zweite Änderung hat weiterreichende Folgen. Indem Hindemith die übermäßige Oktave korrigiert, eliminiert er das einzige Intervall in dem Register, das Qual ausdrückt. Stattdessen lenkt er für die revidierte Fassung gewählte Basslinie die Aufmerksamkeit auf einen bislang nicht im Vordergrund stehenden Orgelpunkt. Das allgegenwärtige Pietà-Motiv endet im Bass stets mit demselben tiefen *b*, ebenso wie die aus seiner Verlängerung hervorgegangenen Takte mit der rhythmisierten Klangwiederholung (vgl. dazu Bsp. 27).²⁹

Die Begründung, die Hindemith im Vorwort zur Neufassung gibt, erscheint merkwürdig und kann als Antwort auf die Frage nach seiner Motivation nicht recht überzeugen. Wieder will er allein der Tonsymbolik gedient haben. "Mit der Tonalität B", erklärt er, "wird alles bezeichnet, was sich im menschlichen Fühlen zunächst der gläubigen Hingabe aller wunderträchtigen Ereignisse widersetzt." Tatsächlich ist es in Rilkes gesamtem Zyklus nicht einfach, Marias Glauben dingfest zu machen. Frömmigkeit mag sie ja sogar in Rilkes Augen charakterisieren, doch interpretiert er ihre Religiosität als vor allem ihren äußeren Lebensrahmen, weniger ihr inneres Leben und Fühlen bestimmende Eigenschaft. Dass der späte Hindemith in gerade diesem Gedicht einen Widerstand gegen die gläubige Hingabe ausmachen will, ist möglicherweise eher eine Folge seiner tonsymbolischen Überlegungen als deren Auslöser.

Soweit überhaupt eine Begründung nötig ist für die Entscheidung des Komponisten, dieses Lied für die Neufassung nur wenig zu verändern, ist diese sicher eher im Topos der Pietà zu suchen. Die *mater dolorosa* ist ein Motiv, bei dessen Darstellung in allen Medien der Schmerz der Mutter über den Tod des Sohnes, nicht aber der tote Sohn selbst im Brennpunkt steht. Rilke hatte daher in seinem auf Maria zentrierten Zyklus keinerlei Veranlassung, sich von traditionellen Vorbildern abzusetzen. Folglich darf man annehmen, dass auch der 52-jährige Hindemith das Gedicht noch in ähnlicher Weise las wie der 27-jährige.

²⁸ Andres Briner weist darauf hin, dass die hinzugefügte Diskantfigur als Anspielung auf Hindemiths Verarbeitung von Webers Turandot-Thema in den *Symphonischen Metamorphosen* gehört werden kann; vgl. seinen "Exkurs Marienleben" in *Paul Hindemith* (Zürich/Mainz: Atlantis/Schott, 1971), S. 191. Allerdings scheint diese Beobachtung keinen Aufschluss für die hermeneutische Bedeutung der Figur zu geben.

²⁹ Der Bass *b* wird so nur noch durch die Arpeggien in T. 15 und 17 unterbrochen, doch deren Wurzel (*eis = f*) wird als Dominantton zum *b* gehört und daher nicht als konkurrierende tonale Aussage wahrgenommen.

“Stillung Mariä mit dem Auferstandenen”

Im letzten Gedicht, das Maria vor ihrem Tod zeigt, verzichtet Rilke nicht nur wie in “Pietà” auf regelmäßige Metrik und eine Unterteilung in Strophen, sondern zusätzlich auf jeglichen Reim. Stattdessen spielt er wieder mit zwei Zeitebenen. Die Szene selbst wird hier in der Retrospektive geschildert (“Was sie damals fühlten”) statt in der lyrischen Gegenwart der beiden vorangegangenen Gedichte mit ihrer direkten Rede und ihrem wiederholten “jetzt”; doch durchbricht schon der allererste Einschub die narrative Haltung zugunsten einer Überlegung im generischen Präsens (“ist es nicht” [statt “war es nicht”]). Damit erreicht der Dichter, dass dieser aus jeder Alltagserfahrung herausfallende Augenblick einer Begegnung Marias mit dem noch mehr oder weniger menschlichen (“ein wenig blass noch vom Grab”), aber doch schon vorhersehbar unsterblichen (“nächstens ewig”) Jesus als zugleich einmalig und bleibend erscheint.

Was sie damals empfanden: ist es nicht
 vor allen Geheimnissen süß
 und immer noch irdisch:
 da er, ein wenig blass noch vom Grab,
 erleichtert zu ihr trat:
 an allen Stellen erstanden.
 O zu ihr zuerst. Wie waren sie da
 unaussprechlich in Heilung.
 Ja sie heilten, das war's. Sie hatten nicht nötig,
 sich stark zu berühren.
 Er legte ihr eine Sekunde
 kaum seine nächstens
 ewige Hand an die frauliche Schulter.
 Und sie begannen
 still wie die Bäume im Frühling,
 unendlich zugleich,
 diese Jahreszeit
 ihres äußersten Umgangs.

Auch die Sprache verbindet zwei gegensätzliche Ebenen; treuherzige Beobachtungen stehen neben anspruchsvollen Deutungen. Schon die Bemerkung, der Auferstandene sei “ein wenig blass noch vom Grab”, setzt eine schlichte Vertrautheit wie unter engen Freunden voraus; sie sind es wohl auch, die ihn als “erleichtert” beschreiben, ohne einen Grund für diese Erleichterung zu nennen. Ebenso würden nur naive Seelen versuchen, das Mysterium der Auferstehung durch eine Spezifizierung (“an allen Stellen erstanden”) konkreter zu machen. Schließlich klingt auch der

Ausruf "O zu ihr zuerst" wie eine begeisterte Beweisführung gegen die Evangelisten, die in ihrer Absicht, Jesu Leben vor allem im Licht des göttlichen Heilsplanes zu präsentieren, das erste Erscheinen des Auferstandenen den Jüngern vorbehalten. Indem Rilke betont, dass Maria nicht eine von vielen war, der sich Jesus nach seinem Tod zeigte, sondern vielmehr die erste, hebt er ihren Status in genau der Weise, die ihm auch sonst so sehr am Herzen liegt. Die zweite aus 'treuherziger' Sicht geschilderte Passage amüsiert mit ihrem umgangssprachlichen "das war's" ebenso wie mit der sorgfältigen Präzision der Dauer, mit der Jesus Maria berührte (nicht zu viel und nicht zu lang, genauer gesagt: "eine Sekunde kaum"). Selbst die Bezeichnung der Hand als "nächstens ewig" charakterisiert den Erzähler mehr als sein Objekt.

Die beiden Passagen sind umgeben von Sätzen, die die Begegnung Marias mit ihrem auferstandenen Sohn in lyrischeren Bildern malen. Dabei bringt die Süße der Empfindung die ersehnte Aufhebung von Marias lang ertragener Bitternis, bezieht sich aber zugleich auf beide und stellt sie mit der Betonung, ihre Empfindung sei "immer noch irdisch", einander quasi paritätisch gegenüber. Auch in Zeile 7-8, in denen der Dichter nach der ersten 'treuherzigen' Passage zur lyrischen Perspektive zurückkehrt, steht diese Gleichwertigkeit im Vordergrund, insofern beide der Heilung bedürfen. Ein drittes Mal widmet sich Rilke am Schluss des Gedichtes der Äquivalenz, indem er von der nun beginnenden Zeit "ihres äußersten Umgangs" spricht anstatt – wie eher zu erwarten – von einem Scheidepunkt mit zwei wesentlich verschiedenen Zukunftsperspektiven. Rilkes Darstellung vermeidet also betont das aus frommen Legenden und Bildern vertraute Ungleichgewicht, demzufolge Maria die Gnade Empfangende und Jesus der Gnade Erweisende ist. Hier geht es vielmehr um *ihrer beider* Gefühle.

Die von Rilke erzeugte, in konventionellen Darstellungen nicht angelegte Symmetrie dieser Begegnung lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Symmetrie anderer Dimension im Zyklus. Die Wortlosigkeit der von Rilke geschilderten Begegnung erinnert an die ebenfalls wortlose Begegnung Marias mit dem Engel in der Verkündigungsszene und mit ihrer Kusine Elisabeth. Sowohl vor Jesu Geburt als auch nach seinem Tod – zwei symmetrischen Schnittstellen der Beziehung zwischen Mutter und Sohn – erfährt Maria wesentliche Botschaften durch Blick und leichte Berührung. In den dazwischen liegenden Jahren wird ihre Beziehung von zunehmendem Leid verdunkelt. Dieses ist nun "gestillt".

Der Übergang in die Zeit "äußersten Umgangs" beschließt mit diesem Gedicht zugleich die Dreiergruppe um Jesu Leiden und Marias Mit-Leiden an dem zur Erlösung der Menschheit nötigen Kreuzestod.

Hindemiths Lied "Stillung Mariä mit dem Auferstandenen" ist als Rondo gebaut, bestehend aus einem zu Beginn wiederholten Refrain mit zwei Motiven, zwei den verkürzten Binnenrefrain umgebenden Couplets sowie Schlussrefrain und Coda. Jede Komponente enthält zudem interne Wiederholungen. Beide Couplets sind mit dem Refrain verwandt: Das erste wandelt die Texturen und Gesten des zweiten Refrainmotivs ab, das zweite beleuchtet beide Refrainmotive aus neuen Blickwinkeln.

Während die Grenzen zwischen den Abschnitten eindeutig sind, erscheinen die Phrasierungen innerhalb der Komponenten fließend. Schlussbildungen dienen zugleich als Eröffnungsgesten, und oft geht eine Phrase nahtlos in ihre Wiederholung über. Dadurch und durch die unterschiedliche Länge der Segmente entsteht trotz der präzisen Metrik ein Eindruck kreisender, sich weitender und wieder zusammenziehender Zeit.

Die harmonische Verankerung des Refrains ist zugleich bestimmt und zweideutig. Als Zentralton dient das Tonsymbol Jesu, *e*, auf dem Hindemith einen zweigeschlechtlichen Dreiklang errichtet (E-Dur + e-Moll), der innerhalb des elftaktigen Abschnitts zwölfmal angeschlagen wird. Der mit ihm abwechselnde zweite Klang im Refrain ist ein Septakkord auf *h*, der das *e* als Zentralton dominantisch bestätigt. Während die Verbindung von Quart und Quinte im Dominantseptakkord (*h-e-fis-a* statt *h-dis-fis-a*) fester Bestandteil von Hindemiths Tonsprache ist, wird der Dreiklang auf *e* mit gleichzeitig erklingender Dur- und Mollterz unweigerlich als musikalisches Symbol für die zwei Naturen Jesu gehört, die im hier geschilderten Moment, da Jesus einerseits "ein wenig blass noch vom Grab", andererseits aber "nächstens ewig" ist, relevanter sind als zu jeder anderen Zeit.

In den Refrains bleibt die Singstimme entweder stumm oder stimmt mit den lyrischen Aussagen des Gedichtes in das vom Klavier vorgegebene thematische Material ein. In den Couplets, die die zwei 'treuherzigen' Passagen vertonen, folgt sie dagegen ihrer eigenen Logik; dem Komponisten gelingt hier ein sehr natürlicher, fast volksliedhafter Erzählton.

Hindemith hat für dieses Lied thematisches Material entworfen, das schon auf den ersten Blick als in ungewöhnlichem Maße vertikal und horizontal symmetrisch zu erkennen ist. Im Refrain sind der 'Akkord der zwei Naturen' und die nachfolgende Figur vertikal um die aus den Tonsymbolen Jesu und Marias gebildete Quint *e-h* angeordnet; gleichzeitig ist die Figur auf horizontaler Ebene vollkommen achsensymmetrisch. Das unter einem längeren Bogen zusammengefasste dritte Segment schließlich ist in beiden Dimensionen gespiegelt, wenn auch mit Abweichungen. Das Achsenintervall für die vertikale Spiegelung ist hier die Oktave *e-e*, d. h. Christus allein.

NOTENBEISPIEL 28: Symmetrien im Refrain
(Die Äquivalenz des "äußersten Umgangs")

vertikale	'Akkord	Segment 2:	vertikale	Segment 3:
Symmetrie-	der zwei	Spiegelung	Symmetrie-	kleine Unregelmä-
achse e-h =	Naturen'	vertikal und	achse e-e =	ßigkeit in beiden
Jesus + Maria		horizontal	Christus	Dimensionen

Die Verwendung musikalischer Symmetrien entspricht den Anspielungen im Gedicht. Die in den Refrains in lyrischer Sprache vertonten Passagen betonen ja die momentane Äquivalenz der einander Begegnenden: Es geht um *ihrer beider* Empfindungen, ein *beiderseitiges* Bedürfnis nach Heilung und die beginnende Zeit ihres *gemeinsamen* "äußersten Umgangs" miteinander. Die Grundlage dieser poetischen Annahme Rilkes ist die Behauptung, Jesus sei zu diesem Zeitpunkt noch nicht ewig. Solange er noch im Begriff ist, göttlich zu *werden*, gleicht er Maria, die ja, wie die drei das *Marien-Leben* abrundenden Gedichte ausführen, ebenfalls für den Himmel und die Unsterblichkeit bestimmt ist. Die Musik gibt diese Symmetrie im Refrain durch vollkommene Spiegelungen um beide Achsen wieder.

In den Couplets sind die Symmetrien zwar noch deutlich erkennbar, jedoch stets an mehreren Stellen gebrochen. Für schlichte Seelen ist der Gottessohn in jedem Augenblick unvergleichlich; so fällt in den Passagen in 'treuherziger' Sprache das Licht häufiger auf Jesus allein (er war noch ein wenig blass vom Grab, er trat auf sie zu; er legte ihr seine Hand auf die Schulter). Die Musik entspricht dem mit lauter kleinen Abweichungen von einer perfekten Spiegelung.

"Stillung Mariä mit dem Auferstandenen" ist das einzige Lied im Zyklus, das ganz unverändert in die Neufassung eingegangen ist. Günther Metz argumentiert überzeugend, dass bereits die Urfassung in der Weise durchstrukturiert ist, die Hindemith später methodisch verfocht.³⁰

³⁰Günther Metz, "Hindemiths Lied *Stillung Mariä mit dem Auferstandenen*" in *Hindemith-Jahrbuch* 12 (1983), S. 53-78.

“Vom Tode Mariä I”

Als Rilke Marias Tod in drei Teilen schilderte, orientierte er sich an den drei Stadien, von denen die Legenden um die *koimesis* – den “Heimgang Mariens” oder die “Entschlafung der Gottesgebäerin” – berichten. Im ersten Schritt wird Maria ihr bevorstehender Tod angekündigt, meist von einem Engel, zuweilen aber auch von Jesus selbst. Die Apostel eilen zu ihrer Lagerstatt, Jesus hüllt ihre Seele in ein leuchtendes Tuch und übergibt sie dem Erzengel Michael; derweil wird der Priester, der ihren Körper verbrennen und die Jünger Christi einschüchtern will, von Engeln an der Ausführung seiner Absichten gehindert. Im zweiten Stadium finden sich die Apostel drei Tage später an Marias Grab. Jesus erscheint mit seinen Engeln und weist Michael an, ihren Körper ins Paradies zu tragen, wo er wieder mit ihrer Seele vereint werden soll. Im Brennpunkt der dritten Szene steht der Apostel Thomas, der zu spät ankam, um Marias Begräbnis und ihre Heimholung durch Jesus mit eigenen Augen zu sehen, und nun voller Zweifel ist. Maria erscheint ihm in einem von Engeln getragenen Lichterkranz und übergibt ihm ihren Gürtel als Beweis dafür, dass auch ihr Körper von den Toten auferstanden ist, nicht nur ihre Seele.³¹

Rilkes erstes Gedicht zu diesem Thema, das von der Ankündigung und dem Sterben handelt, besteht aus sieben paarweise gereimten Vierzeilern, die zu zwei unterschiedlich langen Strophen gruppiert sind. Auch inhaltlich kann man zwei Blöcke unterscheiden, doch fallen diese nicht mit den Strophen zusammen. Während die äußerlichen Strophen die Vorbereitungen auf den Tod (Zeile 1-22) vom Sterben selbst (Zeile 23-28) trennen, unterscheiden sich die inhaltlichen Segmente nach dem Wesen von Marias Beteiligung: in Zeile 1-16 ist sie Objekt, in Zeile 17-28 dagegen Subjekt.

Wollte man die beiden einander ergänzenden Aspekte verbinden, so ließe sich eine unterschwellige Dreiteilung erkennen, mit sechzehn Zeilen Vorbereitung auf Marias Tod durch Engel und Apostel, sechs Zeilen ihrer aktiven Einstimmung und sechs Zeilen ihres ‘Heimganges’. Damit erinnert der Bauplan des Gedichtes an “Darstellung Mariae im Tempel” mit seinen drei Strophen von 24 + 7 + 8 Zeilen. Die durch Rilkes Blöcke erzeugte Unterteilung des Marias Perspektive betreffenden Abschnitts entspricht in “Darstellung Mariae im Tempel”, wo die Perspektive des kleinen Mädchens der Einfühlung des Betrachters gegenübergestellt wird, der Trennung in eine zweite und eine dritte Strophe. Sogar die Art der Unterbrechung ist

³¹Vgl. dazu Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Band 4, 2: “Maria” (Gütersloh: Gerd Mohn, 1980), S. 83-140, “Der Tod Marias und ihre Verherrlichung.”

vergleichbar: In "Vom Tode Mariae I" geschieht sie in der Mitte eines Vierzeilers, dessen Reimpaare dadurch wie gewaltsam getrennt werden; in "Darstellung Mariae im Tempel" wird die überraschende Zerteilung von einem Strophenenjambement überspannt.

Derselbe große Engel, welcher einst
ihr der Gebärung Botschaft niederbrachte,
stand da, abwartend dass sie ihn beachte,
und sprach: jetzt wird es Zeit, dass du erscheinst.
Und sie erschrak wie damals und erwies
sich wieder als die Magd, ihn tief bejahend.
Er aber strahlte und, unendlich nahend,
schwand er wie in ihr Angesicht – und hieß
die weithin ausgegangenen Bekehrer
zusammenkommen in das Haus am Hang,
das Haus des Abendmahls. Sie kamen schwerer
und traten bange ein: Da lag, entlang
die schmale Bettstatt, die in Untergang
und Auserwählung rätselhaft Getauchte,
ganz unversehrt, wie eine Ungebrauchte,
und achtete auf englischen Gesang.
Nun da sie alle hinter ihren Kerzen
abwarten sah, riss sie vom Übermaß
der Stimmen sich und schenkte noch von Herzen
die beiden Kleider fort, die sie besaß,
und hob ihr Antlitz auf zu dem und dem ...
(o Ursprung namenloser Tränen-Bäche).

Sie aber legte sich in ihre Schwäche
und zog die Himmel an Jerusalem
so nah heran, dass ihre Seele nur,
austretend, sich ein wenig strecken musste:
schon hob er sie, der alles von ihr wusste,
hinein in ihre göttliche Natur.

Die Eröffnungsworte in diesem Gedicht spricht Gabriel, derselbe Engel, der Maria viele Jahre zuvor die Mutterschaft verkündet hatte. Dabei ist Rilkes Wortwahl bezeichnend. In der Anrede des Engels liegt die Betonung nicht auf dem für alle Sterblichen unvermeidlichen Scheiden aus dem Leben, sondern auf der Bereitschaft, sich einer neuen Aufgabe zu stellen: "Jetzt wird es Zeit, dass du erscheinst" klingt fast wie eine Ermahnung. Gabriel verkündet Maria also kein Ende, sondern einen neuen Anfang. Hatte seine Begegnung mit dem jungen Mädchen den Grund gelegt für ihre irdische Beziehung zu Jesus, so bereitet sein jetziges Erscheinen ihre himmlische Verbindung mit ihrem Sohn vor.

Rilke unterstreicht die Parallelität der beiden Situationen durch eine Wiederaufnahme zentraler Begriffe. Wer dieses Gedicht isoliert oder in großem Abstand zu den übrigen liest, mag bei “sie erschrak” an die Angst vor dem Sterben denken; tatsächlich jedoch dienen die Worte als direkte Anspielung auf Marias erste Begegnung mit Gabriel, wo das, was sie (und am Ende auch ihn) so erschreckte, die Intensität des Blickkontaktes war. Hier passiert nun eine ähnliche ‘Kommunion’. Rilke spricht nicht zufällig von “wie damals” und “wieder”, beschreibt Maria als “tief bejahend” und Gabriels Eindruck auf sie mit ganz ähnlichen Bildern wie im Verkündigungsgedicht: “Er aber strahlte und, unendlich nahend, schwand er wie in ihr Angesicht” erinnert unmittelbar an die Szene, in der derselbe Engel “eines Jünglings Angesicht so zu ihr neigte, dass sein Blick und der, mit dem sie auf sah, [...] zusammenschlugen”.

Hindemiths Vertonung greift denn auch Details der poetisch evozierten früheren Lieder auf. In “Vom Tode Mariä I” sind die Rahmenabschnitte als Variationen über einen fünftaktigen Ostinato-Bass angelegt; dies erinnert an die Passacaglia des zweiten Liedes und legt damit musikalisch eine zweite ‘Einführung in den Tempeldienst’ nahe. Dabei nimmt der Komponist in der ersten, langen Strophe eine Segmentierung vor, die ebenfalls suggestiv ist: Der eröffnende Passacaglia-Abschnitt vertont die Handlung des Engels; der kontrastierende Mittelteil beginnt nach dem Punkt in der Mitte von Zeile 11 und umfasst die Szene mit den um Marias Bettstatt versammelten Aposteln. Die Musik verknüpft somit den Eindruck, den die bange Eintretenden von der Sterbenden haben, mit ihrem Abschied von ihnen und dem Geschenk ihrer Kleider. Mit Rilkes zweiter Strophe setzen in Hindemiths Lied die Ostinato-Variationen wieder ein.

Die Ostinatophrase ist auf raffinierte Weise mit der aus dem zweiten Lied verwandt, ohne dass Zitate auszumachen wären. Den fast regelmäßig

NOTENBEISPIEL 29: Die Ostinatos der beiden ‘Initiations’-Lieder

Nr. 2

Halb-ton Halb-ton Halb-ton Halb-ton Halb-ton Halb-ton Halb-ton Halb-ton

Nr. 13

Ganz-ton Ganz-ton Ganz-ton Ganz-ton Ganz-ton Ganz-ton Ganz-ton Ganz-ton

P5 = reine Quint
P4 = reine Quart
~ = diaton Abstieg

abwechselnden reinen Quinten und Halbtonschritten im Bassthema von “Darstellung Mariä im Tempel” entsprechen in “Vom Tode Mariä I” die alternierenden reinen Quartan/Quinten und Ganztöne; beide Ostinatos sind kurz vor dem Ende ergänzt durch drei diatonisch absteigende Achtel. Und während die Passacaglia von “Darstellung Mariä im Tempel” in *c* ruht, entwickelt sich “Vom Tode Mariä I” sowohl in jeder Phrase als auch am Schluss auf G-Dur zu, der Dominante eines immer latent, oft auch manifest verwirklichten *c*-Moll, mit dessen Terz das Ostinato einsetzt.

Im Mittelabschnitt unterbricht Hindemith die Passacaglia, ergänzt sie aber zugleich in einer anderen Dimension. Während das Bassostinato vorübergehend aussetzt, nehmen zwei andere, ebenfalls mit variierten Gegenstimmen wiederholte Phrasen dessen Platz ein. Die auffälligere und längere erklingt dreimal in der Singstimme; die kürzere, im Diskant des Klaviers, bringt es auf insgesamt neun Einsätze.

NOTENBEISPIEL 30: Zwei weitere Ostinatos im Mittelabschnitt

27 *pp* *Sehr ruhig*

Sie ka-men schwe-rer und tra-ten ban-ge ein; Da lag, ent-lang die schma-le Bett-statt

26

Das Gesangsostinato wirkt dank seiner anfänglichen Tonwiederholung auf *g*, der Rückkehr zu diesem Ton am Ende des ersten Segments und dessen zweifacher Umspielung durch den gantzönigen unteren Nachbarn *f* wie eine Psalmodie. In seinem Kommentar zur Neufassung bezeichnet Hindemith diesen Abschnitt als Rezitativ. Dieses, so schreibt er (Ende §4, S. VII), “knüpft an das frühere Rezitativ an, das wir bei der im Text erwähnten Gelegenheit (Mariä Verkündigung) hörten und das von Reinheit und Hingabe sprach.”

Das Rezitativ im Verkündigungslied vertont eine mythische Allegorie, die Legende um das Einhorn; im ersten Gedicht auf Marias Tod dagegen erklingt das Rezitativ im Kontext einer auf den ersten Blick ganz prosaischen Beschreibung. Allerdings enthält Rilkes Schilderung der Abschiedsszene zwischen Maria und Jesu Aposteln eine Anspielung auf etwas ebenso Rätselhaftes wie die “unbefleckte” Empfängnis der Hirschkuh beim Anblick der reinen Jungfrau. Rilke charakterisiert die sterbende Frau als

eine "in Untergang und Auserwählung Getauchte, ganz unversehrt, wie eine Ungebrauchte". Mit den Adjektiven "unversehrt" und "ungebraucht" spielt Rilke auf die tradierte Lehre ihrer nicht nur bei der Empfängnis Jesu, sondern lebenslang geltenden Entsagung körperlicher Liebe an. Indem Hindemith für diese Behauptung eine musikalische Ausdrucksform wählt, die er im Kontext einer mythischen Allegorie eingeführt hatte und die mit ihren Psalmodie-Merkmalen zudem an liturgische Gesänge erinnert, verweist er auch die Unversehrtheit in den Bereich frommer Erbauung.

Die tonale Organisation scheint diese Deutung zu bekräftigen. Die Passagen zwischen der wiederholten Gesangsphrase enthalten weitere kreisende Bewegungen um Zentraltöne, wie sie für Psalmodien typisch sind. Und ebenso wie die Ostinatophrase selbst mit *e-h* endet, bewegen sich auch diese sekundären Zentraltöne vom Tonsymbol des idyllischen (*g*) weg zu Marias *h* und Jesu *e*.

Hindemiths Freude an Zahlenspielen ist in diesem Lied besonders ausgeprägt. Davon mag hier beispielhaft die Auflistung seiner Verwendung der trinitarischen 3 einen kleinen Eindruck geben:

- Das Lied enthält drei Ostinatos.
- Die Länge der drei Ostinatos ist proportional: Die Bassphrase ist doppelt so lang wie die im Gesang und diese wieder doppelt so lang wie die im Diskant – eine Art musikalischer Manifestation von drei Dimensionen.
- Die Zahl 3 in ihrer Potenz gilt gleichzeitig als Maß aller Dinge: Das Bassostinato umfasst neun Halbe, das Gesangsostinato neun Viertel, das Diskantostinato neun Achtel.
- In den Passacaglia-Abschnitten ist das Bassostinato eine von drei Stimmen, die in linearem Kontrapunkt gegenübergestellt sind. Da auch die beiden anderen Stimmen wiederkehrende Phrasen enthalten, kann man hier drei Aspekte erkennen.
- Es gibt 3 wiederkehrende Diskantphrasen. Die erste wird dreimal aufgegriffen, die zweite zweimal, die dritte einmal.³²
- Auch die Anzahl der wiederkehrenden Gesangsphrasen in der Passacaglia ist 3.³³

Betrachtet man dieses Spiel mit der Zahl 3 im Kontext von Hindemiths Anspielungen auf das zweite und dritte Lied des Zyklus, so entsteht der Eindruck, der Komponist habe Marias Tod über Rilke hinausgehend als ein Ereignis in einer Dreiergruppe aufgefasst. Ebenso wie die Einführung des

³²Vgl. T. 1-5 = 16-20 = 64-68 = 74-78; T. 6-10 = 21-25 = 69-73; T. 11-15 = 59-63

³³Vgl. T. 1-6 = 66-72; T. 6-10 = 72-76; T. 10-16 = 59-64.

dreijährigen Mädchens in den Tempeldienst den Verlust ihrer kindlichen Freiheit und Unbekümmertheit bedeutet und die angekündigte Mutterschaft das Ende der unbeschwernten Mädchenjahre, ist das Ende des irdischen Lebens selbst der Preis, der beim Überschreiten der dritten, letzten Schwelle zu zahlen ist. In jedem der drei Fälle ist Maria eine Auserwählte. Jedes Mal ruft Gottes Engel sie zu ihrer nächsten Aufgabe.³⁴

Während eine genaue Untersuchung von Hindemiths Verwendung der 3 in diesem Lied darauf hinweist, dass er die symbolische Zahl als sehr spezifische Anspielung einsetzt, könnte deren im Hintergrund nicht ganz auszublendende traditionelle Bedeutung im Kontext christlicher Doktrin einige theologisch versierte Hörer befremden. Hindemith mag sich dieser Möglichkeit bewusst gewesen sein, als er die "Anpassung" des Liedes an seine "gewandelte Ästhetik" in Angriff nahm. Zumindest legt sich dies als Grund nahe, warum er die Struktur ebenso wie die meisten thematischen Details unverändert ließ, das Spiel mit der Zahl 3 jedoch bis zur Unkenntlichkeit abschwächte. In der Neufassung gibt es nur noch zwei Ostinatos; die Gesangsphrase mit ihren variierten Wiederaufnahmen ist aufgegeben. Das Diskantostinato erfährt jetzt nicht mehr $3 \times 3 = 9$, sondern nur noch 7 Einsätze; es ist dabei mit Pausen von so unregelmäßiger Dauer umgeben, dass jedes Gefühl für die Ausdehnung der Phrase (sei es mit den ursprünglichen 3×3 Achteln oder einer anderen Länge) verhindert wird. Auch das Bassostinato erklingt jetzt nicht mehr neun- sondern nur noch achtmal. Und während die Passacaglia nach wie vor im dreistimmigen Kontrapunkt gehalten ist, wird kein Segment des Diskants oder der Gesangslinie je wieder aufgegriffen, so dass sich der Eindruck von drei 'Aspekten' nicht mehr nahelegt. Im Zentrum steht allein das Bassthema.

Es scheint somit, dass dem älteren Hindemith zwar ein Bezug zur "Darstellung Mariä im Tempel" (durch die Form der Passacaglia) und zu "Mariä Verkündigung" (durch das kontrastierende Rezitativ) nach wie vor wünschenswert erschien, er aber wegen der Betonung der symbolischen Zahl 3 Bedenken hatte. Jeder Anlass, seine musikalischen Aussagen etwa als Angriff auf die Doktrin misszuverstehen, sollte vermieden werden. Maria wird nicht etwa Teil einer neuen Dreifaltigkeit – auch wenn Rilke von ihrer "göttlichen Natur" spricht, in die Jesus sie hinein hob.

³⁴Zum Tempeldienst verpflichtete der Engel ihre alten Eltern der Legende nach schon vor ihrer Geburt. Einigen Apokrypha zufolge spielte der Engel sogar bei Mutter Annas Empfängnis eine Rolle; vgl. *Protevangelium des Jacobus*, Kap. 4 Vers 1, zitiert z.B. in Katharina Ceming und Jürgen Werlitz, *Die verbotenen Evangelien. Apokryphe Schriften* (Wiesbaden: Marix Verlag, 2007), S. 73.

“Vom Tode Mariä II”

Nach der Bestätigung Marias durch den Engel und Jesus selbst im ersten Gedicht zu ihrem Tod erscheint es wie ein Schock, wenn Rilke im zweiten nahelegt, Maria werde im Himmel keineswegs freudig erwartet. Dort sitzt Jesus seit seiner Himmelfahrt zur Rechten Gottes, und der Text gibt keinen Hinweis, dass er sich jetzt erhebt und seiner Mutter liebevoll entgegeneilt. Zwar wird seit Jesu Ankunft vor 24 Jahren ein Platz für sie freigehalten, doch scheint niemand wirklich mit ihr zu rechnen. Das verrät der fast grobe Ausruf “Wer ist die?”, mit dem ein Engel erschreckt auf den von ihr ausgehenden Glanz reagiert.

Wer hat bedacht, dass bis zu ihrem Kommen
der viele Himmel unvollständig war?
Der Auferstandne hatte Platz genommen,
doch neben ihm, durch vierundzwanzig Jahr,
war leer der Sitz. Und sie begannen schon
sich an die reine Lücke zu gewöhnen,
die wie verheilt war, denn mit seinem schönen
Hinüberscheinen füllte sie der Sohn.

So ging auch sie, die in die Himmel trat,
nicht auf ihn zu, so sehr es sie verlangte;
dort war kein Platz, nur *Er* war dort und prangte
mit einer Strahlung, die ihr wehe tat.
Doch da sie jetzt, die rührende Gestalt,
sich zu den neuen Seligen gesellte
und unauffällig, licht zu licht, sich stellte,
da brach aus ihrem Sein ein Hinterhalt
von solchem Glanz, dass der von ihr erhellte
Engel geblendet aufschrie: Wer ist die?
Ein Staunen war. Dann sahn sie alle, wie
Gott-Vater oben unsern Herrn verhielt,
so dass, von milder Dämmerung umspielt,
die leere Stelle wie ein wenig Leid
sich zeigte, eine Spur von Einsamkeit,
wie etwas, was er noch ertrug, ein Rest
irdischer Zeit, ein trockenes Gebrest –.
Man sah nach ihr: sie schaute ängstlich hin,
weit vorgeneigt, als fühlte sie: *ich* bin
sein längster Schmerz –: und stürzte plötzlich vor.
Die Engel aber nahmen sie zu sich
und stützten sie und sangen seliglich
und trugen sie das letzte Stück empor.

Ein bescheidener Eintritt ins Himmelreich passt zwar zum konventionellen Bild Marias als der demütigen Dienerin Gottes, jedoch kaum zum Topos der "Aufnahme Marias in den Himmel", das traditionell als feierliches Willkommensfest mit Krönung als Himmelskönigin dargestellt wird. Am wenigsten war ein so schüchterner Beginn dieses neuen Entwicklungsstadiums von Rilkes Protagonistin zu erwarten, die ja durchaus eine eigene Meinung hat zu dem Mindestmaß an Rücksicht, das auch Gott ihr schuldet, und die sich nicht scheute, verzweifelte Anklage zu erheben gegen das ihr unnötig zugefügte Leid.

Dass ihr Erscheinen zunächst kaum wahrgenommen wird, liegt an der überwältigenden Gegenwart des Auferstandenen. Sein Strahlen füllt den "leeren Sitz" neben ihm in einer Weise, die die himmlischen Heerscharen und Seligen (die unspezifischen "sie" des Gedichtes) verleitet, keine Lücke mehr wahrzunehmen und damit die Erwartete allmählich zu vergessen. Im Hintergrund des idyllisch-anrührenden Bildes von der unerwartet scheuen Hauptperson ertönt somit erneut ein ironischer Vorwurf, gerichtet zunächst gegen Jesus und sein Gefolge, aber im weiteren Sinne gegen die ganze christliche Welt, deren Andacht so vorrangig auf den Sohn fixiert ist. Erst das Eingreifen Gottvaters, der Jesu Strahlung dämpft, rückt die bisher freie Stelle wieder ins Blickfeld und mahnt implizit, dass, wie es schon in der eröffnenden Doppelzeile heißt, das Himmelreich unvollkommen ist, solange Maria noch nicht den dort für sie vorgesehenen Platz eingenommen hat.³⁵

Hindemith vertont dieses Gedicht als Thema mit sechs Variationen. Das vom Klavier allein vorgestellte Thema besteht aus zwei Hälften mit Codetta. Die 24 Viertel der ersten Hälfte sind in sechs Takte gruppiert und enden mit einem Ganzschluss auf *fis*; die zweite Hälfte, in der dieselbe Anzahl an Schlägen metrisch anders verteilt ist, fügt der Wiederholung der Wendung nach *fis* überraschend eine traditionelle Kadenzformel in *d* hinzu. Zum thematischen Material des Themas gehört ein mehrfach wiederholtes, jedoch nicht durchgängiges Bassmotiv ([x] in Tabelle und Notenbeispiel), das Hindemith im Vorwort zur Neufassung ausdrücklich erwähnt. Mittels dieses nicht ganz 'ostinaten' Bassmotivs stellt er eine Parallele her zwischen Marias Aufnahme in den Tempel und in den Himmel:

³⁵Indem Rilke hier das altertümliche Verb "verhielt" wählt, schlägt er eine Brücke zum ersten Gedicht, wo Vater Joachim anlässlich des Eintritts Marias in die irdische Welt "das Gemuhe einer dunkelen Kuh" verhielt. Das Wortecho verknüpft das von Jesus ausgehende Licht mit dem von der Kuh ausgehenden Laut in einer Weise, die beide als gleichsam unfreiwillige Äußerungen hinstellt. Damit aber vergleicht der Dichter indirekt Jesu Strahlen mit dem artspezifischen Verhalten einer Kreatur, von der man weder Einsicht in die besondere Situation noch Zurückhaltung erwarten kann.

Die Variationsform des zweiten Todesliedes korrespondiert mit den Passacaglia-Variationen. In beiden Variationen ist ein Wandeln, ein Voranschreiten geschildert; einmal mit dem Kreisen riesiger irdischer Konstruktionen, Pläne und Ideen um ein winziges Wesen verbunden, das andre Mal mit den Umschwüngen der Himmel, die sich im Brennpunkt der (die Verklärte vertretenden) melodischen Grundform sammeln.

Neben dem schon erwähnten Bassmotiv umfasst das thematische Material eine augmentierte Diskantvariante ([x']), eine den beiden harmonisch entsprechenden Schlüssen vorausgehende Phrase ([b]), zwei kürzere Motive zu Beginn jeder Hälfte ([a], [c]) sowie eine die zweite Hälfte umrahmende modulierende Paarung aus Orgelpunkt (—d—) und Kadenzakkorden (→ d):

TABELLE 4: "Vom Tode Mariä II", Aufbau des Themas

a	x'	b		c	c'	b
x	x	x	f <i>is</i>	—d—	x	x →d

NOTENBEISPIEL 31: "Vom Tode Mariä II", erste Hälfte des Themas

THEMA, ruhige Viertel

Die Musik kreist um zwei tonale Zentren. Das *d* im Zentrum des Doppelschlages zu Beginn der wiederholten Bassfigur wird zunächst durch seine chromatischen Nebennoten herausgefordert (am Ende des Ostinatos durch *des* und in der Diskantvariante mit dem augmentierten Doppelschlag durch *dis*), dann aber sowohl im Bassorgelpunkt der zweiten Themenhälfte als auch in der überraschenden Kadenzfloskel am Themenschluss bestätigt.

Die zweite Komponente, die melodische Phrase [b], ist sowohl auf den Taktschwerpunkten der horizontalen Kontur als auch im abschließenden Akkord nach *fis* orientiert. Aufgrund der beiden konkurrierenden tonalen Brennpunkte klingt dieses im Material so schlichte und in der Melodik so sanfte Lied in einem Grade dissonant, den Hörer, die die Oberfläche des Gedichtes nicht hinterfragen, überraschend finden müssen.

Tatsächlich enthält die Urfassung des Zyklus ein weiteres Lied, in dem *d* und *fis* als tonale Orientierungspunkte konkurrieren. In "Geburt Christi" stehen die beiden Töne für unterschiedliche Auffassungen: Das mit Marias "Einfalt" verbundene *fis* begleitet die Unsicherheit der jungen Mutter; das 'die Welt' repräsentierende *d* betont dagegen aus dem von frommen Künstlern und Betrachtern bevorzugten Blickwinkel den Segen, den diese Geburt der nach Erlösung dürstenden Menschheit verspricht. Mit der Wiederholung derselben Bitonalität in "Vom Tode Mariä II" beklagt der junge Hindemith offenbar, dass Maria selbst in ihrer Krönungsstunde wie schon bei Jesu Geburt durch diesen überstrahlt wird.

Innerhalb der insgesamt sieben Abschnitte erzeugt Hindemith eine Gruppierung durch die Wahl von Tempo und Charakter. Das Thema und die erste Variation bilden ein Paar ("ruhige Viertel"/"Im gleichen Zeitmaß"); Variation II steht für sich in einer mit "Ein wenig belebter, *marcato*" umschriebenen Stimmung, gefolgt von Variation III und IV als einem weiteren, durch Textur und Stimmung verbundenen Paar ("Canon. Leicht bewegt"/"Canon. Dasselbe Zeitmaß"). Variation V, die an Viertelwerten fast doppelt so lang ist wie das Thema, aber aufgrund des sehr langsamen Tempos noch wesentlich umfangreicher klingt, steht der Summe der vorangegangenen Abschnitte als Adagiosatz gegenüber; Variation VI rundet das Lied in ruhig bewegtem Tempo ab.

In seiner Wahl musikalischer Mittel zur Darstellung der einzelnen Aspekte des Gedichtes ist Hindemith hier sehr konkret. Damit reagiert er auf Rilkes Schilderung, die in der Menge prosaischer Details – von der himmlischen Sitzordnung mit reservierten Plätzen für die VIP und Stehplätzen für die Seligen bis zu der mit 24 Jahren genau bezifferten Zeit des Wartens auf Marias Ankunft etc. – die Szene ironisch aus der Perspektive irdischen Hofzeremoniells beschreibt. Die Verteilung des Textes auf die musikalischen Abschnitte folgt dem Inhalt. Variation I vertont die einführenden Sätze, in denen Rilke von der Zeit vor Marias Ankunft im Himmel und dem leeren Platz neben Jesus spricht (4½ Zeilen); Variation II bringt den Rest der ersten Gedichtstrophe, in der die Ahnung von Marias baldiger Ankunft (indirekt ausgedrückt in "Und sie begannen schon ...", was ein "da ..." erwarten lässt) der Beobachtung entgegensteht, dass die anderen

Anwesenden die Lücke als von Jesu Glanz erfüllt wahrnehmen, dass also ihr Platz eigentlich bereits vergeben ist. Der im Hintergrund zu vermutende Aufstieg Marias ist dabei im Register der Musik abzulesen: Nachdem das Klavier in Thema und Variation I durchgängig auf das Bassregister begrenzt war (mit dem *e* über dem mittleren *c* als höchstem Ton), erklingt es jetzt gleich zwei Oktaven höher. Marias tatsächliches Eintreten in den Kreis der Himmlischen zu Beginn von Rilkes zweiter Strophe (Zeile 9-12) und ihr schüchternes Zögern, den ihr bestimmten Sitz einzunehmen, erklingen in Variation III. Variation IV beschreibt den Moment ihrer Verklärung, das Ausbrechen ihres eigenen blendenden Glanzes (Zeile 13-18).

Die umfangreiche Adagiovariation fasst den nachdenklichen Aspekt des Gedichtes, die Zeilen, in denen Trauer, Einsamkeit, Angst und Schmerz in dieses menschlich klingende Szenario im Himmel Eingang finden (Zeile 19-28). Anlässlich der Worte, mit denen Rilke den Blick des Betrachters zum für Maria reservierten Sitzplatz zurücklenkt – dessen Leere erst wirklich sichtbar wird, als “Gott-Vater oben unsern Herrn verhielt” – kehrt das Klavier ins tiefe Register und eine themanahe Musik zurück wie zu einem zweiten Anlauf. Jetzt erst widerfährt Maria Gerechtigkeit: Wie Rilke andeutet, erlaubt Gott seinem Sohn nicht länger, die Mutter mit seinem Glanz in den Bereich der Unsichtbarkeit zu verdrängen. Vielleicht noch deutlicher als das Gedicht unterstreicht die Vertonung, dass dieser Augenblick Marias wirklichen Eintritt in den Himmel markiert. Als sie bemerkt, dass sie Jesu “längster Schmerz” ist – dass auch der Sohn um die Mutter leidet – , als sie plötzlich vornüber stürzt, bis sich Engel ihrer annehmen und sie “das letzte Stück empor” tragen, ist dieser Aufstieg musikalisch rasch und steil, vom Bassregister der fünften Variation über die kurz in den Rahmenzeilen berührte Mittellage zum hohen Register der letzten Variation, die Maria zwischen selig singenden Engeln zeigt (Zeile 29-31).

In den Variationen ist das thematische Material in Singstimme und Klavier außerordentlich einheitlich. Alle Linien gehen mehr oder weniger direkt auf die Bassfigur oder eines der drei Oberstimmenmotive zurück – mit einer wesentlichen Ausnahme. In der meditativen Variation V stellt der Sopran dem eng ans Thema angelehnten Klaviersatz ein Zitat aus “Mariä Verkündigung” gegenüber. Es handelt sich um eine transponierte und variierte Paraphrase des Rezitativs, mit dem dort die Legende von der wundersamen Empfängnis des Einhorns vorgetragen wird.

Hindemith überhöht in dieser Variation die schon erläuterte Bitonalität von *d* und *fis* durch eine Umspielung von Marias Tonsymbol *h* (siehe die eingekreisten Töne in Notenbeispiel 32), wobei die drei Zentraltöne nicht

NOTENBEISPIEL 32: Marias himmlischer Glanz im Lichte des Einhorn

Vom Tode Mariä II, T. 59-62 etc.

Ein Stau-nen war. Dann sahn sie al - le, wie Gott-Va - - - - ter o - ben unsern Herrn verhielt,
 (so dass von) milder Dämmerung umspielt die leere Stel-le wie ein
 man sah nach ihr: sie schau - te ängst-lich hin
 (weit vorge-) neigt als fühl - te sie: ich bin sein längster
 Schmerz

Mariä Verkündigung, T. 23-24 etc.

Hat ei-ne Hirsch-kuh nicht, die, lie-gend, ein - mal sie im Wald er - äug - te

etwa gemeinsam den h-Moll-Akkord bilden, sondern jeder für sich eine separate tonale Verwirklichung verfolgen.³⁶ Überträgt man die Symbole auf die religiöse Ebene, so bildet die Hoffnung, die 'die Welt' auf Christus setzt (bei Rilke verkörpert in Jesu alles verdrängendem Glanz, bei Hindemith im Zentralton *d*), nach wie vor die Grundlage, über der die Unsicherheit der weltlichen Mutter Maria vor ihrem Tod (*fis*) und ihre Überhöhung als Gottesmutter (*h*) nebeneinander bestehen. Da Gott-Vater jedoch, beginnend im sechsten Takt der Variation, den Glanz seines Sohnes dämpft, kann nicht nur Marias Gegenwart, sondern auch das ihr im Interesse des Heilsplanes zugefügte Leid plötzlich wahrgenommen werden. Ihre lange Einsamkeit erweist sich hier im Himmel als etwas, was *er* noch ertragen muss. Ihr gegenüber sind der Heiland und der seinen Plan zur Rettung der Menschheit verfolgende Gott nicht gerecht gewesen. Inmitten der Seligen, die sich verzückt der überfließenden Strahlung des auferstandenen Gottessohnes hingeben, wird seine Mutter zum unfreiwilligen Anlass der Entlarvung dessen, was in den Augen Rilkes und des jungen Hindemith der dunkle Fleck der Menschwerdung Gottes ist: dass die Bedürfnisse und Gefühle der irdischen Mutter geopfert wurden, damit Jesus den ihm bestimmten Weg gehen konnte. In dieser Hinsicht ist der nun wieder sichtbare leere Platz neben Jesus "ein Rest irdischer Zeit", "ein trockenes Gebrest".

In Variation VI ist das thematische Material in ein ätherisch hohes Register versetzt. Das Klavier entwickelt aus dem wiederholten Bassmotiv im ursprünglichen Rhythmus, das hier erneut neunmal erklingt (man fühlt sich an die vielfachen musikalischen Manifestation des 3 x 3 im ersten Lied zu Marias Tod erinnert) einen zweistimmigen Kanon, der von einem

³⁶Der Bass wiederholt in den zentralen Takten eine chromatische Umspielung des Schrittes *d-des*, während der Sopran sich gleichzeitig im phrygischen Modus auf *h* bewegt.

synkopierten Orgelpunkt auf *d* unterstrichen wird. Die Singstimme übernimmt hier die Kontur, die im Thema der Diskant trägt, wobei jedoch die Abschnitte durch Vergrößerungen und Einfügungen so gedehnt sind, dass die erste Hälfte des Oberstimmenmaterials nun die ganze Variation füllt. Am Schluss lösen sich alle Stimmen gemeinsam mit der schon das Thema beschließenden Kadenzfloskel nach *d* auf, also in den Ton, der inzwischen als Symbol für das eingeführt ist, was Christus der Welt bedeutet: die Erlösung von der Erbsünde.

In der Neufassung behält Hindemith zwar die Anlage des Liedes als Thema mit Variationen sowie Teile des thematischen Materials bei, nimmt jedoch ganz wesentliche Änderungen an genau jenen Details vor, die im Lichte des Schicksals seiner Mutter Jesu Vollkommenheit in Frage stellen. Im Thema vermeidet er die bitonale Reibung, indem er die mehrfache Wiederholung des Bassmotivs durch eine aufsteigende Sequenz ersetzt. Damit stellt er schon im instrumentalen ersten Abschnitt des Liedes Marias Aufstieg in den Vordergrund, bevor Rilkes Text verrät, wie wenig sie dort anfangs willkommen ist. Dank der aufsteigenden Sequenzen erreicht das Bassmotiv zudem ein betontes *fis* schon früher als die Oberstimme und vermeidet so jede harmonische Anspielung auf Ambivalenz. In der zweiten Hälfte des Themas ist der Ankerton *d* getilgt; stattdessen enden die zwei Themenhälften in vollständigen Fis-Dur- und H-Dur-Dreiklängen. Dies hat zur Folge, dass selbst der Ton *fis* die ihm in der Urfassung von "Geburt Christi" zugewiesene Bedeutung einbüßt und hier lediglich als konventionelle Dominante von H-Dur auftritt. Auch die codetta-artig hinzugefügte homophone Kadenzfloskel führt nicht mehr zu *d*, sondern zu *es* – dem Ton, dem Hindemith im Vorwort zur Neufassung die "Darstellung größter Reinheit" attestiert. Auf diese subtile Weise etabliert Hindemith schon im Thema des Liedes eine Grundstimmung, mittels derer er wohl hoffte, Hörer über Rilkes ironisch-kritischem Text hinwegzutragen.

Dieselbe Art von Retusche lässt sich in der großen fünften Variation beobachten. Während das Bassmotiv hier tatsächlich in derselben Tonlage wiederholt wird, vollzieht der (nur noch vage an das Einhorn-Rezitativ erinnernde) Gesangspart den allmählichen Aufstieg. Kein zentral umkreistes *h* lenkt mehr die Ohren auf die glorreiche Gottesmutter.

Es scheint, als ob der ältere Hindemith versucht, eines der entscheidenden Bilder in Rilkes "Vom Tode Mariä II" auf den Kopf zu stellen. Für alle, die offen sind für musikalische Symbolik, überstrahlt jetzt Marias Reinheit alle Anspielungen des Dichters auf Jesu Unaufmerksamkeit in demselben Maß, wie im Gedicht Jesu Glanz Marias Ankunft im Himmel überstrahlt. Ein zunächst unscheinbares Detail bestätigt diesen Verdacht: Der Schluss-

abschnitt des Liedes heißt in der Neufassung nicht mehr “Variation VI” sondern “Coda”. Durch diese Änderung verringert Hindemith die Anzahl der Variationen. Als “Thema mit *fünf* Variationen” unterstreicht das vom Heimgang Marias handelnde Lied somit die Symbolzahl Christi und vermittelt selbst auf dieser Ebene den Glaubensgrundsatz, dass das wahre Zentrum in Marias Leben nicht sie selbst ist, sondern Jesus.

“Vom Tode Mariä III”

Das dritte Gedicht unter der Überschrift “Vom Tode Mariae” rundet das *Marien-Leben* mit einer letzten Genreszene ab. Rilke legt die Unterredung des zweifelnden Apostels Thomas mit dem Engel, der ihm Beweise für Marias körperliche Aufnahme in den Himmel liefern soll, als Parallele zur Begegnung des Engels mit einem anderen Zweifler an, dem argwöhnischen Joseph. In beiden Szenen befiehlt dieser einem etwas störrischen Mann, sich demütig zu zeigen und Gott zu preisen.

Doch vor dem Apostel Thomas, der
kam, da es zu spät war, trat der schnelle
längst darauf gefasste Engel her
und befahl an der Begräbnisstelle:

Dräng den Stein beiseite. Willst du wissen,
wo die ist, die dir das Herz bewegt:
Sieh: sie ward wie ein Lavendelkissen
eine Weile da hineingelegt,

dass die Erde künftig nach ihr rieche
in den Falten wie ein feines Tuch.
Alles Tote (fühlst du), alles Sieche
ist betäubt von ihrem Wohl-Geruch.

Schau den Leinwand: wo ist eine Bleiche,
wo er blendend wird und geht nicht ein?
Dieses Licht aus dieser reinen Leiche
war ihm klärender als Sonnenschein.

Staunst du nicht, wie sanft sie ihm entging?
Fast als wär sie's noch, nichts ist verschoben.
Doch die Himmel sind erschüttert oben:
Mann, knie hin und sieh mir nach und sing.

Zugleich legt das Gedicht eine Parallele zur Auferstehungsgeschichte Jesu nahe: Auch hier erweist sich das Grab, nachdem der verschließende Stein weggewälzt worden ist, als leer bis auf das Leichentuch.

Hindemith entdeckt eine wieder andere, ihm wichtigere Beziehung: die zwischen dieser letzten Szene, in der Marias Tod rückblickend in ihrer Abwesenheit reflektiert wird, und dem allerersten Lied des Zyklus, das verschiedene Reaktionen auf ihr Leben schon vor dessen eigentlichem Beginn zeigt. Musikalisch verwirklicht er diese das ganze *Marien-Leben* umspannende Klammer, indem er “Vom Tode Mariä III” sowohl in der Form (A B A') als auch in Anspielungen auf das thematische Material der Rahmenabschnitte in Erinnerung an “Geburt Mariä” entwirft.

NOTENBEISPIEL 33: Vor Marias Geburt und nach ihrem Tod

Geburt Mariä, T. 1-7

Musical notation for the first part of the example, 'Geburt Mariä, T. 1-7'. It consists of two staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a series of chords in the piano part and a vocal line with some melodic movement.

Vom Tode Mariä III, T. 1-3

Musical notation for the second part of the example, 'Vom Tode Mariä III, T. 1-3'. It consists of two staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The music features a series of chords in the piano part and a vocal line with some melodic movement.

Die Rahmenabschnitte sind für eine kurze Unisono-Passage unterbrochen, die fast notengetreu der Begleitung zu der Zeile entspricht, mit der sich in “Verkündigung über den Hirten” die Stimme des von Gott gesandten Boten einführt. Dieses Zitat, das hier den Worten über den “längst darauf gefassten Engel” unterlegt ist, identifiziert den Thomas gegenüber-tretenden Engel als eine weitere Verkörperung desjenigen, der schon den Hirten auf dem Felde die frohe Botschaft überbracht hat – bei Rilke der Stern von Bethlehem.

Der unmittelbar wiederholte Kontrastabschnitt in der Mitte des Liedes (Zeile 7-12 und 13-18 des Gedichtes) ist in Hindemiths Urfassung an kein früher gehörtes Material angelehnt. In der Neufassung dagegen erklingt im Diskant ein Zitat der vollständigen “Surrexit Christus hodie”-Phrase (ab T. 23, gefolgt von einer reich verzierten Variante ab T. 43). Die Verwendung der Hymne ist hier in dreifacher Weise symbolisch. Als Zitat aus

dem ersten Lied des Zyklus betont die Hymne die Symmetrie der Momente vor und nach Marias Erdenleben. Als Osterhymnus erklärt das wiederholte Zitat sowohl den Säugling, dessen bevorstehende Geburt so viel Aufregung verursacht, als auch die zunächst beerdigte, dann in den Himmel erhobene ältere Frau als wesentliche Glieder im Heilgeschehen um Gottes Sohn. Dabei könnte man den Eindruck gewinnen, dass das Titelwort *surrexit* in einer Szene, die die Frage nach der Auferstehung Marias zum Inhalt hat, einen unerwarteten neuen Bezug erhält.

NOTENBEISPIEL 34: “Surrexit Maria hodie”?

The musical score consists of two staves. The top staff is for Soprano, with a treble clef and a 3/2 time signature. It begins with a box containing the number 23. The melody is written in a style characteristic of Hindemith, with a mix of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is for Klavier (Diskant), with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes. The lyrics 'Sieh: sie ward wie ein La - ven-del-kis - - sen' are written below the soprano staff, with a dashed line indicating the syllable placement.

Wie das Notenbeispiel zeigt, setzt Hindemith die melodische Kontur der Hymne in Dreivierteltakten gegen die dadurch hemiolisch wirkenden Dreihalbetakte der Gesangsstimme. Die polymetrische Gegenüberstellung legt eine weitere Anspielung nahe. Identische Hemiolen – Dreihalbetakte im Gesang über Dreivierteltakten im Klavier – finden sich in “Darstellung Mariä im Tempel”, wo sie andeuten, wie erhaben dieser Moment ist, der die Einführung des kleinen Mädchens nicht nur in den Tempeldienst, sondern in ihr Schicksal markiert. Indem Hindemith eine Beziehung zu einem weiteren früheren Lied herstellt, fügt er der Szene über die Zweifel des ungläubigen Thomas an Marias Himmelfahrt eine Bedeutungsnuance hinzu, die im Gedicht nicht angelegt ist. Während Rilke Thomas und den Engel auf dem Boden belässt und von Marias Eintritt ins ewige Leben in Blumen- und Farbmataphern spricht, lädt Hindemiths Musik dazu ein, sich Maria bei einem erneuten Erklimmen der Stufen zu einem – diesmal himmlischen – Tempel vorzustellen.

“Vom Tode Mariä III” gehört mit “Von der Hochzeit zu Kana” zu den wenigen Liedern, die in Hindemiths Neufassung des Zyklus reicher sind als in der ursprünglichen Form, ohne deswegen Rilkes Darstellung der Hauptperson zu unterlaufen.

Musikalische Gedichtinterpretation

Wesentlich deutlicher und überzeugender noch als jede Einzelvertonung eines dichterischen Textes zeigt die detaillierte Gegenüberstellung der beiden hindemithschen Kompositionen auf Rilkes *Marien-Leben*, dass die musikalische Sprache differenziert ausdeuten, schattieren und gewichten kann. Wie Hindemith beweist, können praktisch alle musikalischen Parameter eingesetzt werden, um Nuancen der poetischen Aussage je nach Auffassung des Komponisten zu unterstreichen oder zu unterlaufen. Themen und Motive sowie Fremd- oder Selbstzitate sind dazu ebenso geeignet wie auffällige rhythmische Gestaltungen, harmonische Beschleunigung, Verlangsamung oder Statik, Klang- oder Registerwirkungen und vieles mehr.

Im Rückblick auf den Doppelzyklus stellt sich damit eine wesentliche Frage: Aus welcher Interpretationsperspektive ist dieses musikalisch ausgedeutete Marienleben dargestellt? Von Rilke ist weder eine theologische Deutung auf christlichem Boden noch eine vor allem religionskritische Sicht zu erwarten; allerdings setzt er seine Akzente so subtil, dass in den meisten Gedichten auch konventionell fromme Leser sich nicht in ihren religiösen Gefühlen verletzt fühlen müssen. Ganz anders der Komponist. Eine detaillierte und bezüglich religiöser Deutevorgaben unvoreingenommene Analyse der Urfassung bestätigt, dass der junge Hindemith Rilkes Zyklus im von Hans Egon Holthusen angebotenen Sinne als "sublime Parodie" verstand. Erst ein reflektiertes Bewusstsein der Tatsache, dass seine Musik aus dem Jahr 1923 diesen Aspekt in all seinen Anspielungen auslotet, macht die für den Komponisten selbst offenbar zwingende Notwendigkeit der späteren Revision sowie deren Einzelentscheidungen in vollem Maße verständlich.