

## ***Das Unaufhörliche, ein weltliches Oratorium***

### **Gottfried Benns Gesang von Werden und Vergehen**

In den Jahren 1930-31, als Hindemith bereits in Berlin lehrte, entstand in enger Zusammenarbeit mit dem ebenfalls in der Hauptstadt wohnenden Dichter Gottfried Benn (1886-1956) das Oratorium *Das Unaufhörliche*. Im Frühjahr 1930 hatte Hindemith drei von Benns Gedichten für unbegleiteten Männerchor vertont; im Sommer fragte er an, ob Benn ihm einen poetischen Text für ein umfangreicheres Werk schreiben würde. Benn sagte zu und verfasste im Verlauf des nächsten Jahres einen aus siebzehn Gedichten unterschiedlicher Länge, Form und Geisteshaltung bestehenden semidramatischen Zyklus für acht lyrische Personen. Vier neutral als Sopran, Tenor, Bariton und Bass bezeichneten Solisten sind vier Gruppenstimmen zur Seite gestellt: ein Knaben-, ein Frauen- und ein Männerchor sowie ein gemischter Chor, der sich zudem einmal zum Zwecke kontroverser Argumentation teilt. Das Oratorium wurde am 21. November 1931 in der Berliner Philharmonie unter der Leitung von Otto Klemperer uraufgeführt.

Für das Publikum warf die Werkankündigung gleich zwei Fragen auf: Was bedeutet in einem nichtkirchlichen Rahmen der Begriff "Oratorium", und was ist "das Unaufhörliche"? In einem Einführungsvortrag für die "Berliner Funkstunde", der am 13. Mai 1932 kurz vor einer Radioübertragung der Komposition gesendet wurde, behandelt der Dichter sowohl die Frage nach der modernen Bedeutung der Gattung als auch die nach dem "lyrischen Kern" des Werkes:

Was kann das sein – ein modernes Oratorium? Sie wissen aus den Oratorien früherer Zeitalter, wie der *Schöpfung*, den *Jahreszeiten*, den *Passionen*, dass das Besondere dieser Kunstgattung darin besteht, den Menschen nicht als Einzelwesen darzustellen, nicht in seiner Begrenztheit als individuell handelnde und wirkende Person, sondern mehr den allgemeinen gedanklichen Umriss vorzuführen, innerhalb dessen das Einzel-Ich eines bestimmten Zeitalters und einer bestimmten Kulturperiode sein inneres Leben erlebte. In den letzten tausend Jahren waren es die christlich-religiösen, bei den Griechen waren es die mythisch-naturhaften Zusammenhänge, innerhalb derer der Mensch sich fühlte und aus denen seine Mysterien und Chorwerke hervortraten.

Welche sind es heute, welches könnten die Zusammenhänge für ein modernes Oratorium sein? Schon aus dieser Fragestellung ersehen Sie, dass wir den Menschen nicht als das losgelöste Individuum der Aufklärung sehen, [...] dass wir hinter allem menschlichen Wesen auch heute noch nach Hintergründen fragen, herkunftsmäßiges Suchen, Schöpfung, aus deren Schatten er tritt, ihm zusprechen, ja, ein rein aus dem Transzendenten sich regulierendes Schicksal über ihm sehen. Andererseits empfinden wir genau wie jeder andere das aktuelle Auflösungsmilieu, in dem wir stehen, das Abgleiten der religiösen, vieler gesellschaftlicher und kultureller Bindungen, und wenn wir uns fragten, in welchem Milieu wir eigentlich leben, fanden wir [...] ein Milieu mit einem besonders ausgeprägten Gefühl für das Unaufhörliche des Gestaltwandels und alles Seins.

Und dies wurde nun das Thema unseres Oratoriums, dies ist sein Inhalt. Aus dieser Erkenntnis heraus bildeten sich bei mir einige Verse. Diese Verse, die Sie gleich im Einleitungsschor hören werden, lauten: "Das Unaufhörliche / mit Tag und Nacht / ernährt und spielt es sich / von Meer zu Meer, / mondlose Welten überfrüht, / hinan, hinab." Dies ist das Motiv des Unaufhörlichen, dies der lyrische Kern, aus dem sich der literarische Teil entwickelte [...] das, was immer da war, vor den Monden, vor den Meeren, das, was wir nicht sehen, das, was wir nicht sinnlich und auch nicht denkerisch erfassen. [...] Es ist kein abendländischer Aufstiegsgedanke, kein zivilisatorischer Optimismus, den wir Ihnen hier bringen, es ist ein tragisches Weltgefühl, aus dem sich die Dichtung nährt.<sup>1</sup>

Dieses Motiv hatte Benn schon lange beschäftigt, bevor Hindemith an ihn herantrat. In einem ein privates Weihnachtsfest kommentierenden Brief schreibt er bereits am 24. Dezember 1923: "Das ist alles Phrase, denn da steht ein großer Baum auf einem schwarzen Marmortisch vor dem Kamin, und man isst eine Reisspeise ..., erhält ein Geschenk ... und das Haus steht am Meer und Tag und Nacht schlägt das Meer an die Ufer des Gartens das Sinnlose und das Unaufhörliche."<sup>2</sup> In den veröffentlichten Schriften findet man den im Oratoriumstext insgesamt zwölfmal verwendeten Begriff zuerst in dem Essay *Kunst und Staat* aus dem Jahr 1927, in dem der Dichter seiner tragischen Erfahrung der Vergänglichkeit Ausdruck verleiht:

<sup>1</sup>Exzerpiert aus G. Benn, *Sämtliche Werke* in sieben Bänden, in Verbindung mit Ilse Benn herausgegeben von Gerhard Schuster (Stuttgart: Klett-Cotta, 1986-), Band 7/1, S. 211-213.

<sup>2</sup>Zitiert nach *Sämtliche Werke* 7/1, S. 616.

Manchmal des Nachts überfallen mich Visionen von Städten, die vergangen sind, ich sehe Ruinen, dort von Säulen, dort von Lehm. [...] Der letzte Kaiser baut einen Palast am Meer, der große Jovius kehrt heim, wo sein Vater Fischer war, sie müssen beide sterben, er und der dreitausendjährige Gott. Was nützt es nun dem, dass er die Riesen schlug und die Phalangen der Titanen, und diesem, dass er das weiße Diadem von Perlen trug und den purpurnen Talar, in die Marmorkolonnaden, wo er ruht, schlägt das Illyrische Meer, die Wucht des Ozeans und das Unaufhörliche.<sup>3</sup>

In Bennis im Frühjahr 1930 (nur wenige Monate vor Beginn der Arbeit am Oratorium) verfasstem Aufsatz *Die Klage der Dichter* findet sich der emphatische Ruf: "Nur wer [...] mit seinem Leben zahlt, kann in einer Zeit, in der die Banken Hügel versetzen und vor den Trusts die Berge weichen, halten und glauben machen, was sich aus den Wassern rang, als das Unaufhörliche sein Spiel begann."<sup>4</sup> Der im selben Jahr entstandene Essay *Fazit der Perspektiven* endet mit einem Ausschnitt aus den später auch in der Rundfunkeinführung zitierten Anfangszeilen des Oratoriums: "Das Unaufhörliche, von Meer zu Meer, mondlose Welten überfrüht, hinan, hinab."<sup>5</sup> Und noch 1953 bewegt den Dichter dieselbe bange Vorstellung, wenn er in einem Entwurf zu seinem Aufsatz *Nihilistisch oder positiv? Über die Lage des heutigen Menschen* schreibt: "Der eine Kulturkreis lebt sich zu Ende, ein anderer Kulturkreis tritt in den Zenith, das Unaufhörliche geht weiter. Wem ist das alles geopfert, wem gebracht!"<sup>6</sup>

Während Benn sich offensichtlich gut dreißig Jahre lang mit der Vorstellung vom seit Urzeiten unablässigen Wandel alles Irdischen beschäftigt hat, trifft der Begriff Leser und Hörer unvorbereitet, da er in dieser Form nicht geläufig ist. Einzig der bedrückende Aspekt wird im Wort selbst spürbar: Vorgänge werden dann als "unaufhörlich" bezeichnet, wenn eine zeitliche Begrenzung wünschenswert wäre (man denke an "unaufhörlichen Lärm", "unaufhörliche Angriffe", etc.).

Zur Zeit des ersten Vorschlags gibt Benn dem Komponisten, später dann, zur Zeit der Einstudierung, den Musikern gegenüber eine Erklärung ab. In dem Brief an Hindemith, den er seinem ersten Entwurf beilegt, schreibt er über den zentralen Begriff:

<sup>3</sup>G. Benn, *Kunst und Staat*, in *Sämtliche Werke* 3, S. 170-179, Zitat aus S. 177-178.

<sup>4</sup>*Sämtliche Werke* 3, S. 252.

<sup>5</sup>*Sämtliche Werke* 3, S. 299-304.

<sup>6</sup>Für die endgültige Version des Aufsatzes vgl. *Sämtliche Werke*, Band 6, S. 151-152; der hier zitierte Entwurf zu einem Gedankengang findet sich im selben Band auf S. 542.

Dieser Text [...] soll das unaufhörlich Sinnlose, das Auf und Ab der Geschichte, die Vergänglichkeit der Größe und des Ruhms, das unaufhörlich Zufällige und Wechselvolle der Existenz schildern, vielmehr lyrisch auferstehen lassen.<sup>7</sup>

In der für die Sänger und Zuhörer verfassten, offiziellen “Einleitung”, die der Schott-Verlag damals leider nur ins separate Textbuch zum Oratorium drucken ließ, die aber in der neuen *Hindemith-Gesamtausgabe* dankenswerterweise auch in den Vorspann zur Partitur eingebunden ist, findet sich eine Überlegung zum Titelbegriff, in der der Dichter eine leicht abweichende Nuance unterstreicht:

Wir wissen von der Schöpfung nichts, als dass sie sich verwandelt –, und das Unaufhörliche soll ein Ausdruck für diesen weitesten Hintergrund des Lebens sein, sein elementares Prinzip der Umgestaltung und der rastlosen Erschütterung seiner Formen. [...] Jeder wird wissen, dass hinter diesem Begriff Erlebnismaterial alter und neuer Menschheit steht. Heraklits Wogengefühl gehört hierher, dass alles fließt [...], ebenso wie der Schicksalsgedanke des Orients und der Hellenen, der darauf hinausläuft, dass auch über dem Göttergeschlecht, das die Menschen regiert, noch eine höhere weitertreibende Ordnung steht; in der deutschen Literatur ist dieser Gedanke klassisch geworden in Fausts berühmtem Wort: “Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung”, und aus unserem Jahrhundert steht Zarathustras großer Mittag über ihm: “du heiterer, schauerlicher Mittagsabgrund – wann trinkst du meine Seele in dich zurück”.<sup>8</sup>

Während der Brief an Hindemith mit der Sinnlosigkeit und Zufälligkeit der Existenz das Negative in den Vordergrund rückt, lädt die für einen größeren Kreis konzipierte offizielle Einleitung dazu ein, das Prinzip der steten Veränderung nicht zuletzt auch als den Ausdruck eines zwar dem einzelnen Menschen nicht begreiflichen, jedoch potentiell kreativen Wandels zu betrachten. In beiden Fällen erscheint “das Unaufhörliche” als ein durch und durch universelles Prinzip. Es unterscheidet sich jedoch vom “Ewigen”, insofern es weder einen religiösen Hintergrund nahelegt noch die Aufhebung der Zeit in einer anderen Dimension in Aussicht stellt.

Der Begriff spiegelt Benns nihilistische Grundstimmung, wie sie für seine Geschichts- und Naturauffassung typisch ist. Als weltliches Oratorium

<sup>7</sup>Benn an Hindemith am 29.7.1930, zitiert nach Gottfried Benn, *Briefwechsel mit Paul Hindemith*, hrsg. v. Ann Clark Fehn (Wiesbaden: Limes-Verlag, 1978), S. 16.

<sup>8</sup>Aus “Texte” in *Hindemith. Sämtliche Werke* (Mainz: Schott, 1996), Band VII/1, S. XIX.

evoziert der Text somit den religiösen Gesamtentwurf, an dem die persönliche Erfahrung der Sinnlosigkeit nur umso auswegloser hervortritt. Alle Versuche, dem unaufhörlichen Geschehen von Werden und Vergehen Sinn abzugewinnen, sind gescheitert und versunken wie die einst ordnungstiftenden Weltbilder der griechischen Mythologie und Metaphysik.

Klaus Gerth weist darauf hin, dass die in dem Essay *Kunst und Staat* erwähnten nächtlichen Visionen in einem Gedicht Benns, dessen erster Entwurf ebenfalls auf die Zwanziger Jahre zurückgeht, poetischen Ausdruck finden, dessen Facetten sich zu einem großen Teil im Text für *Das Unaufhörliche* wiederfinden.<sup>9</sup>

Welle der Nacht – Meerwidder und Delphine  
mit Hyakinthos' leichtbewegter Last,  
die Lorbeerrosen und die Travertine  
wehn um den leeren istrischen Palast.

Welle der Nacht – zwei Muscheln miterkoren,  
die Fluten strömen sie, die Felsen her,  
dann Diadem und Purpur mitverloren,  
die weiße Perle rollt zurück ins Meer.

Hier wie im Oratoriumtext stehen die Bilder vom steten Werden und Vergehen in Zusammenhang mit dem Meer, seinen Fluten und Wellen; die Unbegreifbarkeit der Prozesse lässt sie als nächtlich erscheinen ("dunkel" ist eines der Refrainwörter in *Das Unaufhörliche*), und die Sehnsucht nach einem lange vergangenen goldenen Zeitalter, in dem Götter, Menschen und Tiere noch in inniger Vertrautheit miteinander lebten, kristallisiert sich in beiden Fällen in Anspielungen auf die griechische Mythologie. Nicht nur der von einem Delfin getragene schöne Jüngling Hyazinth (den Zeus liebte und den die Eifersucht des Windgottes Zephyr allzu früh tötete, so dass auch da die "weiße Perle" ins Meer zurückrollte), sondern auch die unzerstörbar geglaubten, aber vom Unaufhörlichen veränderten Felsen finden sich im Oratorium. "Heraklits Wogengefühl", der Eindruck vom ständig abwechselnden Emporgetragenwerden und Zurückrollen, von der überwältigenden Vergeblichkeit und Vergänglichkeit alles irdischen Strebens und aller geschichtlichen Macht, ist hier konzentriert auf die siebenmal identisch wiederholte Zeile: "Hinan, hinab."

Auch sonst finden sich in dem siebzehnteiligen Zyklus zahlreiche Refrainwörter, die größtenteils bereits im Eingangschor eingeführt werden.

<sup>9</sup>Klaus Gerth, "Absolute Dichtung?" in Bruno Hillbrand, Hrsg., *Gottfried Benn* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979), S. 240-257, besonders S. 252-256.

Während die insgesamt sieben Anspielungen auf “Wandel” und “Verwandlung” wertneutral erscheinen, wird das Unaufhörliche in der achtfachen Beschreibung als etwas, das “beugt”, und mit dem siebenmaligen Beiwort “Gesetz” als eine unhinterfragbare und letztlich knechtende Kraft ausgewiesen. Das Attribut “dunkel”, zu verstehen als unbegreiflich, finster und beängstigend, erklingt in der Komposition an zwölf Stellen und damit genauso häufig wie der Titelbegriff. Das sprachlich komplexere, deutlich nihilistische Bild vom “Becher Nichts, ein dunkler Trank” findet sich an sieben Stellen, und sechsmal wird die “Asche” als Überrest der alles einst werdende wieder nivellierenden Zerstörung evoziert.

### **Drei Perspektiven, acht Haltungen**

Die siebzehn Gedichte sind zu drei Teilen von sehr unterschiedlicher Länge zusammengefasst. Die fünf Gedichte in Teil III haben zusammen mehr als doppelt so viele Zeilen wie die fünf Gedichte in Teil I; auch der zweite Teil ist trotz seiner größeren Anzahl von sieben Gedichten nicht ganz so umfangreich wie der dritte. (Hindemith verstärkt das spürbare Ungleichgewicht noch dadurch, dass er dem dritten und nicht dem ersten Teil ein Orchestervorspiel vorangehen lässt.)

Die acht “lyrischen Personen” sind äußerlich nur durch ihre Stimmlage, nicht aber durch Eigennamen oder deskriptive Attribute identifiziert. Ein Überblick über den Inhalt ihrer Äußerungen erlaubt allerdings eine annäherungsweise Charakterisierung. Deutlich vorherrschend sind die Stimmen des gemischten Chores und des Soprans; beide scheinen nach antikem Vorbild angelegt. Der gemischte Chor erinnert an den der griechischen Tragödie: Er beschreibt, erläutert und deutet, und sofern er irrt, geschieht dies vor allem auf dem Gebiet der die Gemeinschaft zusammenhaltenden Religion und ihrer Riten. Der lyrische Sopran tritt als Stimme der Innerlichkeit auf, als Verteidigerin der Kunst, der Liebe und der Mütterlichkeit, als jemand, für den Verfall und Vergänglichkeit im Leben einen schicksalhaften Platz haben, den es zu akzeptieren gilt.

Die drei solistischen Männerstimmen und die drei Teilchöre ergänzen das Bild durch spezifische Haltungen: Der wehmütige Tenor würde den Menschen gern ganz auf sein Denken reduzieren; der sich rationalistisch bis sarkastisch gebärdende Bariton preist technologisches Know-how selbst noch im Blick auf die vorhersehbare Katastrophe, während der nüchtern beobachtende Bass die diversen erregten Verteidigungen seiner Zeitgenossen ruhig und gelassen widerlegt. Während der Frauenchor gegen die

Unzulänglichkeit von Männern und Göttern aufbegehrt und der Männerchor sich zynisch zeigt, knüpft der Knabenchor seine Hoffnung an die Überzeugung, der Weg zum Himmelreich führe notwendig durch Schmerzen und Einsamkeit.

*Teil I: Einwirkungen auf den Menschen in Zeit und Raum*

Die ersten fünf Gedichte (Text siehe S. 134-135) schildern die Gegebenheiten, auf die das Unaufhörliche im menschlichen Erfahrungsbereich wirkt, vor allem Raum und Materie, die Erde mit ihren geografischen und kosmischen Bedingungen. Gleich zu Beginn beschwört der Dichter die zwei extremen Klimazonen und ihre Gefahren sowie die zwei extremen Oberflächengegensätze: aufragendes Land und tiefe, weite Wasser. Aufzählend nennt das dritte Gedicht "Fünf Erdteile / Zwei Pole / Acht Meere", wobei Benn die "acht Meere" auch poetisch spiegelt, indem er das Wort "Meer" in diesem Teil genau achtmal erklingen lässt. Die Sonne wird beschworen in den beiden Eckpunkten der dem Menschen sichtbaren Bahn: im Eröffnungsgedicht in Form der Himmelsrichtungen, im letzten Gedicht des ersten Teiles in Form der dabei entstehenden visuellen Phänomene. In diesen beiden Rahmgedichten erklingt zudem ein Hinweis auf den zweiten das menschliche Lebensgefühl bestimmenden Himmelskörper, den Mond, dessen verspätetes Hinzutreten zur Erdenwelt sich nicht zuletzt der steten Entwicklung, also der Wirkung des Unaufhörlichen, verdankt. Die drei mittleren Gedichte ergänzen diese Bilder durch Anspielungen darauf, wie Menschen sich die Bedingungen der Erde zunutze machen, indem sie die Berge als "Opferhöhn" definieren (2), sich durch Wälle, Quader und Schanzen zu schützen suchen (3) und aus dem Meer Salz gewinnen, auf den Hängen der Hügel Wein ernten sowie Öl und Herden kultivieren (4).

Auch die das Leben des Menschen bestimmende Zeiterfahrung ist vorgegeben. Die beiden Rahmgedichte erinnern an den Wechsel von Tag und Nacht, als handle es sich hier um die alltägliche Konkretisierung des in der abschließenden Strophe genannten "uralten Wandels". Dabei sind die in Nr. 1 und 2 erwähnten Jahre und die in Nr. 4 mehrfach genannte Stunde metaphorisch zu verstehen: "die Jahre" stehen für das menschliche Alter, "die Stunde" für den Moment, in dem sich das Schicksal erfüllt.

Der Mensch selbst tritt schon im Eingangschor in diversen Gestalten auf: generisch ("die Häupter all") und individualisiert ("auch dich"), als Herrscher ("stolze Häupter, von Gold und Kronen umarmt") und als Kriegssklave ("im Helm des namenlosen Mannes"), ja sogar in künstlerischer Überhöhung als Büste des Gottes Hermes ("Haupt / von Gold und Doppel-

flügeln umarmt“). Das zweite Gedicht spricht zentral davon, wie der Mensch das Unaufhörliche sinnlich erfährt: Ob gesehen, geschmeckt oder gehört, stets wirkt es unverständlich und bedrohlich.

**Gottfried Benns Text für das Oratorium**  
*Das Unaufhörliche*

**TEIL I**

[1]

CHOR: Das Unaufhörliche:  
Großes Gesetz.

Das Unaufhörliche  
mit Tag und Nacht  
ernährt und spielt es sich  
von Meer zu Meer,  
mondlose Welten überfrüht,  
hinan, hinab.

Es beugt die Häupter all,  
es beugt die Jahre.

Der Tropen Brände,  
der Arktis eisige Schauer,  
hinan, hinab,  
ein Hauch.

Und stolze Häupter,  
von Gold und Kronen umarmt  
oder im Helm des namenlosen Mannes:  
das Unaufhörliche,  
es beugt auch dich.

Das Unaufhörliche,  
Verfall und Wende  
die Meere über,  
die Berge hoch.

Sein Lager  
von Ost nach West  
mit Wachen auf allen Höhn,  
kein Ding hat Frieden  
vor seinem Schwert.

Oh Haupt  
von Gold und Doppelflügeln umarmt,  
es beugt auch dich.

[2]

SOPRAN: Es beugt die Häupter all,  
es beugt die Jahre,  
wie dunkel ist sein Farb und Angesicht.

TENOR: Das Unaufhörliche.  
Ein dunkler Trank,  
eine dunkle Stimme  
und nur ein Laut.  
Wie bitter ist sein Farb und Angesicht.

BEIDE: Es beugt die Berge,  
Opferhöhn.

[3] BASS: Das war einst Sinai: in eherne  
Gesetzestafeln rann es ein –,  
nun steht ein Pfau  
im Mittag zwischen dem verstreuten Stein.

MÄNNERCHOR: Es beugt die Wälle der Cäsaren,  
die Römerquader,  
Schanze der Legionen.

BASS: Hinan, hinab.  
Fünf Erdteile  
Zwei Pole  
Acht Meere  
Aus Unaufhörlich!

MÄNNERCHOR: Hinan, hinab.

[4] SOPRAN: Es trägt die Nacht,  
das Ende.

Wenn es in Blüte steht,  
wenn Salz das Meer  
und Wein der Hügel gibt,  
ist nicht die Stunde.



Das Markttor, in dessen Schatten  
der Seiler webt, am Stein  
der Ruf der Wechsler schallt,  
hat nicht die Farbe dessen.

Gefilde, Säume des Meers,  
die alles tragen: Öl und Herden,  
Siebenflöten, helles Gestein,  
bis ihnen das Herz brach  
vor Glück und Göttern – :  
da ist wohl Farb und Stunde.

Säulen, die ruhn, Delphine,  
verlassne Scharen,  
die Hyakynthos trugen, den Knaben  
früh verwandelt  
zu Asche und Blumengeruch – :  
da wohl noch mehr.

[5]

CHOR: Verlassne Scharen.

SOLI: Von Tag und Nacht ernährt, spielen  
die Globen sich von Meer zu Meer.

CHOR: Mondlose Welten überfrüht  
hinan, hinab.

SOLI: Die Morgen- und die Abendröten  
brennen die Speichen seines Rads.

CHOR: Das Unaufhörliche,  
hinan, hinab.

SOLI: Uralter Wandel, hell Gestein  
und Flucht der Herden bald verwandelt  
zu Asche und Blumengeruch.

Strukturell bestehen Beziehungen zwischen dem eröffnenden und dem abschließenden Gedicht der Gruppe, insofern das letztere etliche Zeilen des ersten reprisenartig aufgreift. Außerdem verknüpft Benn die Rahmenabschnitte mit den jeweils innen an sie anschließenden Gedichten: Nr. 2 übernimmt von Nr. 1 die resignierte Feststellung “es [das Unaufhörliche] beugt”, Nr. 5 von Nr. 4 die Bilder von den keinen Götterlieblich mehr tragenden Delfinen (“verlassne Scharen”), vom Marmor (“helles Gestein”) und von der allzu baldigen Verwandlung alles Irdischen in “Asche und Blumengeruch”. Poetische Muster bestimmen in symmetrischer Entsprechung das zweite und vierte Gedicht. Im zweiten steht neben dem soeben erwähnten dreifachen Sinneseindruck von der Dunkelheit des Unaufhörlichen eine dreifache Definition dessen, was dessen knechtende Kraft beugt: die Häupter all, die Jahre und sogar die Berge – also die Menschen ebenso wie die großen, solide wirkenden Repräsentanten von Zeit und Materie. Im vierten Gedicht dienen die Worte “Farbe” und “Stunde” als Anhaltspunkte für Gedanken zur Erfüllung des Schicksals. Wie die Schlusszeilen der vier Strophen dieses Gedichtes zeigen, ist zur Zeit von Blüte und Ernte “nicht die Stunde”, ein lebhaftes Arbeits- und Gemeinschaftsleben zeigt “nicht die Farbe”; doch findet man einmal “Gefilde ... die alles trugen ... bis ihnen das Herz brach vor Glück und Göttern”, so ist da “wohl Farb und Stunde”. Wo schließlich Säulen nichts mehr tragen, wo Delfine verlassen erscheinen und alles auf Rückstände reduziert ist, zeigen sich Farb und Stunde “wohl noch mehr”.

Die zentrale dritte Strophe ist zugleich konkreter und symbolreicher als die anderen vier. Ersteres zeigt sich in der schon erwähnten sachlichen Oberflächenbeschreibung des Erdballs, Letzteres in den Momentaufnahmen dreier geschichtlicher Epochen und ihrer wesentlichen Merkmale. Die mythische Vorgeschichte, anderswo im Gedichtzyklus (und überhaupt bei Benn) gern den griechischen und asiatischen Kulturen vorbehalten, hier jedoch in der biblischen Geschichte von Moses Empfang der göttlichen Gebote konzentriert, liefert die Szene, in der "es" (das Unaufhörliche) als Gesetz in Stein gemeißelt wurde. Zur Zeit der Römer und ihrer Cäsaren und Legionen beugt "es" die als materielle Manifestation menschlicher Gesetze und Ordnungen errichteten Wälle und Quadern. Heute schließlich erhebt sich zwischen den zerbrochenen Scherben der alttestamentlichen Tafeln nur noch die Eitelkeit und lässt sich von der Sonne bescheinen, "ein Pfau im Mittag". Nimmt man die in den beiden Rahmgedichten angesprochene mondlose Frühzeit der Erde hinzu und die kurzen Anspielungen auf die griechische Mythologie (Hermes, Hyazinth und die "Siebenflöten" des Gottes Pan), so zeigt sich, dass der erste Teil des Zyklus seinen Schwerpunkt in der vorgeschichtlichen Zeit hat, der die Neuzeit lediglich als ein Zerrbild spiritueller Verarmung gegenübergestellt ist.

*Teil II: Auflehnungsversuche*

Die sieben Gedichte im zweiten Teil des Oratoriumtextes sind anders bezogen. In ihnen stellt der Dichter der dunklen Kraft des Unaufhörlichen die vermeintlich dauerhaften Errungenschaften des Menschen gegenüber. Vier der Gedichte beginnen parallel mit einem protestierenden "Aber":

- Aber die Wissenschaft, das große Wesen! (7)
- Aber die Fortschritte der modernen Technik! (8)
- Aber die Kunst, das große Wesen! (9)
- Aber die Götter, das ist doch Grund und Boden. (10)

Dieser Viererblock ist umschlossen von emotionalen Reaktionen. Als Vorspann dient ein Einwand weiblicher Stimmen. Sie setzen der pessimistischen Betonung der Nacht und ihrer Randzonen ("Immer die Sterne, immer die Morgen- und Abendröten") den hellen Tag entgegen und der Einsicht in die allgemeine Vergänglichkeit die Freude an neuem Leben. Im Anschluss erklingt eine Klage des Tenors, der im zerfallenen Heute wehmütig auf das intakte Glück der mythischen Frühzeit zurückblickt. Das den zweiten Teil des Oratoriums beschließende zwölfte Gedicht, in dem ein gegenseitig bestätigender Wechselgesang von Sopran und Chor durch den zynischen Einschub des Baritons unterbrochen wird, knüpft zunächst an die

zuletzt gehörte nostalgische Haltung an, versucht dann jedoch zu zeigen, dass das den neuzeitlichen Menschen auszeichnende Viergespann von Wissenschaft, Technik, Kunst und Religion erst nach einer Ergänzung durch die Liebe vollkommen ist. Was der Dichter selbst von diesen menschlichen Errungenschaften hält, zeigt sich in den alle fünf Gedichte ähnlich zusammenfassenden Schlusszeilen:

Verwandlung, unaufhörlich, / reicht ihren Becher Nichts, / den dunklen Trank. (7)  
 Schmeckt ihr den Becher Nichts, / den dunklen Trank? (8)  
 Der Becher Nichts, / der dunkle Trank. / Vergänglichkeit. (9)  
 Schmeckst du den Becher Nichts, / den dunklen Trank? (10), (12)

Diese fünfteilige Verteidigungsrede des modernen Menschen erscheint als eine Mischung aus naivem Selbstlob und Dreistigkeit, unterbrochen von Einwänden aus den eigenen Reihen. In Gedicht Nr. 7, der Verteidigung der Wissenschaft, versichert der Tenor, der Mensch schaffe sich Ordnung durch rationales Denken. Der Bass widerlegt diese Behauptung, indem er zeigt, dass die Gesetze der Naturwissenschaften oberflächlich sind und nie zum Herzen der Dinge vordringen; etwas "Uraltes" im Kern der Dinge kann das geordnet Erfasste leicht in Chaos zurückführen oder zerstören. Der "Becher Nichts" dient als Zeichen dafür, wie wenig die Wissenschaft in der Lage ist, den Menschen die Sicherheit einer dauerhaft gültigen Ordnung zu geben. Drei parallele Zuweisungen nennen menschliche Versuche, die Natur mit eigenen Denkkonstruktionen und Klassifikationsbedürfnissen in Einklang zu bringen und so die Umwelt zu beherrschen: "das Hirn der Höhe: es zählt die Sterne, es teilt die Tiere, es nennt die Blumen nach Farb und Frucht." Der Glaube, man könne die Sterne zählen, spricht von Anmaßung; das Teilen der Tiere erinnert an Adams Aufgabe, die Geschöpfe der Erde nach ihren Arten zu bezeichnen und sie sich so untertan zu machen; das Nennen der Blumen verweist u.a. auf Herders Beschreibung der Sprache als charakterisierendem Merkmal des Menschen, mittels dessen er seine Welt ordnet.<sup>10</sup> Nicht Geist bestimmt den Menschen, sondern Hirn – ein biologisches Organ, von dem kein "Sinn" erfasst werden kann. Es fällt auf, dass jede der parallelen Zeilen mit "es" beginnt, sich also auf "das Hirn der Höhe" zurück bezieht. Der aus Sicht des Tenors auf sein Hirn reduzierte Mensch wird so dem die ersten fünf Gedichte bestimmenden anderen "es", dem Unaufhörlichen, auch sprachlich gegenübergestellt.

<sup>10</sup>Vgl. hierzu die bisher offenbar einzige germanistische Studie zu Benns Oratorientext, Ann Clark Fehn, *Change and Permanence: Gottfried Benn's Text for Paul Hindemith's Oratorio Das Unaufhörliche* (Bern u.a.: Peter Lang, 1977), besonders S. 39-47.

Gottfried Benns Text für *Das Unaufhörliche*

## TEIL II

[6]

SOPRAN: Immer die Sterne,  
immer die Morgen- und Abendröten!  
Aber der Tag, der helle Tag!

Soll man denn keine Kinder gebären,  
weil sie vergehn;  
muss man sie denn mit  
Tränen ernähren –  
wen soll man fragen – wen?

FRAUENCHOR: Fragen, Fragen --  
gegen wieviel Himmel geschleudert.  
Fragen, Fragen --  
Sturm gelaufen im Jagen  
der Geschlechter!

[7]

TENOR: Aber die Wissenschaft,  
das große Wesen!  
Der Mann, der Denker,  
das Hirn der Höhe:  
es zählt die Sterne,  
es teilt die Tiere,  
es nennt die Blumen  
nach Farb und Frucht  
An Salz und Erden  
der große Gräber:  
in ahnenalten, gelassenen Reihen  
umzieht er Welten ordnend:  
Gesetz!

BASS: Im Kern der Dinge,  
im Herz der weiten,  
gelassenen Reihen,  
wo Schlamm und Feuer,  
wo Uraltes zerbirst der Rinde  
ordnendes Sein,  
zerreißt der Worte  
herrliche Formeln,  
Zählen der Sterne,  
der Blumen Namen  
Verwandlung, unaufhörlich,  
reicht ihren Becher Nichts,  
den dunklen Trank.

TENOR:

Der Mann, der Denker,  
das Hirn der Höhe,  
der große Gräber:  
in ahnenalten Reihen  
umzieht er Welten ordnend:  
Gesetz!

(zugleich) BASS:

Verwandlung,  
unaufhörlich,  
reicht ihren  
Becher Nichts,  
den dunklen Trank.

[8]

BARITON: Aber die Fortschritte  
der modernen Technik!  
Raketenautos an den Mond,  
Projektillaviatik an die Sterne,  
Zeit und Raum in Fetzen,  
Norden, Süden simultan,  
Abendland durch alle Stratosphären:  
hoch die mythenlose weiße Rasse.  
Minen, Öltürme, Rubberplantagen,  
Grab der mythenlosen weißen Rasse.

CHOR: Schmeckt ihr den Becher Nichts,  
den dunklen Trank?

[9] SOPRAN: Aber die Kunst,  
das große Wesen!  
Auf alten Inseln, trümmerstillen,  
zwischen Feigen,  
am Huf von Rindern  
tausendjährig  
Vase und Krug.  
Aus Kammern,  
dürftigen,  
am Himmelssaum der Städte,  
Ungestilltem,  
aus wieviel Schlünden,  
Gefäll des Grauens,  
wieviel Rabenschwärmen  
des Elends:  
aufgestiegen,  
leicht erhoben,  
reine Gliederung:  
Harmonie.

BASS: Des Unaufhörlichen Gesetz  
sehr nahe,  
doch unterworfen Vergänglichkeit.  
Im Schlamm von Flüssen,  
verlagerten, versiegten,  
in Gruben verwehter Reiche:  
die Sonnensäulen,  
die Löwentore.  
Vergänglichkeit!  
Säulen, die ruhn,  
von Herzen rinnt es:  
weiße, parische Asche –:  
Vergänglichkeit  
von hellen Himmeln.

SOPRAN: (zugleich) BASS:  
Die Kunst, Der Becher Nichts,  
das große Wesen, der dunkle Trank.  
unvergänglich. Vergänglichkeit.

[10]

CHOR: Aber die Götter,  
das ist doch Grund und Boden.

BASS: Boden aus Lehm,  
Grund aus Dornen.

CHOR: Die großen Götter,  
die Felsenhäupter,  
sie schmieden Sonnen,  
sie schmieden Blitze –

BASS: Sie schmieden Sicheln,  
hinab, hinab!

CHOR: Mit Drachenfüßen,  
mit Donnerwagen  
an Erd und Himmeln,  
sie schleudern Eichen,  
sie stürzen Wogen –

BASS: Auch Himmel stürzen  
hinab, hinab  
wie viele Fluten  
von Göttern nieder!  
Um alle Hügel,  
die tempelschönen,  
ruht Staub, rinnt Asche  
der großen Wesen.

CHOR: Aber sie lebten mit Blumen  
und Opfern  
doch die Träume der Menschen vor,  
aus den zerstörten Heiligtumen  
drangen die Chöre  
des Rausches empor.

BASS: Die Schritte derer sind vor der Tür,  
die Alles rufen.  
Die Verstörer fahren einher  
um alle Hütten.  
Im Kern der Dinge,  
im Herzen der weiten  
gelassnen Reihen  
ist Sturz und Feuer.

Aus den zerstörten Heiligtumen:  
schmeckst du den Becher Nichts,  
den dunklen Trank?

[11]

TENOR: Dunkle Stunde der Welt,  
zerfallnes Heute:  
frühe Stunde der Erde,  
einst unzerklüftet,  
Hirten und Jägern  
ahnend geweiht –  
alle Glücke hinab  
an Unaufhörlich.

[12]

SOPRAN: Frühe Stunde der Menschheit,  
unzerklüftet,  
ewig dem Herzen, ewig der Liebe.

CHOR: Frühe Stunde der Menschheit,  
unzerklüftet,  
ewig dem Herzen, ewig der Liebe.

SOPRAN: Ohne Alter das Blut,  
ohne Schatten der Traum.  
Komm –  
an den Bäumen, am Gartenbrunnen,  
halten die Welten –

CHOR: Ohne Alter das Blut,  
ohne Schatten der Traum.

SOPRAN: Komm –  
Ohne Alter das Herz,  
hinrauschend die Liebe.

CHOR: Komm –  
an den Bäumen, am Gartenbrunnen,  
halten die Welten –

SOPRAN: Rauschend die Liebe.

BARITON: Die zarte Stimmung der Frau!  
Dass alles dies von jeher schön war!  
Die herrlichen Formeln,  
die Staatsanleihen liegen fester!

Man denkt, man erkennt:  
neue Formeln, neue Redensarten,  
neue Schatten.

SOPRAN: Ewig unzerklüftet das Herz,  
trägt Dauer, Schweigen und Glück.

CHOR: Dauer! Dauer!

Ach, Unaufhörlich!

Schmeckst du den Becher Nichts,  
den dunklen Trank?

Wenn der Chor am Schluss des achten Gedichtes fragt: “Schmeckt ihr den Becher Nichts, den dunklen Trank?”, sucht er das Eingeständnis zu erzwingen, dass “Fortschritt” – die Wertvorstellung, auf der “die mythenlose weiße Rasse” ihre Kultur gründet – ihrem Wesen nach destruktiv ist. Mit exaltierter Ironie preist der Bariton die Technologie, indem er sie als etwas vorstellt, dass alle Ordnungen von Raum und Zeit in Fetzen reißen und den Norden mit dem Süden zusammenfallen lassen kann. Die Minen, Öltürme und Gummiplantagen, mittels derer der technologiefreudige Mensch seine Erde ausbeutet, werden den Niedergang der Zivilisation herbeiführen und sich als “Grab der mythenlosen weißen Rasse” erweisen.

Die Aussagen des Soprans über die Kunst im neunten Gedicht unterscheiden sich überraschend von der Haltung, die sich aus anderen Werken Benns ablesen lässt. Während der Dichter Kunst und Wissenschaft sonst häufig kontrastierend zeichnet, weist die Verteidigung der Kunst hier zahlreiche Parallelen zur Verteidigung der Wissenschaft auf. Beide werden als “das große Wesen” eingeführt, und von beiden heißt es, sie verkörperten Ordnung und Gesetz. Während der die Wissenschaft preisende Tenor in jeder seiner zwei Strophen mit den Worten

der große Gräber:  
in ahnenalten Reihen  
umzieht er Welten ordnend:  
Gesetz!

geendet hatte, kulminiert das Loblied des Soprans darin, dass der Kunst die Fähigkeit zu “reiner Gliederung” und “Harmonie” zugeschrieben wird. Wie zuvor die Verteidigung des Tenors wird auch die des Soprans vom Bass unterbrochen. Augenfällig in dessen Strophe ist die dreimalige Verwendung des Wortes “Vergänglichkeit”. In diametralem Gegensatz zu Benns genereller Überzeugung, die Kunst überdauere den Niedergang von

Kulturen, erinnert der Bass daran, selbst "Sonnensäulen und Löwentore" seien nicht reine Form sondern Machwerk aus Ton und Stein und daher der erbarmungslosen Einwirkung des Unaufhörlichen unterworfen.

Im zehnten Gedicht sucht der Chor als Vertreter der Gemeinschaft zu zeigen, dass doch wenigstens die Religion einen sicheren Boden bietet, auf dem den Kräften von Veränderung und Zerstörung standgehalten werden kann. Doch auch hier greift der Bass ein, indem er argumentiert, dass die Götter die Funktion, um deretwillen sie verehrt werden, nicht erfüllen. Am Ende gibt der Chor zu, dass die Götter von Menschen zur Beschwichtigung ihrer Ängste erschaffen wurden und diese daher nicht wirklich transzendieren können:

Aber sie lebten mit Blumen  
und Opfern  
doch die Träume der Menschen vor,  
aus den zerstörten Heiligtumen  
drangen die Chöre  
des Rausches empor.

Der "dunkle Trank" aus dem "Becher Nichts" liefert hier die Erkenntnis, dass auch die Religion keine endgültigen Deutungs- und Ordnungsstrukturen bietet, um dem Sinnlosen Einheit zu gebieten, sondern sich menschlicher Projektion verdankt.

Im zwölften Gedicht schließlich spricht der Sopran, vom Chor mehrfach durch Wiederholung ganzer Strophen bekräftigt, von der Kraft des menschlichen Herzens und der Liebe, die der Macht des Unaufhörlichen entgegenwirken könne. Im Gegensatz zu den neuzeitlichen Gebieten von Wissenschaft und Technik und den sich über lange Zeiträume entwickelnden Künsten und religiösen Vorstellungen geht die Liebe, so wird argumentiert, auf die noch "unzerklüftete", "frühe Stunde der Menschheit" zurück, in der das Blut "ohne Alter" war und der Traum "ohne Schatten". Diesmal unterbricht nicht der ernsthafte aber unsentimental ehrliche Bass, sondern der zynische Bariton. Er kanzelt sowohl die Liebe insgesamt als auch die Überzeugung, dass die Regungen des Herzens "von jeher schön" seien, höhnisch als "zarte Stimmung der Frau" ab. Genauso könne man an "die herrlichen Formeln" glauben, die der Bass schon dem die Wissenschaft verteidigenden Tenor gegenüber in Frage gestellt hatte, oder an die solide Festigkeit von Staatsanleihen (eine Bemerkung, die für das Berliner Publikum so kurz nach der Weltwirtschaftskrise von 1929/30 besonders ironisch geklungen haben muss). Der Sopran lässt sich nicht beirren und singt weiter von einem ewig unzerklüfteten Herzen voll "Dauer, Schweigen

und Glück”, doch der Chor löst sich hier von seiner Vorsängerin, seufzt im Gedanken an das Unaufhörliche und beschwört ein fünftes Mal das Bild vom Becher Nichts.

Die beiden Gedichte, die diese Verteidigungsgruppe einleiten bzw. unmittelbar vor ihrem Zusatz unterbrechen, halten der durch die Macht des Unaufhörlichen bestimmten Vergänglichkeit der Welt keine intellektuelle, technische, künstlerische, spirituelle oder emotionale Kraft des Menschen entgegen, sondern sein ursprüngliches, reines Wesen. Dies geschieht im sechsten Gedicht durch den hoffnungsvollen Verweis der Frauen auf die Kinder und im elften durch die melancholische Nostalgie des Tenors, der sehnsuchtsvoll die “frühe Stunde der Erde, einst unzerklüftet” besingt. Der Benn-Forscher Dieter Wellershoff bemerkt zu dieser Verklärung der Frühzeit, die sich auch in vielen unabhängig vom Oratorium entstandenen Gedichten Benns findet:

Rückgewandte Sehnsucht und Idealisierung des Ursprungs sind uralte Paradiesvorstellungen, die Sage vom goldenen Zeitalter sind der mythische Anfang dieser Tradition der verklärten Frühe. Sie hat seit je einen eigentümlichen Doppelaspekt. Sollten nicht all die glänzenden, schöneren Vergangenheiten latente Utopien sein?<sup>11</sup>

An diese “rückgewandte Sehnsucht” knüpft der lange dritte Teil mit ausführlichen Betrachtungen an. Erst ganz zum Schluss erinnert sich der Dichter des Ausgangspunktes und unternimmt eine Reprise mit vorsichtig optimistischerem Ausblick.

### *Teil III: Annahme des Schicksals und neue Sicht der Ewigkeit*

Der Schlussteil des zyklischen Textes beginnt mit einem “Wechselchor” überschriebenen Gedicht, das allein annähernd so lang ist wie alle fünf Gedichte des ersten Teiles zusammen. Hier kontrastiert Benn erneut ein unverdorbenes Ideal und sein dekadentes Gegenstück. Allerdings geht es diesmal nicht nur um Zeitliches – die Unzulänglichkeiten der modernen Welt gegenüber der noch “unzerklüfteten” frühen Stunde – sondern zusätzlich um einen räumlich identifizierten Gegensatz der Kulturen, den der zweigeteilte Chor analysierend zu erfassen sucht. Die “uralten Völker Asiens” stehen den “jungen Völkern” gegenüber, die man sich im europäischen Raum vorzustellen hat. Dabei postuliert Benn einen keine Überschneidungen zulassenden Gegensatz:

<sup>11</sup>Dieter Wellershoff, *Gottfried Benn: Phänotyp dieser Stunde* (Köln etc.: Ullstein, 1958), S. 68.



Asien	.	Europa
alte Religionen	.	neue Ideologien
Träume	.	Taten
Asche, Flut, Feuer	.	Erze, Acker, Sichel
innere Bilder	.	äußerer Kampf
heiliges Dunkel	.	sichtbare, säkulare Not

Viele der Aussagen über die uralten Völker Asiens reflektieren die aus dem indischen Raum hervorgegangenen Religionen. Die Überzeugung, dass Geburt gleich Verderben ist und Sieg gleich Vernichtung, entspricht der Lehre der Upanishaden, nach der die Seele in dem Augenblick, da sie ihre Identität mit Brahma, der Quelle aller Dinge, erkennt, vom Rad der Wiedergeburten befreit wird. Die Rauschzustände (“tiefer kein Glück als das des Rauschs”) erinnern an vedische Riten, bei denen zur Herbeiführung tieferer nichtrationaler Einsicht Soma getrunken wurde.

Asche, Flut und Feuer, von allen unter dem Unaufhörlichen Leidenden negativ beurteilt (“Säulen ... verwandelt zu Asche”, “Auch Himmel stürzen hinan, hinab wie viele Fluten”, “Schlamm und Feuer ... zerbricht der Rinde ordnendes Sein”), haben im Kontext der alten Völker Asiens eine positive und spirituelle Bedeutung, sind Teil des Wirkens einer heiligen Kraft:

Menschen sind Asche,  
 Asche an Flüssen,  
 Wehn und Wandern  
 an heiliger Flut;  
 ein Feuer brennt sie,  
 ein Name nennt sie,  
 der tief im Sein  
 der ewigen Schöpfung ruht.

Das Meer mit seinen Wellen und Stürmen, ein zentrales Bild im ersten Teil des Oratoriums, dient diesem Wechselgesang als Vexierbild:

Meere, / der Segel Acker und Flur,  
 Wogen, / der Völker Fahrten und Tausch,  
 Stürme, / des Mannes Wagnis und Not.  
 .....  
 Meere, / weißer kein Segel als die des Traums.  
 Wogen, / tiefer kein Glück als das des Rauschs.  
 Stürme, / gestillt in des uralten Asiens unaufhörlichem Lied.

Die jungen Völker sehen in der Natur Kräfte, die es zu nutzen und zu bearbeiten gilt; für die Völker Asiens dagegen sind dieselben Kräfte, wie die beantwortende Strophe zeigt, Ausdruck sinnhafter Bereicherung.

Gottfried Benns Text für *Das Unaufhörliche***TEIL III**

[13] (Orchestervorspiel)

[14] (Wechselchor)

CHOR I (Alte und Bässe):

Uralte Völker  
träumen Asiens  
dämmerndes Lied.

CHOR II (Soprane und Tenöre):

Die jungen Völker  
werfen die Reiche vor.  
Kein Traum,  
kein Dämmer.

CHOR I:

Menschen sind Asche,  
Asche an Flüssen,  
Wehn und Wandern  
an heiliger Flut;  
ein Feuer brennt sie,  
ein Name nennt sie,  
der tief im Sein  
der ewigen Schöpfung ruht.

CHOR II:

Wenn die Gebirge glühn,  
die Pracht der Erze  
unsäglich morgenrot  
die Frühe stimmt,  
der Ackertag,  
der Sichelschlag  
den alten Sommerweg  
zur Ernte nimmt –  
wirkender Arm,  
ändernder Sinn,  
schaffendes Herz.

CHOR I:

Der Weg ist weit  
von der Hütte zum Reisfeld  
und ohne Ruhm!  
Innere Bilder:  
in Einem ruhend,  
in Eins verschlungen:  
Heiliges Dunkel!

Innere Bilder:

Geburt wie Verderben,  
Sieg wie Vernichtung:  
ein Tanz  
ein Name!  
Heiliges Dunkel,  
kein Himmel  
hat Sterne wie du.

CHOR II:

Meere,  
der Segel Acker und Flur,  
Wogen,  
der Völker Fahrten und Tausch,  
Stürme,  
des Mannes Wagnis und Not.  
Weit reicht sein Arm,  
stumm kämpft sein Herz  
um der Erde Häfen und Bai,  
des Unaufhörlichen  
Segen und Frucht.

CHOR I:

Von Segen und Frucht  
sind nur die Träume schwer.  
Ein Teich zum Baden,  
ein Tempel zum Beten,  
eine Mattenhütte,  
das genügt uns.  
Meere,  
weißer kein Segel  
als die des Traums.  
Wogen, tiefer kein Glück  
als das des Rauschs.  
Stürme,  
gestillt in des uralten  
Asiens  
unaufhörlichem Lied.

CHOR II:

Von Segen und Frucht  
sind die Taten schwer.

CHOR I:

Von Segen und Frucht  
sind die Träume schwer.

Das menschliche Leben, das auch im alten Asien als kurz und individuell unbedeutend empfunden wird, bezieht seine Würde aus dem Wissen, dass es Teil eines Größeren ist, "in Einem ruhend, in Eins verschlungen". Selbst das furchterregende Titelwort des Zyklus kann bejahend klingen, wenn die Unsicherheiten und Nöte des Einzelnen, Heutigen verstanden werden als "Stürme, gestillt in des uralten Asiens unaufhörlichem Lied". Demgegenüber geht es den "jungen Völkern" in ihren nicht von Träumen verzauberten Reichen um Wirken, Ändern und Schaffen.

Im zweiten Gedicht des dritten Teiles kehren die drei ernsthaft nach Verständnis suchenden, nicht-sarkastischen Solostimmen zur Betrachtung der derzeitigen Lage zurück und beschreiben uns als "die späte Art". Aus Tier und "Vormenschmassen" kämpferisch hervorgegangen, befinden wir uns nun auf dem Scheitelpunkt einer Entwicklung: Vor uns der leere, unfassbare Raum ("das All, unnahbar und verhängt"), hinter uns eine idyllische Landschaft mit alten Strömen sowie Schilf und Rohr, das Ambiente für die Entstehung von Schöpfungsmythen. Die modernen Menschen sind Vertriebene aus diesem Paradies. Sie sind "Schädelblüten", insofern sie sich vor allem durch die Leistungen ihres Gehirns definieren und von Traum, Rausch und vorbewusstem Dasein nur in Sagen gehört haben. Dieses heutige Volk, identisch mit der als verhasst geschilderten, andere Völker unterjochenden "weißen Rasse", irrt jedoch "von Pol zu Pol" bis es endet und schließlich die Welt verlässt.<sup>12</sup>

## [15]

SOPRAN, TENOR und BASS:

Vor uns das All,  
unnahbar und verhängt,  
und wir, das Ich,  
verzweifelt, todbedrängt.

Wir Vertriebenen,  
wir Schädelblüten:  
manchmal blicken wir auf Schilf und Rohr:  
alte Ströme,  
Schöpfungsmythen  
schweben uns  
mit Korb und Netzen  
ganz unsäglich schmerzlich vor.

Wir Vertriebenen,  
wir Scheitelstunde,  
die sich nie in Traum und Rausch vergisst:  
manchmal werden wir davongetragen,  
hören wir von Meer- und Wandersagen  
einer Insel, wie aus Schöpfungstagen,  
und die ohne das Bewusstsein ist.

Durchgekämpft  
durch Tier- und Vormenschmassen  
irrt die späte Art von Pol zu Pol,  
bis sie endet,  
bis das Joch der Rassen:  
bis das weiße Ich die Welt verlassen – :  
lebe wohl.

<sup>12</sup>In seiner Einleitung erwähnt Benn "der Zivilisationsstaaten Kolonisationsaktivismus" in deutlich verurteilendem Ton. Dies steht in scheinbarem Gegensatz zu seiner zeitweiligen Verstrickung in den Nationalsozialismus, von der er sich erst nach peinlichen Entgleisungen ("Der neue Staat und die Intellektuellen" sowie "Antwort an die literarischen Emigranten") allzu spät distanzierte.

Dem Terzett folgt, als letzter Abschnitt desselben Gedichts, ein Lied des Tenors, in dem dieser mit einem vierfachen ‐Lebewohl‐ Abschied nimmt von den ‐frühen Tagen‐ – womit er gleichzeitig die unschuldige Kindheit, das Leben in ländlicher Idylle und eine längst verflossene Zeit, in der Gewitter noch ‐gerechtes Walten‐ der Erde waren, meint. Fehn<sup>13</sup> weist darauf hin, dass der dem zweiten ‐Lebewohl‐ folgende Anruf, ‐du großes Werde‐, vermutlich auf Goethes Gedicht ‐Selige Sehnsucht‐ zurückgeht, das Benn schon in seiner Einleitung zum Oratorium erwähnt, wo er schreibt: ‐Auf das Individuum angewendet ist das Unaufhörliche allerdings ein tragisches, schmerzliches Gesetz, denn das Individuum ist so, dass es das ‐Stirb‐ mehr empfindet als das ‐Werde.‐ Goethes Wortpaar ‐Stirb und Werde‐<sup>14</sup> entspricht ja tatsächlich dem ‐Verfall und Wende‐ in Benns Gedichtzyklus. Im Lichte dieser Parallele verabschieden sich die drei Solisten also auch von den kreativen Erneuerungen, die das Unaufhörliche ständig hervorbringt, die der melancholische Blick moderner Großstädter jedoch nur anderen Zeiten und Regionen zugestehen kann.

TENOR (Lied): Lebe wohl den frühen Tagen,  
die mit Sommer, stillem Land  
angefüllt und glücklich lagen  
in des Kindes Träumerhand.

Lebe wohl, du großes Werde,  
über Felder, See und Haus,  
in Gewittern brach die Erde  
zu rechtem Walten aus.

Lebe wohl, was je an Ahnen  
mich aus solchem Sein gezeugt,  
das sich noch den Sonnenbahnen,  
das sich noch der Nacht gebeugt.

Von dem Frühen zu dem Späten,  
und die Bilder sinken ab –  
lebe wohl, aus großen Städten  
ohne Traum und ohne Grab.

Das mittlere der fünf Gedichte im dritten Teil ist ein Solo des Baritons, der sich hier in einer gesteigerten Form seiner sarkastischen Haltung zeigt. Seine Rede ist rhetorisch brillant. Er beginnt und endet, indem er das zuvor Gehörte abfällig als ‐Tiefsinn‐ bezeichnet und selbstbewusst seine eigene, vermeintlich unsentimentale Haltung dagegenhält: ‐Ich bin Relativist‐. Höhnisch zitiert er die vorgeblichen Ideale seiner Mitmenschen – ‐Gesetze! Werte! ... Wahrheit! ... Maßstäbe!‐ –, um sie als schönen Schein zu entlarven, der bei der kleinsten Schwierigkeit einer pragmatischen Selbstbezogenheit weicht. Seine eigene Philosophie fasst er in zwei parallelen Sätzen zusammen, die zeigen, dass selbst, wenn das Große unproblematisch gelingt, die Tücke im Detail liegt (und zuweilen in der Badewanne endet):

<sup>13</sup> Ann Clark Fehn, *Change and Permanence*, S. 57-58.

<sup>14</sup>Vgl. dazu im letzten Gedicht des *West-östlichen Divan*: ‐Und solange du das nicht hast, / Dieses: Stirb und werde! / Bist du nur ein trüber Gast / Auf der dunklen Erde.‐

## [16]

BARITON: Das ist ja alles Tiefsinn, Feldkult, Mythe – ich bin von heute, ich bin Relativist! Gesetze! Werte! Edel sei der Mensch, hilfreich und gut, solange es die Verhältnisse gestatten, aber wenn ein Umschwung eintritt, dann vor allem selber gut essen und trinken und abends ein gesunder Schlaf! Wahrheit! Wenn einer stirbt, werden Ansichten mit ihm begraben: sinnlose, / halbwüchsige, rührende, / überholte – und ebensolche wachsen anderswo heran!	Maßstäbe! Hatte Dschingiskhan einen guten Maßstab oder Prinz Eugen, Mongolen, / Turkmenen, Burgunder, / Dalekarlier? Mit einem Wort –: die Geschichte sie übersteht den Niagara, um in der Badewanne zu ertrinken; die Notwendigkeit ruft und der Zufall antwortet. Mit einem Wort: die Völker wechseln, doch unaufhörlich bleiben die Geschäfte! Alles andere ist Tiefsinn, ich bin ein Relativist.
--	--

Das vorletzte Gedicht entspricht mit seinen zwei kontrastierenden Haltungen dem zweiten dieses Teils. Doch während Terzett und Tenorlied streng getrennt aufeinander folgten, durchdringen sich hier die Äußerungen von Männer- und Knabenchor; das in beiden Fällen aus dem sonst freien Vers hervortretende Reimschema, das im Tenorlied alle vier Vierzeiler, im Terzett jedoch nur die ersten vier Doppelzeilen bestimmte, eint hier die Abfolge beider Chöre. Der Männerchor ist innerlich dem Bariton verwandt, insofern er dessen Haltung, die Benn in seiner Einleitung als “des Rationalisten Beschränktheit auf das sozial Behagliche, wirtschaftlich Einträgliches, gesinnungsmäßig platt Opportunistische” beschreibt, durch eine Betonung der Triebhaftigkeit ergänzt: Der Mensch, meinen die Männer, würde auch in der Endzeit noch tierisch nach “Fraß und Paarung” schreien, während er bereits “an Fetten, Falten und ... Fäulnis” verweist.

Diese zynische Feststellung lassen die Knaben nicht gelten. Für sie ist der Mensch, wo nicht ewig und unsterblich, so doch “unaufhörlich” und “geht in die Schöpfung ein”, wenn er nur bereit ist zu ringen sowie Schmerz, (metaphysischen) Durst und Einsamkeit zu erdulden. Beide Gruppen, Männer wie Knaben, geben somit eine Antwort auf die Frage, wie sich der Mensch verhalten kann gegenüber der Tatsache, dass der Sinn der nie endenden “Schöpfung”, der Ursprung und die Ursache des Geistes für unseren Verstand dunkel bleibt. “Von keinem Ereignis, von keinem Ding”, so fasst Edgar Lohner zusammen, der *Das Unaufhörliche* unter der Überschrift “Das Nichts” behandelt, “lässt sich sagen, dass es ist, auch vom

Menschen nicht und dem, was er als Ordnung oder als Götter vor sich aufgebaut hat. Alles wird und vergeht im ewig sich verändernden Spiel einer unaufhörlichen Schöpfung.”<sup>15</sup> Wie die Auflehnungsversuche in Teil II des Zyklus nachzeichnen, haben Menschen von jeher versucht, Bollwerke gegen die Sinnlosigkeit zu errichten, sei es durch ihren Glauben an die Liebe und an allwissende, gnädig zu stimmende Götter, sei es durch ihre Überzeugung von der Großartigkeit des logischen Verstandes, des technischen Könnens oder der Kunst. Solche Bollwerke jedoch gelingen, so lässt Benn die Knaben (d.h. die noch nicht von falschen Ideologien verführten jungen Menschen) singen, nur dann, wenn der Mensch die Sinnlosigkeit akzeptiert, wenn er sie leidend erfährt und in Einsamkeit und Stille erträgt. Diesen “Ringenden” bleibt nichts, als “in der Gewissheit der metaphysischen Ausweglosigkeit diese Einsicht still zu ertragen. Nur in solcher Haltung, in der der Geist sein tragisches Ausgesetztsein nicht zugunsten von Sattheit und Glück aufgibt, wird der Mensch, anstatt zu ‘verwesen’, selber in die Schöpfung, ins Unaufhörliche eingehen”.<sup>16</sup>

## [17]

## MÄNNERCHOR:

So sprach das Fleisch zu allen Zeiten:  
nichts gibt es als das Satt- und Glücklichein!

## KNABENCHOR:

Uns aber soll ein andres Wort begleiten:  
das Ringende geht in die Schöpfung ein.  
Das Ringende, von dem die Glücke sinken,  
das Schmerzliche, um das die Schatten wehn,  
die Lechzenden, die aus zwei Bechern trinken  
und beide Becher sind voll Untergehn.

## MÄNNERCHOR:

Des Menschen Gieriges, das Fraß und Paarung  
als letzte Schreie durch die Welten ruft,  
verwest an Fetten, Falten und Bejahung,  
und seine Fäulnis stößt es in die Gruft.

## KNABENCHOR:

Das Leidende wird es erstreiten,  
das Einsame, das Stille, das allein  
die alten Mächte fühlt, die uns begleiten – :  
und dieser Mensch wird unaufhörlich sein.

Das Schlussgedicht vereint zwei Chöre und zwei Solisten in allen Kombinationen abwechselnder und gleichzeitiger, identischer und unterschiedlicher Aussagen. Zudem schafft Benn in diesem Gedicht einen dreifachen Querbezug: Unmittelbar knüpft die erste Zeile des gemischten Chores (“Ja, dieser Mensch wird ohne Ende sein”) paraphrasierend an den Schluss des vorangehenden Gedichtes an (“und dieser Mensch wird unaufhörlich sein”). Später im ersten Abschnitt der gleichzeitig singenden Chöre erklingt eine verteilte Reprise des Eröffnungsgedichtes: Während der gemischte Chor

<sup>15</sup>Edgar Lohner, *Passion und Intellekt: Die Lyrik Gottfried Benns*, Neuwied am Rhein: Luchterhand, 1961, S. 179.

<sup>16</sup>Lohner, *Passion und Intellekt*, S. 180.

nur das zentrale Wortpaar “Verfall und Wende” aufgreift, zitiert der Knabenchor fast wörtlich, wenn auch unter Umstellung der Satzteile.<sup>17</sup>

[18]

CHOR:

Ja, dieser Mensch wird ohne Ende sein,  
wenn auch sein Sommer geht,  
der Klang der Harfe,  
die hellen Erntelieder einst vergehn:  
Große Gesetze führten seine Scharen,  
ewige Laute stimmten seinen Ruf,  
ahnende Weite trug Verfall und Wende  
ins Unaufhörliche, das Alterlose.

(zugleich) KNABENCHOR:

Das Unaufhörliche – : Verfall und Wende  
im Klang der Meere und im Sturz des Lichts,  
mondlose Welten überfrüht.

Mit Tag und Nacht ernährt und spielt es sich  
von Meer zu Meer.

SOPRAN und TENOR:

Das Unaufhörliche – durch Raum und Zeiten,  
der Himmel Höhe und der Schlände Tief – :  
in Schöpfungen, in Dunkelheiten – :  
und keiner hört die Stimme, die es rief.

CHOR:

Die Welten sinken und die Welten steigen  
Aus einer Schöpfung stumm und namenlos,  
Die Götter fügen sich, die Chöre schweigen – :  
Ewig im Wandel und im Wandel groß.

SOPRAN, TENOR und KNABENCHOR:

Ewig im Wandel und im Wandel groß.

Sopran und Tenor, die mit ihrem gemeinsamen Vierzeiler an ihr Duett im zweiten Gedicht anknüpfen, singen hier noch einmal von Dunkel und Verlassenheit. Danach jedoch schlägt der abschließende Vierzeiler des gemischten Chores, in den die Solisten und die Knaben freudig einstimmen, einen inneren Bogen zum Anfangsgedicht dieses Teiles, insofern er das früher dominierende “hinan, hinab” durch Änderung der Reihenfolge (“Die Welten sinken und die Welten steigen”) so umpolt, dass die Fülle neuer Möglichkeiten und nicht der Verfall das letzte Wort hat. Dies ist die Basis, auf der alle Beteiligten im Einklang mit den “uralten Völkern Asiens” anerkennen können, was die wirkliche Chance des Menschen ist: “Ewig im Wandel und im Wandel groß.” Dieser vorsichtig optimistische Schluss war Benn und Hindemith ein Anliegen. Benn erläutert dazu:

Aber wir bemühen uns doch, zum Schluss den Menschen nicht mit leeren Händen dastehen zu lassen, auch diesen götterlosen Spättyp nicht weinend sterben zu sehen. Wir stellen ihn so dar, dass es ihm offen steht, als Träger und Erkennen dieses großen Gesetzes es sich leidend zu erkämpfen.<sup>18</sup>

<sup>17</sup>Vgl. [1] “Das Unaufhörliche. / Mit Tag und Nacht / ernährt und spielt es sich / von Meer zu Meer, / mondlose Welten überfrüht, / hinan, hinab” mit [18] Das Unaufhörliche – : Verfall und Wende / im Klang der Meere und im Sturz des Lichts / mondlose Welten überfrüht. / Mit Tag und Nacht / ernährt und spielt es sich / von Meer zu Meer.

<sup>18</sup>Benn, Schluss der Rundfunkeinführung, *Sämtliche Werke* 7/1, S. 213.

### **Symmetrien in der musikalischen Struktur**

In Anbetracht der Tatsache, dass Gottfried Benn seinen Gedichtzyklus nach Hindemiths detaillierten Gliederungsanweisungen entwarf, mag es verwundern, dass die Struktur der musikalischen Komposition doch einige Abweichungen von der des Gedichtzyklus aufweist. Mehrmals setzt Hindemith das, was bei Benn als eine Einheit erscheint, in zwei, einmal sogar in drei musikalische Formen um. Nur ein einziges Mal ist die andeutungsweise Gegenüberstellung von "Rezitativ und Arie" in der poetischen Form ersichtlich: Im viertletzten Gedicht ("Vor uns das All ...") unterscheiden sich die letzten sechzehn Zeilen vom Vorangehenden nicht nur dadurch, dass sie metrisch streng regelmäßig und gereimt klingen, sie stehen zudem schon bei Benn unter der Zwischenüberschrift "Lied". Dieselbe musikalische Unterteilung nimmt Hindemith unabhängig von Benn im symmetrisch korrespondierenden vierten Gedicht ("Es trägt die Nacht ...") vor. Obwohl sich die letzte Strophe dort sprachlich nicht von den drei ersten abhebt, ist ihre Vertonung in der Partitur auch hier durch einen Doppelstrich und die neue Bezeichnung "Lied" abgesetzt.

Musikalische Spaltungen finden sich außerdem in der Vertonung der drei Gedichte, die das Werkganze einerseits und den gewichtigen Teil III andererseits einrahmen. Wie bereits tabellarisch gezeigt, eröffnet Hindemith den dritten Teil des Oratoriums mit einer als Nr. 13 gezählten Orchester-einleitung, was Benns Gedichtgruppierung von 5 + 7 + 5 für Leser der Partitur oder auch eines CD-Beiheftes zu verschleiern droht. Während jedoch diese musikalische Sonderbehandlung die dichterische Vorlage im Kern nicht berührt, stellen die kompositorischen Unterteilungen im ersten und letzten Gedicht zweifellos eine Interpretation des poetischen Inhalts dar. So besteht die Musik im Eröffnungsgedicht aus drei ganz unterschiedlichen Abschnitten: Ein fünftaktiger Vorspann in breitem Viervierteltakt geht einem längeren fugierten Abschnitt in mäßigem Dreihalbmetrum voraus; den Abschluss bildet ein ebenfalls fugierter dritter Abschnitt in lebhaftem Dreivierteltakt, der an Taktzahl viel ausgedehnter, an Aufführungsdauer jedoch etwas kürzer ist. Im Vorspann lässt Hindemith den gemischten Chor die zwei ersten Gedichtzeilen mit minimaler Begleitung und in deutlich kontrastierender Textur singen. Die darauf folgenden längeren Abschnitte beginnen jeweils mit etwa einer Minute Instrumentalmusik, bevor die Chorstimmen wieder einsetzen. Die deutlich abgesetzte Hinführung des Chores erinnert an die Rolle der kommentierenden Stimme in der griechischen Tragödie; der fünftaktige Vorspann wirkt somit nicht eigentlich als Teil des ersten Satzes, sondern vielmehr als eine Art musikalisches



Epigraph: als ein zweiteiliges Motto, das die gesamte Komposition ankündigt und zugleich initiiert.

Am Schluss des Oratoriums verstärkt die Musik den Eindruck von Reprise und Korrespondenz, den schon Benns Text nahelegt. Erneut teilt Hindemith die Musik in zwei fugierte Abschnitte. Allerdings findet hier weder Takt- noch Tempowechsel statt; die in der Partitur visuell deutlich gliedernde Zwischenüberschrift "Im Hauptzeitmaß" hat den doppelten Effekt, dass sie auf einen Neubeginn hinweist, zugleich aber dafür sorgt, dass dieser nicht (wie im ersten Satz) als äußerer Einschnitt ausgeführt und gehört wird.

Durch diese raffinierte Schattierung der in Benns Text vorgegebenen Struktur ergibt sich ein leicht veränderter Eindruck von der Gesamtanlage. So besteht die Musik in Teil I und Teil III genau genommen aus je sieben Abschnitten und ist damit zahlenmäßig gleich umfangreich wie der bei Benn privilegierte Teil II mit seinem Versuch der Menschen, dem Geschehen Sinn abzugewinnen und so die Macht des Unaufhörlichen zu besiegen. Der kompositorische Aufbau lässt sich folgendermaßen darstellen:

**TABELLE 5:** Die musikalische Struktur des Oratoriums

"Vorspann": Chorankündigung		
Teil I	Teil II	Teil III
1. [1] Fugato *	[6]	7. [18] Fuge, Fugato**
2. [1] Fuge	[7]	6. [17]
3. [2]	[8]	5. [16]
4. [3]	[9]	4. [15] und "Lied"
5. [4] "Rezitativ" ...	[10]	3. [15] "Rezitativ" ...
6. [4] ... und "Lied"	[11]	2. [14]
7. [5]	[12]	1. [13] Orchestersatz
* Exposition des zyklischen Materials		** Reprise des zyklischen Materials

Wie die Übersicht erkennen lässt, wird das Oratorium eingerahmt von Paaren fugierter Sätze, deren äußere einander auch im Material entsprechen, insofern die das Fugato des Eröffnungssatzes bestimmenden Komponenten einander im abschließenden Fugato erneut gegenübergestellt werden.

Den komplexen Ablauf der langen Komposition gliedert Hindemith durch zyklisches Material, durch eine musikalische Abbildung der kontrastierenden Gesichtspunkte, durch gemeinsame Merkmale in den klagenden und den zynischen Äußerungen sowie durch eine musiksymbolische Darstellung der vergeblichen Strategien wider die Vergänglichkeit einerseits und der Suche nach Halt im Gegebenen andererseits.

### Das zyklische Material

Die beiden Chorsegmente des Vorspanns sind als zwei Aspekte eines das Werk inhaltlich definierenden Epigraphs aufzufassen. Auf die Initialzündung eines lauten Tuttischlags hin – ein von allen Bläsern, Streichern und Orgelstimmen in fünfkotavigem *ff* gespieltes *b* – kündigt der Chor in satter vierstimmiger Homophonie (harmonisch leicht archaisierend im phrygischen Modus auf F) “Das Unaufhörliche” an. Nach einem kurzen Instrumentalabstieg folgt die ehrfurchtsvolle Charakterisierung des zentralen Begriffs als “großes Gesetz” in plötzlichem *piano unisono*. Im Verlauf des Oratoriums greift Hindemith die melodisch einprägsame Oberstimme der ersten Komponente und den charakteristischen Rhythmus der zweiten wiederholt auf. In der folgenden Analyse werde ich auf diese beiden Komponenten mit der Bezeichnung “Motto 1” und “Motto 2” verweisen.

NOTENBEISPIEL 35: Oratorium, Motto 1

CHOR

Sopran *f* Das Un - auf - - - hör - - - - li - - - - che:

Alt *f* Das Un - auf - - - hör - - - - li - - - - che:

Tenor *f* 8 Das Un - - - - auf - hör - - - - li - che:

Bass *f* Das Un - auf - hör - - - - - li - - - - che:

NOTENBEISPIEL 36: Oratorium, Motto 2

CHOR

Sopran *p* Gro-ßes Ge-setz.

Alt *p* Gro-ßes Ge-setz.

Tenor *p*

Bass *p*

Motto 1 durchläuft ein Spektrum an Texturen und Wortbezügen. Nach einem Unisonozitat des Orchesters in [1] T. 19-21 erklingt es zunächst dreimal mit seinem ursprünglichen Text: in [1] T. 30-32 in kanonartiger Imitation und in [1] T. 32-34/34-36 als Kontrapunkt der Tenöre bzw. Bässe zum Fugato-Subjekt. Ein erneuter instrumentaler Einsatz ertönt in [1] T. 43-45 mit einem Unisono dreier Hörner und dreier Streicherstimmen über einer orgelpunktartigen Basslinie; erst danach werden der Kontur auch andere Textabschnitte zugeordnet. In [1] T. 86-89 intoniert der Chor im vierstimmig polyphonen Satz, mit Verstärkung der Oberstimme durch Holzbläser und Orgel, die Worte “die Berge hoch”; in [1] T. 346-363 krönt die Musik des Mottos als augmentierter Abschluss die Fuge (“Es beugt auch dich”). Den zweiten Satz eröffnet eine einzelne Flöte mit derselben Kontur; nach wenigen Takten bestätigt der Sopran ebenso: “es beugt die Jahre”.

In der Fuge des abschließenden Satzes ist es der Knabenchor, der einer anderen Textelementen gewidmeten, komplexen Chor- und Orchester-textur in [18] T. 25-30 das Motto gleich zweimal entgegenstellt, und zwar zu den Worten “im Klang der Meere und im Sturz des Lichts” und “mondlose Welten überfrüht”. Auch anlässlich des hoffnungsvollen Fazits mit den Worten “ewig im Wandel und im Wandel groß” wählt der Knabenchor noch einmal das Motto vom “Unaufhörlichen”.

Motto 2, die Anerkennung des Unaufhörlichen als “großes Gesetz”, kehrt im Verlauf des Werkes in vielen Formen wieder, in unterschiedlicher Dichte von der Einzelstimme bis zum Orchestertutti. Im Fugato zu Beginn des Oratoriums beherrscht es gleich mehrere umfangreiche Passagen. Schon das zweite Fugato-Segment ist ihm allein vorbehalten. Zu den Worten “Es beugt die Häupter all, es beugt die Jahre” erklingt es zehnmal, imitierend durch alle Chorstimmen wandernd und oft von einzelnen Instrumenten verstärkt. Da die ersten zwei Einsätze nur mit der dünnen Begleitung umgeben sind, die dem Motto schon im “Vorspann” beigegeben war, die Stimmdichte aber anschließend zunimmt, wirkt die Passage wie eine in sich abgeschlossene kleine Fuge.<sup>19</sup> Gegen Ende des Fugatos lässt Hindemith eine vierstimmig homophone, augmentierte Version gleich dreifach erklingen zu den Worten “Das Unaufhörliche, Verfall und Wende, die Meere über.”

Das darauf folgende dritte Segment des Fugatos basiert ebenfalls auf Motto 2, und zwar auf einer Entwicklungsform, in der die Tonwiederholung des ersten Halbtaktes durch ein ausladendes dreitaktiges Melisma ergänzt

<sup>19</sup>Es gibt zwei Durchführungen mit je fünf Einsätzen: A, S, B, T, A und A, T, B, S + A, B.

und umgedeutet wird, während der Text von den irdischen Extremzonen (“Der Tropen Brände, der Arktis eisge Schauer, hinan, hinab, ein Hauch”) und der Spannbreite menschlicher Typen spricht (“Und stolze Häupter, von Gold und Kronen umarmt oder im Helm des namenlosen Mannes”). Auch der einzige Einwurf des zweiten Mottos im zweiten Satz (in T. 4-6 zu “Es beugt die Häupter all”) erweitert die ursprünglich so strenge Kontur zu einer größeren lyrischen Geste.

Im letzten Satz des Oratoriums herrscht die rhythmisch vergrößerte Form vor. Zur musikalischen Signatur des “großen Gesetzes” besingt der Knabenchor einen anderen Aspekt des zentralen Begriffes: “Das Unaufhörliche / mit Tag und Nacht ernährt und spielt es sich von Meer zu Meer”. Zum Abschluss schmettern die Blechbläser das Motto noch einmal als Gegenstimme – oder Bestätigung? – der vielstimmigen Hoffnung auf im Wandel zu realisierende Ewigkeit und Größe.

Die dritte zyklische Komponente des Oratoriums schließlich ist von vornherein als Thema eines fugierten Satzes entworfen. Aufgrund ihrer Bedeutung als Ausdruck des Grundgedankens bezeichne ich sie, wo immer sie auftritt, als “das Hauptthema”, während ich andere, nur dem imitatorischen Spiel im jeweiligen Satz zugrunde liegende thematische Phrasen wie üblich durchnummere (Subjekt 1, 2 und 3 etc.) Aus diesem Hauptthema entwickelt Hindemith die Fugati sowohl des ersten als auch des letzten Satzes. Zwischendurch erklingen etliche Kurzformen und Varianten, die es kurz zu betrachten lohnt.

**NOTENBEISPIEL 37:** Das zyklische Hauptthema des Oratoriums ([1] T. 6-8)



Das Fugato des ersten Satzes – nach dem “Vorspann” des Chores der eigentliche Beginn des Oratoriums – setzt unmittelbar mit dem Hauptthema ein. Aufstrebend über drei kontrapunktischen Stimmen und einem Liegeton im Bass erklingt es in Flöte, Oboe, Klarinetten, Trompeten und Orgeldiskant. Verkürzte Einsätze in Instrumenten der mittleren, dann tiefen Lage führen zu einer Engführung der vollständigen Phrase, in der die Trompeten im eintaktigen Abstand von den Posaunen imitiert werden (je verstärkt von einer Orgelstimme) und mit mächtigem Crescendo zum bereits erwähnten Unisono-Zitat des ersten Mottos führen. Wenn das Hauptthema erstmals vom Chor aufgegriffen wird, trägt es Benns dritte Zeile, die Wiederholung des entscheidenden Begriffes “Das Unaufhörliche”. Nach Unterbrechungen

durch die beiden Mottos sowie einige Gegenüberstellungen mit dem einen oder anderen ertönt das Hauptthema zuletzt noch einmal mit homophoner Orchesterunterstützung (“Das Unaufhörliche, es beugt auch dich”).

Die vielen Ableitungen des Hauptthemas lassen sich leichter erkennen, wenn man dessen abwechslungsreiche Oberflächenstruktur als Verzierung einer einfacheren Grundgestalt begreift. Das Skelett der Melodielinie ist ein Quartenaufstieg in der Tonart des eröffnenden Fugatos: *f-b-es-as*. Hindemith verziert den ersten Quartsprung durch eine rhythmisierte Wechselnotenfigur mit der oberen Nebennote des Grundtones (1), spaltet den zweiten in Ganztonschritt und kleine Terz (2), schickt dem dritten eine kleine konkave Kurve voraus, die mit ihrem Abstieg über *des* und Wiederaufstieg über *d* an die Verhältnisse in einer Mollskala<sup>20</sup> erinnert (3), und kehrt schließlich den letzten Quartaufstieg zur fallenden Quint um (4).

**Notenbeispiel 38:** Das ‘Skelett’ des Hauptthemas



In einer ähnlichen Oberflächenstruktur wie im eröffnenden Fugato erklingt das Hauptthema erst wieder im symmetrisch korrespondierenden Fugato am Schluss des Werkes. Wenn Hörner und Orgel die Phrase dort erneut als Subjekt eines fugierten Spiels einführen, ist lediglich der Rhythmus dem herrschenden Takt und der Ausgangspunkt dem Grundton des dritten Oratorienteiles angepasst. Zwei Solisten – der Sopran als Stimme der Innerlichkeit und der Tenor als Verkörperung der Wehmut – stellen gleichzeitig eine andere Variante des verzierten Vier-Quarten-Ganges dagegen: vgl. im folgenden Notenbeispiel den Beginn mit dem unverstellten Aufgang *c-f-b* und den Abschluss auf *es* (getrennt durch die zusätzlichen Quartgänge *b ↘ f, g ↗ c, b ↘ f* sowie vermittelnde Ganztonschritte). Es überrascht kaum, dass die Solostimmen mit dieser Variante das zentrale Thema des Werkes, “Das Unaufhörliche”, wieder direkt ansprechen.

<sup>20</sup>Die Mollskala benutzt ja absteigend (im ‘reinen’ Moll) die Töne der parallelen Durtonart, beim Aufstieg jedoch die erhöhte siebte Stufe als Leitton. In *es*-Moll würde eine solche melodische Kurve also *es-des-c-d-es* lauten, genau wie in Hindemiths Thema.

## NOTENBEISPIEL 39: Das Hauptthema im abschließenden Fugato ([18] T. 54-57)

Solosopran und -tenor

Das Un - - - auf-hör - - - li - - che

Hörner und Orgel

Wenig später wird die Orchesterversion auch vom Chor übernommen, der nach zwei verkürzten Zitaten (zu Worten, die hervorstechende Eigenschaften des Unaufhörlichen rekapitulieren: “Die Wellen sinken und die Wellen steigen / aus eigener Schöpfung stumm und namenlos”) nicht nur die vollständige Phrase wiederherstellt, sondern sogar deren Fortspinnung aus dem Eröffnungssatz in Erinnerung ruft.<sup>21</sup> Da dies in der originalen Tonlage geschieht, erfüllt es die Bedingungen einer Hauptthema-Reprise in besonderem Maße. Der gesungene Text, der das Bild von der stummen, namenlosen Schöpfung aufgreift und anmerkt, dass sich dieser Wahrheit sowohl “die Götter fügen” als auch die Menschen (“die Chöre schweigen”), vollzieht den Schritt zur willigen Annahme des Unabänderlichen. Erst aufgrund dieser Einwilligung kann, während das Orchester zum letzten Mal strahlend den Kopf des Hauptthemas intoniert, die Hoffnung entstehen, die in allen Vokalstimmen Ausdruck findet: “Ewig im Wandel und im Wandel groß”.

Weitere Varianten des Hauptthemas, in denen der erste Quartsprung stets schlicht ist, der zweite immer die Spaltung in Ganzton und kleine Terz beibehält und alle Umspielungen im Raum zwischen den letzten beiden ‘Skelett’-Tönen stattfinden, lässt Hindemith an der anderen signifikanten Stelle des Werkes erklingen. So basiert das Orchestervorspiel zu Beginn von Teil III auf einer Umspielung des Quartenganges *g-c-f-b*, die im folgenden Beispiel mit (a) markiert ist. Mit dieser Komponente in den Bratschen setzt der Satz ein; sie wird bald in den Violinen, dann in einer Kombination aus Bratschen und Celli und schließlich erneut in den Violinen imitiert, zieht sich dann für die Dauer eines kurzen Mittelabschnitts zurück, kündigt die zu erwartende Reprise mit aufsteigenden Kopfmotiven und einem von der Trompete *ff* geschmetterten, vom ganzen Orchester unterstrichenen vollständigen Zitat an, und verklingt schließlich in der Reprise mit leisen Streicher-Imitationen.

<sup>21</sup>Vgl. Flöte, Orgel und Chor-Soprane in [18] T. 78-87 mit analogen Stimmen in [1] T. 6-10.

Im darauf folgenden Satz – dem ersten Vokalsatz des dritten Teiles, in dem Benn die kontrastierenden Gesichtspunkte der alten Völker des Ostens und der jungen Völker des Westens in Form eines Wechselchores gegenüberstellt – zitiert Hindemith Varianten und Bruchstücke des Hauptthemas im Kontext der mythischen Auffassung von Schöpfung und Weltentwicklung. In den Kontrastabschnitten, in denen die Alte und Bässe des Chores den Sopranen und Tenören der “jungen Völker” antworten, wobei sich ihre großen Notenwerte dem herrschenden “Lebhaft” entgegensstellen scheinen, erklingen mehrere Hauptthema-Ableitungen. Schon die ersten Worte aus der alternativen Perspektive, “uralte Völker”, enthalten den Themenkopf, verlegen den abschließenden Quintfall jedoch so, dass die Phrase von *d* eingerahmt wird (c). Im nächsten Kontrastabschnitt erinnert Hindemith zu “Menschen sind Asche” an die Kurve aus zweierlei Moll (d), um gleich darauf zu “Wehn und Wandern” den Beginn des Themas nachzuschieben (b). In der Coda schließlich konvergieren beide Perspektiven in einer ähnlich beginnenden und im Quintfall endenden Variante (e), wobei sich ihre Texte durch den Gegensatz von *Taten* und *Träumen* unterscheiden.<sup>22</sup>

NOTENBEISPIEL 40: Varianten des Hauptthemas zu Beginn von Teil III

(a) *f*

(b) *p* Wehn und Wan - dern.

(c) *p* Ur - al - - - - - te Völ - - - - - ker

(d) *p* Men - - - - - schen sind A - - sche.

(e) *f* Von Se - - - - - gen und Frucht sind die Ta - ten schwer. Träu - me

<sup>22</sup>Andere kurze Ähnlichkeiten mit der Hauptthema-Phrase mögen eher dem Zufall verdankt sein, besonders wenn diese als Einzelfiguren in einer Nebenstimme auftreten. So scheint, um nur ein Beispiel zu nennen, bei der Klarinettenfigur, die in [15] T. 98 die Worte des Tenors ergänzt (als dieser von der Erde singt, die “zu rechtem Walten” ausbrach), kein Kontext vorzuliegen, der eine bedeutungsschwangere Unterstreichung rechtfertigen würde, obwohl die Figur mit dem Hauptthema-Kopf beginnt und mit einem Quintfall endet.

### **Die Musik der kontrastierenden Gesichtspunkte**

Identifiziert man auch in den Sätzen 13 und 14 die Hauptthema-Zitate, Varianten und Ableitungsformen, so erschließt sich der Zugang zu einer wesentlichen Facette in Hindemiths musikalischer Umsetzung von Benns Dialog zwischen West und Ost, jungen und alten Völkern, tatendurstigen und träumerischen Menschentypen. Einerseits repräsentiert jeder Satz für sich einen klar definierten, wenn auch durch eine kleine Ungewöhnlichkeit verfremdeten klassischen Formtyp; andererseits wird bei näherer Betrachtung offensichtlich, dass sie erst gemeinsam und einander ergänzend das vertonen, was bei Benn ein einziges, mit "Wechselchor" überschriebenes Gedicht ist. Beide Gesichtspunkte bedürfen einer Erläuterung.

Der "Vorspiel. Langsam, sehr breit" überschriebene Orchestersatz Nr. 13 ist als Sonatensatz gebaut; allerdings erklingen seine beiden thematischen Phrasen nicht nacheinander, sondern zunächst polyphon gegeneinander, werden dann jedoch einzeln durchgeführt.<sup>23</sup> Der lebhaftere 14. Satz folgt der Grundform eines Rondos; allerdings scheinen die ausdrucksstarken Couplets dem Refrain so zuzusetzen, dass dieser nach zwei ähnlichen Reprisen plötzlich die Orientierung verliert und alternatives Material hinzuzieht.<sup>24</sup> Auf den ersten Blick steht also jeder dieser Sätze ganz für sich; dennoch lässt sich demonstrieren, dass die Teil III des Oratoriums eröffnenden 44 Takte Instrumentalmusik einerseits und die ersten zwanzig ebenfalls rein orchestralen Takte des umfangreichen Folgesatzes andererseits als die beiden musikalischen Quellen für Benns gegeneinander antretende Chöre (und ihre inneren Haltungen) fungieren. Diese These lässt sich mit einem Überblick über den Aufbau des quasi als "Doppelsatz" aufzufassenden Ganzen und einigen zusätzlichen Erläuterungen belegen.

<sup>23</sup>Die Sonatensatzform beginnt mit einem unbegleiteten Duett: In den Bratschen erklingt die schon erwähnte instrumentale Hauptthema-Variante, in den Celli ein Kontrapunkt. Die weiteren Takte der Exposition enthalten drei Imitationen der Hauptthema-Variante, verbunden mit Überleitungen, die entfernt an den Kontrapunkt erinnern. Diese Art der Gegenüberstellung zweier "musikalischer Gedanken" unterscheidet sich deutlich von der klassischen Abfolge eines Haupt- und Seitenthemas, doch die übrigen Strukturmerkmale sind die einer Sonatensatzform.

<sup>24</sup>In der Rondoform des 14. Satzes ist die Refrain-Alternative in jeder Hinsicht überraschend: Die von den Sängern (Sopranen und Tenören) neu eingeführte Phrase wirkt in ihrer Kontur hektisch und durch viele große Sprünge wie zerrissen, dabei gleichzeitig rhythmisch 'verunsichert' und harmonisch 'ängstlich': das erste, insofern drei 3/4-Noten und eine darauf folgende Halbe den herrschenden Viervierteltakt aus den Augen zu verlieren drohen; das zweite, insofern die ganze Passage mit der fünfmal erklingenden Phrase und einem Binnenkontrast von einem Orgelpunkt mit Paukenwirbel wie festgehalten scheint.



TABELLE 6: Die musikalische Umsetzung von Benns Wechselchor

[13]		
A	T. 1-18	“Exposition”: Hauptthema-Variante + freier Kontrapunkt in Bratschen/Celli
B	T. 18-31	Hauptthema-Variante dreimal imitiert, erweitert, Abschluss auf <i>g</i> “Durchführung”: Neubeginn der Holzbläser mit Motiven aus dem Kontrapunkt; dann Hauptthema-Kopf in aufsteigenden Streichern; schließlich Hauptthema-Variante in der ersten Trompete, vom Tutti verstärkt; Streicher weiter mit Kontrapunkt-Motiven etc.
A'	T. 32-40	“Reprise”: Hauptthema-Variante + freier Kontrapunkt in Flöte/Klarinette
Coda	T. 40-44	Hauptthema-Kopf in aufsteigenden Streichern; Schluss in C-Dur
[14]		
C	T. 1-19	Refrain, bestehend aus einer fünftaktigen, äußerst rhythmischen Phrase über Begleitstimmen und Orgelpunkt, einem imitierend und sequenzierend hin und her geworfenen homophonen Motiv, einem von Streicherachteln begleiteten Zweitakter im Horn und einer verkürzten Wiederaufnahme der Anfangsphase
D	T. 19-39	Couplet 1: Hauptthema-Variante “Uralte Völker” (s.o. Bsp. 40c), ergänzt durch eine in der Stimmung ähnliche zweite Phrase
C'	T. 39-63	Refrain, leicht modifiziert
E	T. 64-100	Couplet 2: Hauptthema-Ableitung “Menschen sind Asche” (s.o.), ergänzt durch eine in der Stimmung ähnliche zweite Phrase, dann Hauptthema-Variante “Wehn und Wandern” (s.o.) sowie weitere Ergänzungen
C''	T. 100-141	Refrain, erneut modifiziert
F	T. 141-208	Couplet 3: Beginn mit Hauptthema-Ableitung “Menschen sind Asche” (s.o.) zu den Worten “Der Weg ist weit”, mit Ergänzung; Fortsetzung mit einer neuen, homophonen Ostinato-Phrase, die vom Orchester eingeführt wird und dann vier Chorphasen be- gleitet, bevor der Abschnitt durch eine Codetta abgerundet wird
G	T. 208-252	Refrain-Alternative: melodisch hektische, rhythmisch ‘verun- sicherte’ Phrase über einem durchgehenden Liegeton (auffallend der 45taktige Paukenwirbel)
F'	T. 252-315	nur leicht veränderte Wiederaufnahme des 3. Couplets
Coda	T. 315-356	– Orchester mit Einwüfen aus dem Refrainbeginn, Soprane + Tenöre vierstimmig, Oberstimme mit entfernter Hauptthema- Ableitung “Von Segen und Frucht sind die Taten schwer” – Orchester verklingt und setzt dann aus, Alte + Bässe vierstim- mig, Oberstimme mit derselben Hauptthema-Ableitung; – Orchester spielt letzte Erinnerungen an das 3. Couplet und den ursprünglichen Refrain

Chorbeteiligung: Soprane + Tenöre in C', C'', G; Alte + Bässe in D, E, F, F'

Wie die Aufstellung in Tabelle 6 zeigt, entwickelt Hindemith in den Chorrefrains C' und C'' die Orchestereinleitung *des Satzes*, während er in den Couplets (D, E, F und F') auf Facetten des Hauptthemas zurückgreift, an das zuletzt das Vorspiel zum dritten Teil *des Oratoriums* (A) erinnert hatte. Es fällt auf, dass die Vokalpartien der Refrains stets von Sopranen und Tenören gesungen werden, die die Worte der „jungen Völkern des Westens“ mit ihren modernen Ideologien und ihren Charakteristika von Tatendrang und Kampfbereitschaft artikulieren. Alle Couplets dagegen sind den Alten und Bässen als Stimmen der „alten Völkern des Ostens“ mit ihrem Vertrauen auf Religion, Traum, innere Bilder und heiliges Dunkel vorbehalten. Mit dieser eindeutigen Zuordnung unterstreicht Hindemith, was es heißt, im Einklang mit dem Unaufhörlichen zu leben, statt es zu bedauern und zu bekämpfen. „Die alten, östlichen Völker wissen um ihre Vergänglichkeit, betrachten sie jedoch nicht wie die Stimmen in den ersten beiden Teilen des Textes als Grund für Verzweiflung. Sie sehen keinen Gegensatz zwischen sich und dem großen Prinzip, dem sie unterworfen sind, und finden ihre Erfüllung in einem mystischen Traumzustand.“<sup>25</sup>

In diesem Licht erklärt sich die Abweichung vom klassischen Rondoschema. In dem Augenblick, da die Alte und Bässe die „inneren Bilder“ ansprechen sowie das Eine, welches allem erst Sinn verleiht („in Einem ruhend, in Eins verschlungen“), geht die Musik des dritten Couplets von den Hauptthema-Erinnerungen in eine neue und unabhängige fünftaktige Phrase über, die zur Grundlage einer Art Miniatur-Passacaglia wird: Vom Orchester allein eingeführt (und somit als *dritte* Einleitung innerhalb dieses Doppelsatzes aufzufassen), wird die Phrase anschließend viermal unter Beteiligung des Chores in derselben Tonart variiert und dann (zu „Heiliges Dunkel, kein Himmel hat Sterne wie du“) durch eine Codetta abgerundet.

Diese musikalisch selbständige Form sprengt im Grunde den Rahmen dessen, was einem Couplet zusteht; die statische tonale Verankerung sorgt zudem für den Eindruck großer innerer Ruhe und Sicherheit, der die Vertreter des Westens dazu bewegt, ihren schmissigen Refrain aufzugeben. Was an dessen Stelle erklingt, versucht sich ebenfalls in tonaler Absicherung (siehe den durchgehenden Liegeton, an dem sich sogar die 2. Tenöre zunächst festklammern); doch wird die Auffassung der westlichen Völker von der überzeitlichen Bedeutung der Meere, Wogen und Stürme bald durch die Stimmen Asiens mit drei zusätzlichen Passacalia-Variationen widerlegt. Erst ganz am Schluss der Coda, nachdem beide Sängerguppen

<sup>25</sup>Ann Clark Fehn, „Das Unaufhörliche. Gottfried Benns Text in der Vertonung von Paul Hindemith“ in *Hindemith-Jahrbuch* V (1976), S. 43-101 [54].

sich bereits auf die Gültigkeit des Hauptthemas verständigt haben, meldet sich der ursprüngliche Refrain noch einmal zu Wort: kurz, aber mit ungeminderter Kampfkraft.

Wie der soeben analysierte Doppelsatz [13]/[14] präsentiert auch das Paar aus Fugato und Fuge im Eröffnungssatz zwei Perspektiven. Hier wie dort folgt einem langsameren Satz ein lebhafter; hier wie dort entwickelt der Komponist den langsamen Anfangsatz aus dem zyklischen Thema des Oratoriums, während er im lebhaften Folgesatz kontrastierendes Material hinzuerfindet. Und während in [13]/[14] dem auf *c* basierenden Sonatensatz ein Rondo auf dem chromatischen Nachbarton *cis* folgt, kombiniert Hindemith in [1] ein Fugato auf *f* mit einer Fuge auf *fis*.

Die vielfachen Verschränkungen des Hauptthemas mit den beiden Mottos des Unaufhörlichen im Fugato wurden bereits beschrieben; der in den 84 Takten vorgetragene Text umfasst die ersten 23 Zeilen aus Benns erstem Gedicht. Die übrigen acht Zeilen setzt Hindemith dagegen in einem quasi umgekehrten Verhältnis von Wortdichte und Musikklänge mit zahlreichen Textwiederholungen in einer ausgedehnten Fuge mit 274 Takten. Dieser Gegensatz in der Vertonungsweise unterstreicht eine Zweideutigkeit des Titelbegriffs. Wenn Benn das "Unaufhörliche" wiederholt mit "Verfall und Wende" assoziiert, so macht er damit genau genommen ja zwei recht unterschiedliche Aussagen: Die unablässige Weiterentwicklung und Neuschöpfung der Welt setzt einerseits die Vergänglichkeit des je Bestehenden voraus und mit ihr die negativen Gefühle menschlicher Angst vor der möglichen Sinnlosigkeit allen Lebens, bedeutet andererseits jedoch auch Wandel und Veränderung, die als ständig offene Möglichkeit eines Neubeginns mit der Hoffnung auf Verbesserung durchaus positiv aufgefasst werden können. Beiden Aspekten ist gemeinsam, dass sie das für Menschen Wissbare überschreiten; sie können allenfalls rückblickend erkannt, aber nicht vorausblickend postuliert werden.

Die Fuge im zweiten Teil des ersten Satzes, die bezeichnenderweise das Hauptthema des Oratoriums gänzlich ausspart, verbindet eine strenge musikalische Form mit einem Text, der dem Unaufhörlichen kriegerisches Vorgehen zuspricht ("Lager von Ost nach West", "Wachen auf allen Höhn" und ein Schwert, vor dem "kein Ding Frieden" hat). Auch die abschließende Erkenntnis, dass nicht nur Menschen wie du und ich, unbekannte Soldaten ebenso wie mächtige Könige, sich der Macht des Unaufhörlichen beugen müssen, sondern sogar die Götter (hier speziell Hermes), verstärkt den Eindruck, dass in den letzten Zeilen des ersten Gedichtes besonderer Nachdruck auf die Unerbittlichkeit des "großen Gesetzes" gelegt wird.

Zu dieser Unerbittlichkeit passen Material und Textur der Fuge. In gesetzmäßiger Ordnung werden gleich drei Subjekte durchgeführt. Die erste, vollständig instrumentale Durchführung beginnt zweistimmig mit Subjekt 1 und 2 und umfasst vier weitere Gegenüberstellungen<sup>26</sup> in wachsender Stimmenzahl, gefolgt von einem Zwischenspiel, das für einen ersten Abschluss sorgt. Die zweite Durchführung wiederholt die Essenz der ersten unter Führung der Chorstimmen (wobei jede Stimme und jeder neue Einsatz denselben Text vorträgt: “Sein Lager von Ost nach West mit Wachen auf allen Höhn”). Derselbe Text bestimmt auch noch die dritte Durchführung, die thematisch Neues bringt, indem sie Subjekt 2 und 3 gegenüberstellt; erst die vierte Durchführung vertont die Zeile “kein Ding hat Frieden vor seinem Schwert” und kehrt dabei zur Kombination von Subjekt 1 und 2 zurück. Vielfache Engführungen und Überlagerungen vermitteln den Eindruck existentieller Bedrängnis.

**NOTENBEISPIEL 41:** Die drei Subjekte der Fuge im ersten Oratoriensatz

Lebhaft . Ganze Takte

S1 (ab T. 90)

S2 (ab T. 92)

S3 (ab T. 211, hier in die Haupttonart transponiert)

Der Höhepunkt im fünften Fugenabschnitt wird eingeleitet von einer homophonen Beschwörung des Hermes (“O Haupt, von Gold und Doppelflügeln umarmt”), dem die Bässe bald “das Unaufhörliche” entgegenhalten, während die Soprane nach Subjekt 1 abzulenken versuchen. All dem macht Motto 1 ein Ende, das als einziges den Bogen zur vorausgehenden Fuge schlägt. Es erklingt zu den Worten “Es beugt auch dich” in rhythmischer Vergrößerung, höchst eindringlich dank des zunächst unbegleitet homophonen Chorsatzes, dem das Orchestertutti erst verspätet, dafür aber im nachdrücklichen Unisono den Kopf von Subjekt 1 gegenüberstellt.

<sup>26</sup>Die führenden Instrumente in der 1. Durchführung sind für Subjekt 1: Oboe, Fagott, Violine, Trompete und Horn, für Subjekt 2: Fagott, Horn, Posaune, Posaune, Oboe.

So bestechend diese Tripelfuge klingt, sie wirkt – besonders nach dem emotional unmittelbar nachvollziehbaren Fugato im ersten Teil des Satzes – wie das Produkt des konstruierenden, oft allzu abstrakt planenden menschlichen Geistes. Damit aber fällt Hindemith mittels der musikalischen Form indirekt ein Urteil über die im Text angesprochenen Vermutungen: Die Vorstellung, dass eine schicksalhaft unablässige Entwicklung mit äußerlicher Aggressivität in Form von Lagern, Wachen und Schwertern aufwarten müsse, kann nur einem Menschentyp in den Sinn kommen, der nicht über seine eigenen Verteidigungsstrategien hinausblickt. Dies aber ist wieder der Typ, der im 14. Satz als Stimme der „jungen Völker des Westens“ spricht.

Auch am Schluss des Werkes kombiniert Hindemith Fuge und Fugato. Wie schon erläutert, basiert das hier nachgestellte Fugato auf dem Hauptthema, das mit drei Einsätzen in mittlerer, hoher und tiefer Lage erklingt, wobei der letztere sowohl die Originaltonart als auch die zu Beginn des Werkes gehörte melodische Erweiterung aufgreift und damit den Eindruck einer Reprise bekräftigt. Das Fugato – und mit ihm das Oratorium – endet mit einer Wiederaufnahme der beiden Mottos zu den Worten „ewig im Wandel und im Wandel groß“. Die dem Fugato vorausgeschickte Fuge unterscheidet sich von ihrem in symmetrischer Position erklingenden Gegenstück durch ihre Länge von nur 53 Takten und, wie schon erwähnt, den fehlenden Gegensatz von Tempo und Tonart: „Mäßig schnell“ wird hier gefolgt von „Im Hauptzeitmaß“, und beide Abschnitte sind in *c* verankert. Auch bezieht diese Fuge die Mottos stärker ein als die Fuge im ersten Satz.

Zu betonen ist auch, dass der höchst komplexen Tripelfuge mit ihrem kurzen Text, der dem Unaufhörlichen Aggressivität unterstellt, hier eine schlichte und übersichtliche Form gegenübersteht. Dieser liegt nur *ein* musikalisches Subjekt zugrunde, das in einer einzigen Durchführung mit vier Einsätzen erklingt (in den hohen Holzbläsern, den Sopranen, den von tiefen Bläsern und Streichern verdoppelten Bässen sowie abschließend noch einmal in den Sopranen). Auch der gesungene Text ist hier je verschieden, doch stets vorsichtig optimistisch: „Ja, dieser Mensch wird ohne Ende sein, wenn auch sein Sommer geht“, „[Große Gesetze] führten seine Scharen, ewige Laute [stimmten seinen Ruf]“, „[ahnende Weite trug Verfall und Wende] ins Unaufhörliche“. Die je zweimal erklingenden Mottos sind durchgehend klanglich und rhythmisch sowie zunächst auch formal abgesetzt, insofern sie stets vom Knabenchor gesungen werden, durch mehrfache rhythmische Vergrößerung äußerst feierlicher klingen und vor allem die beiden Zwischenspiele bestimmen: das musikalische

Symbol des “großen Gesetzes” beherrscht das erste, die Oberstimmenkontur dessen, was im Vorspann “das Unaufhörliche” evozierte, durchzieht dank seiner unmittelbaren Wiederholung das ganze zweite Zwischenspiel. Erst gegen Schluss der kurzen Fuge verschmilzt die zweite zyklische Komponente mit dem ‘lokalen’ Subjekt in einer Gegenüberstellung der Sopranstimmen des gemischten und des Knabenchores.

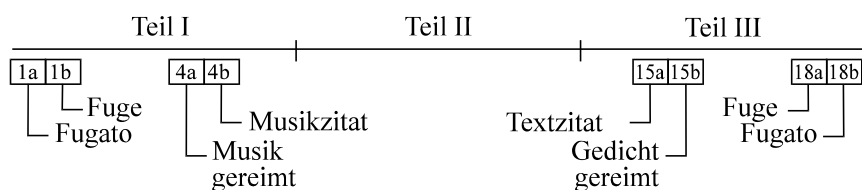
Dass der musikalische Kontrast zwischen Fuge und Fugato im 18. Satz schwächer ausfällt als im 1. Satz, entspricht Benns Text. Während die zwei ersten, vom gemischten Chor und vom Knabenchor zum Teil überlappend gesungenen Strophen die Hoffnung auf eine Teilhabe des Menschen am großen Unaufhörlichen zum Ausdruck bringen, betonen im Fugato die Solisten, bestätigt vom Chor, wie zu Beginn des Werkes, dass die Welt unter dem Einfluss des Unaufhörlichen unwissbar ist (“Das Unaufhörliche [...] keiner hört die Stimme, die es rief”), erschütternd wirkt (“Die Welten sinken und die Welten steigen aus einer Schöpfung stumm und namenlos”) und bei allen dieser Kraft Unterworfenen Resignation auslöst (“Die Götter fügen sich, die Chöre schweigen”). Erst der Schluss, der alle Sänger zu dem einzigen Satz vereinigt, in dem das problematische “unaufhörlich” dem positiv besetzten “ewig” Platz macht, deutet an, dass das Unaufhörliche nun akzeptiert wird, und versöhnt so die Gegensätze.

### **Klage und Zynismus**

Unter den siebzehn gesungenen Oratoriumssätzen sind vier, die Benn der menschlichen Klage widmet. Im 2. Satz sind sich Sopran- und Tenorsolist einig über die Unverständlichkeit und Bitterkeit des großen Gesetzes, das Häupter, Jahre und Berge (also Menschen, Zeit und Raum) unter sein Joch zwingt, den Sinnen völlig unzugänglich ist und daher “dunkel” erscheint. Im 4. Satz versucht der Sopran zu verstehen, wann Zeit und Bedingungen gegeben sind, unter denen das Schicksal sich vollziehen wird. Im 11. Satz stellt der Tenor die Gegenwart nostalgisch einer paradiesisch “unzerklüfteten” Urzeit gegenüber, und im 15. Satz schließlich geißeln Sopran, Tenor und Bass gemeinsam die modernen Menschen als Vertriebene, als “Schädelblüten”, als “von Pol zu Pol” irrende “späte Art”. Allen vier Texten ist das Gefühl der Verlorenheit gemeinsam. Das Beklagenswerte der “Jetztzeit” besteht darin, dass die Menschen der durch das Unaufhörliche gestellten Sinnfrage ausweichen und sich ihr durch selbst geschaffene Versatzstücke (Wissenschaft, Technik, Kunst und Religion) entziehen zu können glauben.

Hindemith komponiert für jeden dieser vier Texte einen Satz in langsamem Tempo mit vielen agogischen Freiheiten;<sup>27</sup> im 4. und 15. Satz grenzt er zudem, wie schon erwähnt, den Schlussteil als “Lied” ab. Dabei erzeugt er sehr subtile indirekte Entsprechungen zwischen Musik und Text. Das “Lied” im zweiten Teil des 15. Satzes, das bei Benn in Metrum und Reim ganz regelmäßig erscheint, komponiert er betont nicht-strophisch, ‘reimt’ dafür aber im symmetrisch entsprechenden ersten Teil des 4. Satzes die inhaltlich korrespondierenden Zeilen “ist nicht die Stunde”, “hat nicht die Farbe dessen” und “da ist wohl Farb und Stunde” durch identisches musikalisches Material. Und ebenso wie Benns Text zum 15. Satz mit den Worten “Meer- und Wandersagen” den Titel eines früheren Gedichtes zitiert, versteckt Hindemith in der Gesangslinie des 4. Satzes gleich zweimal ein Zitat des Hauptthema-Kopfes (T. 23-24: *fis-h-cis-e-dis-cis* [“in dessen Schatten”]; T. 44-45 : *g-c-d-f-e-d* [“helles Gestein, bis ihnen ...”]). Durch diese kreuzweisen Analogien verstärkt er den Eindruck der Achsensymmetrie, die sich bereits in der musikalischen Gesamtgliederung des Werkes beobachten ließ.

ABBILDUNG 10: Die Symmetrie der geteilten Sätze und der Reime



Unter Berücksichtigung dieser beiden Lieder, die somit als strukturell eigenständige Formen zu werten sind, besteht die “Klage” im Oratorium demnach aus sechs Formen. Jede dieser Formen enthält Andeutungen, dass das jeweilige Lamento ein häufig wiederkehrendes Lebensgefühl ausdrückt: Überall wird die Anfangszeile (identisch oder modifiziert) als Schlusszeile abrundend aufgegriffen, und in allen Fällen wiederholt sich diese Anfangszeile zudem, kombiniert mit einer zweiten Phrase, mindestens einmal, oft mehrmals im Klagetext. Als weitere Gemeinsamkeit steht den Solisten an

<sup>27</sup>Vgl. [2] “Sehr ruhig, ein wenig frei”, [4] “Langsam / Ein wenig fließender / Einleiten / Wieder langsam / Wieder lebhafter / Wieder langsam / Lebhaft / Verbreitern / Sehr langsam”; [11] “Langsam / Beschleunigen / Lebhafter / Beruhigen / Langsam / Lebhaft / Beruhigen”; [15] “Ruhig einleiten / Ruhig bewegt / ritenuto / Im Zeitmaß / Gehalten / Im Zeitmaß”.

vielen Stellen eine Instrumentalstimme als nichtvokaler Partner zur Seite. Im zweiten und vierten Satz wechseln sich Flöte und Klarinette in dieser Rolle ab, um erst im "Lied" des 4. Satzes der Oboe den Vortritt zu lassen. Im elften Satz übernimmt die Bratschengruppe diese Aufgabe, später abgelöst von der Oboe und, für die Schlusszeile, von der Flöte. Im Tenorlied des fünfzehnten Satzes schließlich führt das Horn den wehmütigen Sänger (wohl angeregt durch Benns Beschreibung des Liedes in einem Brief vom 14. Juni 1931 als "weiche, populäre Waldhornkantilene"). Die frappierenden Analogien der sechs Abschnitte hinsichtlich Tempo, Aufbau und obligato-Arien-Klangstruktur erzeugen eine Art roten Faden, an dem sich eine an der Oberfläche von Text und Musik stets unterschiedliche, in der Gestimmtheit aber immer gleiche Aussage entlangzieht.

Den tief empfundenen Klagen in der Herkunft ähnlich, aber in der Äußerungsform ganz gegensätzlich sind die Nummern 3, 8 und 16, die alle Anstrengungen der Menschen, sich gegen das Unaufhörliche zu schützen, ironisch hinterfragen. Zwar teilen Bass und Bariton im Grunde die den Klagen von Sopran und Tenor zugrunde liegenden Wertvorstellungen, doch glauben beide im Gegensatz zu ihren wehmütigeren Zeitgenossen nicht an die Wirksamkeit geistiger oder materieller Absicherungsversuche.

Die Musik dieser drei Sätze ist innerlich verwandt. Sie klingt lebhaft und laut, nicht zuletzt weil sie von den Instrumenten beherrscht wird, die materiell das "Ehernen" verkörpern und metaphorisch das Parodistische: den Blechbläsern und ihren charakteristischen Doppelzungenfiguren. Dabei zeichnet Hindemith die allmähliche Steigerung der zynischen Haltung nach, die sich in den drei Texten verfolgen lässt: Wenn im 3. Satz der Bass die ehernen Gesetzestafeln beschwört, die Mose der Überlieferung zufolge auf dem Sinai von seinem Gott empfing und durch die er einer ganzen Kultur ein festes Gerüst von Verhaltensregeln gab, stellt der Komponist die von einer kleinen Trommel rhythmisch unterstützten Blechbläser zwar in den Vordergrund, lässt sie aber noch von Holzbläsern und Streichern schattieren. Wenn im 8. Satz der Bariton sein sarkastisches Lob auf die menschliche Technik präsentiert, fehlen bereits die Streicher, und wenn sich dieselbe Stimme im 16. Satz offen als "Relativist" zu erkennen gibt, für den die Moral kein Fundament hat und insofern auch keine dauerhaft gültigen Normen liefert, an denen die Menschen sich orientieren könnten, wird der Bariton ausschließlich von Blech begleitet.

Der mittlere dieser Sätze weist eine musikalische Besonderheit auf: Wesentliche Abschnitte des Baritonaufttritts zitiert Hindemith aus einem kurz vor dem Oratorium entstandenen Werk, dem im Zusammenarbeit mit



Bertolt Brecht entworfenen *Lehrstück*. Dieses Werk thematisiert auf zugleich kabarettistisch krasse und metaphorisch-abstrakte Weise die Problematik des modernen Menschen, der die Allmacht der Technik überschätzt, sich mit ihrer Hilfe über seine natürlichen Grenzen hinwegzusetzen sucht und erst im Augenblick des Absturzes begreift, dass mechanistische Raffinesse, angewandt ohne Rücksicht auf ihren Nutzen für die Allgemeinheit, zum Untergang führen muss. In diesem Abschnitt des Brechtschen Textes fand Hindemith also einen Vorläufer zu Benns Prophezeiung vom "Grab der mythenlosen weißen Rasse".

Die Musik, die Hindemith übernimmt, entstammt dem 6. Satz des *Lehrstückes*, der sogenannten Clownszone, die unter dem Titel "Zweite Untersuchung: Ob der Mensch dem Menschen hilft" vorführt, wie der Anspruch der Wissenschaft, das menschliche Los zu verbessern, von zwei Clowns ad absurdum geführt wird. Die mit Handwerkszeug ausgestatteten, aber emotional beschränkten Clowns versprechen, einem dritten dadurch zur Wiedererlangung seines Wohlbefindens zu verhelfen, dass sie ihm nacheinander mehrere Gliedmaßen entfernen, ein Ohr abschrauben, die obere Kopfhälfte absägen und schließlich – da der nur noch halbe Kopf allzu sehr friert, aber keinen Hut mehr verträgt – auch diesen vollends herunternehmen. Die Szene hatte bei der Uraufführung in Donaueschingen am 18. Juni 1930 für einen Skandal gesorgt, was den Komponisten offenbar erst recht reizte, ihre Musik noch einmal zu verwenden. Der als "Marsch" charakterisierte kurze Satz für die *Lehrstück*-Szene besteht aus einem 24-taktigen Hauptteil, der zu Beginn der Unterhaltung einmal ohne Unterbrechung erklingt, dann eine Weile verstummt, und schließlich während jeder "Amputation" in kleine Abschnitte zerstückelt wiederholt wird. Fünf weitere Takte sind nur einmal zu hören, als der Patient auch noch seinen Kopf einbüßt; sie enden, dem Szenenschluss entsprechend, unaufgelöst.

Für das höhnische Lob auf die moderne Technik, das der Bariton im 8. Satz des Oratoriums singt, übernimmt Hindemith die Musik des Marsches (die Überschrift lautet jetzt: "Kleiner Marsch") mit neuen Ergänzungen.<sup>28</sup>

<sup>28</sup>Die Zeilen von "Raketenautos an den Mond, Projektilaviatik an die Sterne, Zeit und Raum in Fetzen" erhalten Musik, die nicht Teil der Clownszone war, sich dieser aber nahtlos einpasst. Die Musik von T. 1-5, im *Lehrstück* assoziiert mit dem Absägen des linken Fußes, dient hier als Orchestervorspiel; in T. 5-10, beim Absägen des rechten Beines, singt der Bariton die Kontur, die im Oratorium zu "Aber die Fortschritte der modernen Technik!" erklingt. T. 22-34 des Oratoriumssatzes entsprechen T. 11-23 der Clownszone, also dem sukzessiven Verlust von Ohr, Arm und Gehirn, führen aber bei den Worten vom "Grab der mythischen weißen Rasse" zunächst in einen Trugschluss, der erst später, als das Orchester die letzten drei Takte wiederholt, durch einen Ganzschluss korrigiert wird.

Die Ermahnung des Chores an den “Becher Nichts” mit seinem “dunklen Trank” entstammt nicht dem *Lehrstück*, sondern ist als ein sehr leiser, mit vier identischen Segmenten seltsam statischer Kontrast komponiert. Zum Abschluss des Oratoriumssatzes wiederholt das Orchester die letzten drei Takte des *Lehrstück*-Marsches mit Ganzschluss; in angedeutetem Gegensatz zu Benns Text scheint bei Hindemith somit der Zyniker das letzte Wort zu behalten.

### **Vergebliche Strategien wider die Vergänglichkeit**

Mit Ausnahme des sarkastischen Loblieds auf den technischen Fortschritt durch den Bariton sind alle Auflehnungen des Menschen gegen die alles verwandelnde Kraft der Zeit, gegen die vermeintliche Sinnlosigkeit allen Lebens unter dem Einfluss des Unaufhörlichen durchaus ernst zu nehmen. Es mögen unterschiedliche Menschentypen sein, die auf der Suche nach Trost Zuflucht in der Wissenschaft ([7]), der Kunst ([9]), der Religion ([10]) oder der Liebe ([12]) suchen, doch alle knüpfen an das, was sie besonders hoch achten, die Zuversicht, mit dieser Orientierung der Vergänglichkeit zu entgehen. Dass diese Hoffnung auf tönernen Füßen steht, argumentiert in den ersten drei Fällen der ernsthafte Bass; über die erhoffte Macht der Liebe spottet, kaum überraschend in dieser Rolle, der Bariton.

Die vier Sätze, in denen verschiedene Stimmen die menschengemachten Bollwerke gegen die Vergänglichkeit verteidigen, bilden zwei Paare. Vertrauen in Wissenschaft und Kunst äußern zwei Einzelstimmen, vielleicht weil diese beiden “großen Wesen” eher eine Minderheit trösten. Für den Trost der Religion und die Macht der Liebe dagegen sind die meisten Menschen empfänglich; so erscheint es nur logisch, dass beide vom gesamten Chor vorgebracht werden.

Die Musik der beiden Satzpaare ist ganz unterschiedlich, passt sich jedoch dem jeweiligen Inhalt an. Vorauszuschicken ist, dass Hindemith darauf verzichtet, die auffälligen sprachlichen Parallelen, die Benns Gedichte des Aufbegehrens im zweiten Teil des Oratoriums auch äußerlich in Beziehung zueinander bringen, musikalisch zu unterstreichen. Weder in der Linienführung noch im Rhythmus, weder im Tempo noch in der harmonischen Ausdeutung finden sich auch nur die geringsten Querverweise auf den vierfach identisch protestierenden Beginn mit “Aber ...” und den fünffach pessimistischen Abschluss mit dem Hinweis auf den “Becher Nichts, den dunklen Trank”. Stattdessen präsentiert die Musik die Suche der Menschen nach einem festen Fundament, das sich auch angesichts der

erodierenden Kraft des Unaufhörlichen als tragfähig erweisen könnte, als eine Stufenfolge menschlicher Ersatzkonstruktionen.

Der 7. Satz, in dem der Tenor der Denk- und Erkenntnisfähigkeit des Mannes huldigt, beginnt in sattem Streicher-*forte*, feierlich getragen mit Punktierungen verschiedener Größe, die an die Rahmenteile einer französischen Overtüre erinnern. Diese Form entstand bekanntlich in der Zeit der Aufklärung, die zugleich eine Periode großer Wissenschaftsgläubigkeit war. Das folgende Notenbeispiel liefert eine schematisierte Darstellung der gegenübergestellten Rhythmen in wesentlichen Passagen dieses Satzes, unter Verzicht auf die zum Teil ausgeschriebenen Praller, Mordente und anderen Verzierungen.)

**NOTENBEISPIEL 42:** Violine +  
Feierlichkeit im Bratsche  
Glauben an die Cello  
Wissenschaft Kontra-  
bass

The musical notation shows three staves. The top staff (Violine + Bratsche) has a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up. The middle staff (Cello) has a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing down. The bottom staff (Kontra-bass) has a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing down. The notation is divided into two measures by a vertical bar line.

Das Bekenntnis zum Glauben an die Ordnungskraft des menschlichen Geistes basiert hier folgerichtig auf einem klassisch entwickelten Motiv: Vom Tenor eingeführt, wiederholt und entwickelt (“in ahnenalten, gelassenen Reihen umzieht er Welten ordnend”), wird der ganze Dreiteiler anschließend von der Violine zitiert, während der Tenor in eine Parallele mit der ebenfalls identisch wiederholten Kontrabasslinie einfällt. Erst als der Bass auf die Vorläufigkeit alles menschlichen Wissens und Erkennens verweist, etabliert sich eine neue thematische Phrase, die der Tenor dem nüchtern Mahnenden zwar noch einmal leise mit “Der Mann, der Denker, das Hirn der Höhe” entgegenhält, die aber am Ende des Satzes auch von den Streichern übernommen wird, als solle so die Rechtmäßigkeit des Einwandes quasi von außen bestätigt werden.

**NOTENBEISPIEL 43:** Wandel auch in Wissen und Erkenntnis ([7] T. 52-57)

The musical notation shows a single staff with a melodic line. The lyrics are written below the staff: "Ver-wand-lung \_\_\_\_\_, un-auf-hör-lich \_\_\_\_\_, reicht ih-ren Be-cher Nichts, den dunk-len Trank."

Während das Ordnungsbemühen der Wissenschaft unterschiedliche Bereiche gegeneinander abgrenzt, gelingt der Kunst die “reine Gliederung”. Im 9. Satz, in dem der Sopran daran erinnert, dass das Streben nach Harmonie in ästhetischen Objekten die Menschheit zu allen Zeiten und

selbst im größten Elend charakterisiert hat, verschränkt Hindemith auf schlichte und leicht zugängliche Weise ein melodisches und zwei rhythmische Ostinatos, die den ganzen Satz durchziehen – als wollte er musikalisch nachzeichnen, dass die Menschheit unter allen Umständen (selbst in “dürftigen Kammern” und am “Gefäll des Grauens”) stets Schönes schafft. Den roten Faden liefert ein zweitaktiges Motiv, das vorwiegend im Bassregister erklingt, zwischen tiefen Streichern und Fagotten einerseits und einer quasi durchlöcherten Variante in der Basstuba andererseits aber auch vom zweifelnden Bass mit einer Ermahnung an “das Unaufhörliche” aufgegriffen wird und an zwei Stellen sogar in höhere Register übergeht: Piccolo und große Flöte beenden den Satz, indem sie den kontrapunktischen Dialog der Solisten mit dem fünffachen Ostinato in höchster Oktave begleiten, als wollten sie andeuten, dass die Argumente für die Kunst als Sinnantwort und die nihilistische Mahnung an den “Becher Nichts” unablässig weitergedacht werden müssen.<sup>29</sup>

**NOTENBEISPIEL 44:** Die “reine Gliederung” der Kunst ([9])

Rhythmus 1

Ostinato (original)  
T. 1-14, 25-30, 51-50

Rhythmus 2

Ostinato (verschoben)  
T. 15-20

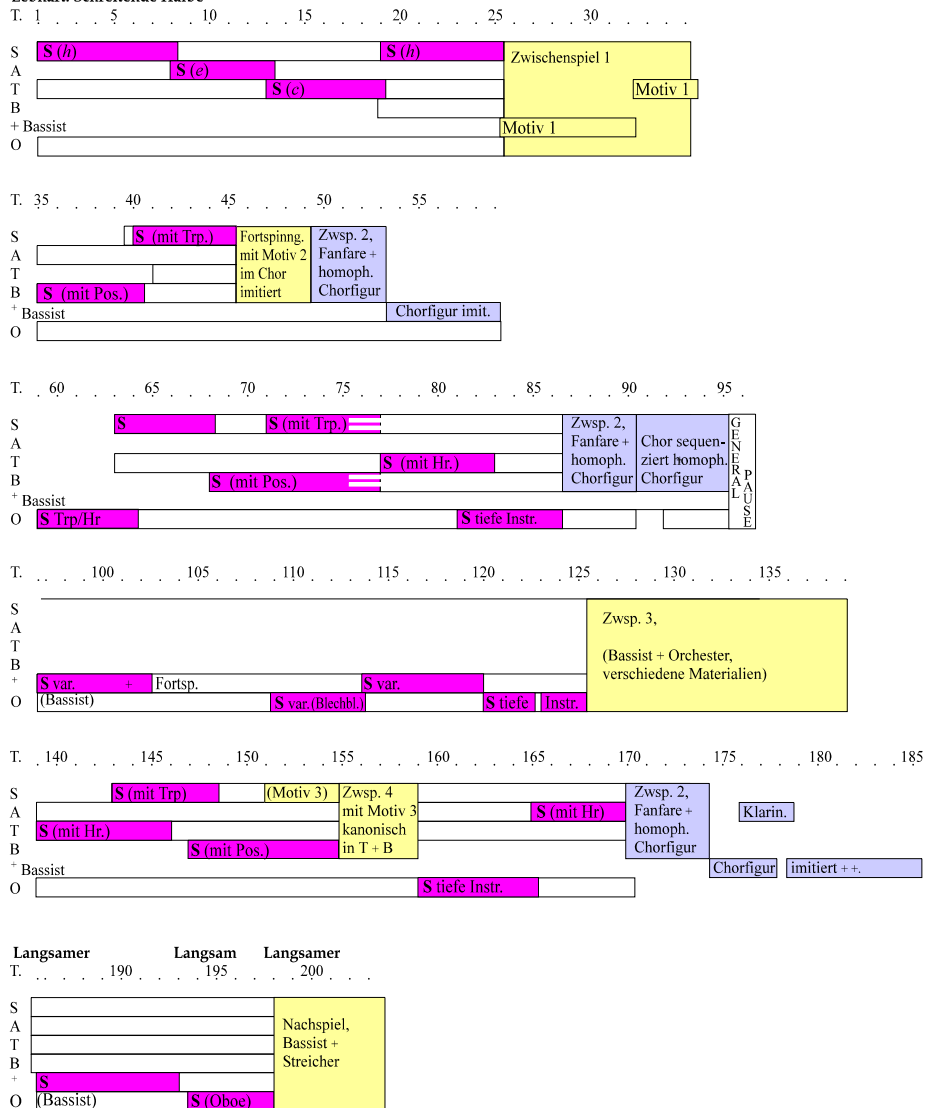
Die Verteidigung der Religion ist die umfangreichste polyphone Form des Werkes: Hindemith vertont Benns 41 Zeilen langen Wechselgesang zwischen dem gleichsam die Gemeinschaft der Gläubigen repräsentierenden gemischten Chor und dem zweifelnden Bass als strenge Fuge mit sechs Durchführungen und insgesamt 24 Einsätzen des Subjektes; zwölf erklingen vor der kurzen Generalpause in T. 96 (d. h. kurz vor der Mitte des 203-taktigen Satzes), zwölf weitere danach. Dies mag etwas einschüchternd wirken, doch dank des nur rudimentär beibehaltenen, sehr schlichten

<sup>29</sup>Das melodische Ostinato setzt nur zweimal, in T. 21-24 und 39-50, ganz aus. Während es in T. 1-14, 25-30 und 51-61 ganztaktig angelegt ist, verschiebt Hindemith es in T. 15-21 und 31-39 um einen Dreiachtelstrich und einen Halbton.

Kontrapunktes, etlicher langer Orgelpunktöne und einem sowohl in der Linienführung als auch im Rhythmus sehr einprägsamen Subjekt ist die Fuge sogar beim ersten Hören recht gut zu erfassen.

ABBILDUNG 11: Die große Fuge, Abbild des vielgestaltigen Gottes ([10])

Lebhaft. Schreitende Halbe



Das Subjekt erstreckt sich über gut sieben Takte; es beginnt im vorgezeichneten Dreihalbetakt ganztaktig und endet auf dem ersten Schlag des achten Taktes. Auffällige Kennzeichen, die man auch im Geflecht der Chor- und Orchesterstimmen leicht heraushört, sind die Punktierungsgruppen im ersten und dritten Takt sowie die drei großen Sprünge (lauter kleine Septimen) im und um den dritten Takt. Für die Orientierung der Hörer ist es zudem hilfreich, dass die abwechslungsreiche Oberfläche des Subjekts ein sehr schlichtes Skelett umkleidet:

**NOTENBEISPIEL 45:** Das Subjekt von “Aber die Götter” und sein Skelett ([10])

Lebhaft. Schreitende Halbe

In der ersten Hälfte des Satzes dominiert die hoffende Gemeinschaft: Zehn der zwölf Subjekt-Einsätze werden von Chorstimmen getragen, während der skeptische Bassist mit seinen Einwendungen auf die Zwischenspiele beschränkt bleibt. Das ändert sich nach der Generalpause: In der zweiten Hälfte der Fuge beherrscht der Bassist zusammen mit Orchestereinsätzen die erste und letzte Durchführung, während die Chorstimmen nur noch am thematischen Material teilhaben, als sie eingestehen, dass auch die Götter lediglich menschliche Projektionen und somit dem Sinnlosigkeitsverdacht unterworfen sind. Die letzte, langsame Durchführung ist ganz den Worten des Bassisten von “Sturz und Feuer” vorbehalten und dem inzwischen vertrauten Bild vom “Becher Nichts”, den man auch aus den zerstörten Heiligtümern schmeckt.

Nachdem der Chor bereits als Anwalt der Götter Offenheit gezeigt hat für die Korrektur seines allzu unkritischen Plädoyers, ist der Weg bereitet für den letzten und vielleicht schmerzhaftesten Schritt: das Eingeständnis der Vergeblichkeit allen Widerstandes gegen den Strom der Zeit. Zwar ist der ironische Einwurf des Baritons im 12. Satz wesentlich schwerer zu verkraften als die nüchtern zurechtrückenden Einwände des Bassisten im 10. Satz; dennoch sieht der Chor sich am Ende des Gedichtes gezwungen, auch die Liebe, die der Sopran noch einmal optimistisch als einzig dauerhaften Aspekt menschlichen Lebens postuliert, mit dem Seufzer “Ach, Unaufhörlich” in Zweifel zu ziehen.

Zunächst aber greifen die Vorsängerin und nach ihr der Chor die Klage des Tenors im 11. Satz auf. Anders als er, der die Gegenwart als "dunkle Stunde der Welt" einer paradiesisch "unzerklüftet" vorgestellten Frühzeit gegenüberstellt, erklären die Stimmen hier die weit zurückliegende Zeit nicht zum Gegensatz des Heute, sondern vielmehr zum Beginn einer ungebrochenen Entwicklung im menschlichen Leben, die allem Wandel standhalten soll: die Liebe als das einzige Ewige.

Hindemith fasst die Musik dieser Szene in eine Form, die die Herkunft aus der Klage betont: als kammermusikalisch begleitete Arie mit instrumentalen Partnern. Der streng symmetrische Aufbau des Satzes als A B B' A' scheint zeigen zu wollen, dass die Hoffnung (erste Satzhälfte, A B) im Spiegel zu Hohn und Resignation (zweite Satzhälfte, B' A') werden kann.

Der ruhige Satz besteht überwiegend aus fünf melodischen Motiven, die sich in faszinierender Art bei der Wiederholung der Aussagen durch Sopran und Chor abwechseln und dieses Spiel auch dann nicht ändern, als die Gemeinschaft ihre ursprüngliche Hoffnung fahren lässt und im Text nicht mehr den Vorgaben ihrer Vorsängerin folgt. Ebenso wie die übrigen Oratoriumssätze, in denen Menschen behaupten, aus eigener Kraft Dauerhaftes schaffen zu können, wird auch dieser Satz durch die ausdrückliche Wiederaufnahme des Anfangssegments abgerundet (siehe die Tabelle auf der nächsten Seite).

Die vier Sätze menschlicher Auflehnung mit ihrer zunehmend verzagten Behauptung, Wissenschaft, Kunst, Religion oder Liebe könnten einen der Vergänglichkeit widerstehenden festen Boden bieten, erstrecken sich somit über das ganze Spektrum musikalischer Formen. Die leicht pompöse Feierlichkeit derer, die auf die großartigen Errungenschaften menschlicher Gehirne setzen, und die obsessiv wiederholten Muster und Raster der "Kunst" lassen den Hörer die Verbindung von Selbstüberschätzung und Hilflosigkeit ahnen, mit der geniale Menschen hier Dauer zu schaffen und der Sinnlosigkeitserfahrung zu entgehen hoffen. Dagegen bildet die streng konstruierte Fuge mit ihrer perfekten Teilung in zwei je drei Durchführungen umfassende Hälften und ihrer 'vollkommenen' Zahl von zwölf Subjekt-Einsätzen die Bemühung der Menschheit um ritualisierte Gottgefälligkeit ab, ohne dabei verhindern zu können, dass alle thematischen Passagen der zweiten Satzhälfte die Effizienz, ja sogar eine von der Anbetung der Menschen unabhängige Existenz der Götter in Frage stellen. Die motivisch dicht gewebte barocke Arie mit konzertierendem Instrument schließlich bietet in ihrer ausgewogenen Form einen tröstenden Rahmen für die unvermeidliche Erkenntnis, dass auch die stärksten Regungen des menschlichen Herzens vergänglich sind.

TABELLE 7: Die Einsicht in die Vergänglichkeit der Liebe (12)

A		
T. 1	M1	Klarinette (von <i>d</i> ), polyphon begleitet von Violinen + Bratschen
T. 9	M2	Sopran, sequenzierend und mit Imitation in der Klarinette "Frühe Stunde der Menschheit, unzerklüftet, ewig dem Herzen"
T. 13	M1	Klarinette (von <i>c</i> , imitiert von <i>d</i> ) mit Violine und Bratsche
T. 20	M1	Klarinette (von <i>b</i> ) + M3 im Sopran "ewig der Liebe"
- - -		
T. 22	M3	Flöte + Soprane, in Engführung imitiert von Fagotten + Tenören (Chor "Frühe Stunde der Menschheit")
T. 27	M3 var.	Soprane (Chor: "Frühe Stunde der Menschheit")
T. 31	M4	mit Wiederholung und Entwicklung, Abschluss in g-Moll (Chor "ewig dem Herzen, ewig der Liebe")
B		
T. 35	M1	Klarinette (von <i>d</i> ), polyphon mit Violinen + Bratschen s.o., spät einsetzend Sopran "ohne Alter das Blut" (ohne Motiv)
T. 46	M1	Klarinette ( <i>dis</i> ), dazu M2 Sopran "ohne Schatten der Traum"
- - -		
T. 53	M5	Sopran "am Gartenbrunnen", imitiert in Klarinetten
T. 57	M5	Soprane + Alte (Chor "Das Blut ohne Alter")
T. 65	M5	Alte, imitiert in Bässen + tiefen Instrumenten (Chor "der Traum ohne Schatten")
B'		
T. 71	M1	Klarinette (von <i>es</i> )
T. 76	M1	Sopran ( <i>cis</i> , Anfang augmentiert) "Komm ohne Alter"
- - -		
T. 80	M5	Sopran "hinrauschend die Liebe", imitiert in den Klarinetten
T. 84	M5	Soprane + Alte (Chor "Komm an den Bäumen am Gartenbrunnen")
T. 91	M5	Oboen + Violinen
A'		
T. 97	M1 (statt M2)	Klarinette (von <i>d</i> ), polyphon mit Violinen + Bratschen Einwurf des Baritons, ohne Motive
T. 118	M1	Klarinette (von <i>g</i> )
T. 121	M1	Klarinette (von <i>gis</i> , imitiert in Violoncelli + Kontrabässen), dazu M3 Sopran "trägt Dauer, Schweigen und Glück"
- - -		
T. 129	M3	Flöte + Trompete + Soprane, in Engführung imitiert von Horn + Tenören "Ach Unaufhörlich"
T. 134	M3 var.	Soprane (Chor: "Schmeckst du")
T. 138	M4	mit Wiederholung und Entwicklung, Abschluss in g-Moll (Chor "Schmeckst du den Becher Nichts, den dunklen Trank?")
Coda	T. 142-151 = 1-10 instrumental	



### Die Suche nach Halt im Gegebenen

Wie schon kurz angedeutet, sind alle für die Definition des Titelbegriffs und die kontrastierenden Reaktionen auf das Unaufhörliche signifikanten musikalischen Momente als ‘Rahmen’ angelegt; sie umschließen entweder das Oratorium als Ganzes oder einen seiner Teile. Hindemith verstärkt diese Rahmenfunktion zusätzlich durch eine Reihe von Maßnahmen, die die Verunsicherung der Menschen ins Blickfeld rücken. Eines der Mittel ist die Schaffung ausgedehnter tonaler Verankerungen. Solche Orgelpunkte – die als Liegetöne oder als gleichmäßig pulsierende bzw. periodisch rhythmisierte Tonwiederholungen verwirklicht sein können – finden sich in ganz außergewöhnlicher Dichte im Eröffnungssatz.<sup>30</sup> Sie werden im fünften Satz prominent wieder aufgegriffen<sup>31</sup> und erzeugen damit den Eindruck eines Rahmens um den ganzen ersten Teil des Oratoriums.

Mit ähnlichen Mitteln wird der bereits durch die Verwendung des zyklischen Hauptthemas unterstrichene Rahmen des dritten Teiles verstärkt: Besonders zahlreiche Orgelpunkte finden sich nicht nur in den Sätzen [14] und [18], sondern auch in deren inneren Nachbarsätzen [15] und [17]. Der zweite Teil des Oratoriums dagegen enthält keine einzige mehrtaktige Passage mit einer derartigen tonalen Verankerung. Dies entspricht dem Inhalt der sieben Mittelsätze, in denen mit Klage und Auflehnung, heftiger Verzweiflung und stiller Hoffnungslosigkeit verschiedene Nuancen verlорener Zuversicht vorherrschen.

Eine weitere Art indirekter musikalischer Rahmenbildung schafft Hindemith durch Nebenstimmen, die mit Hemiolen – einer vom gegebenen Metrum abweichenden Gliederung von jeweils sechs Schlägen – die Taktordnung in Frage stellen. Während Hemiolen als kurze Ereignisse (etwa in der typischen Schlusswendung bachscher Couranten) einen interessanten

<sup>30</sup>Die folgende Auflistung mag einen Eindruck von der Dichte dieser Orgelpunkte geben. T. 6-10: Hauptthema-Einsatz Orchester über Liegeton im Bass (*f*), T. 21-29: Hauptthema-Einsatz Chor über pulsierender Tonwiederholung im Bass (*f*), T. 37-40/41-44: Hauptthema + Erweiterung, Liegetöne in den Sopranen, Pulsieren im Bass (*b / es*), T. 77-80: Hauptthema über Pulsieren im Bass (*f*), T. 83-86: Motto 2 über Pulsieren in Bläsern und Pauken (*es*); T. 129-141: S1/S2, Liegeton im Bass (*cis*), T. 151-155: Zwischenspiel-Abschnitt, liegender Akkord in Bläsern und Streichern (Fis-Dur), T. 172-181: S1/S2, Liegeton im Bass (*g*), T. 197-201: S1/S2, Liegeton in den Chor-Bässen (*fis*), T. 210-219/220-226/227-236: S2/S3-Einsätze über drei pulsierenden Abschnitten im Bass (*cis / f / a*), T. 267-270: S1/S2, Liegeton im Bass (*f*), T. 289-294: S1/S2, Liegeton in Chor-Bässen, Pulsieren im Bass (*cis*), und T. 306-319: Zwischenspiel, Pulsieren im Bass (*fis*).

<sup>31</sup>Vgl. dazu in [5] das Pulsieren im Bass: T. 1-8 / 8-11 (*fis / h*), T. 17-23 (*h*), T. 35-41 (*cis*).

Akzent setzen, vermitteln sie bei größerer Ausdehnung den Eindruck, dass hier der Boden unter den Füßen wankt, und erweisen sich damit als negatives Pendant zu den quasi an einer tonalen Verankerung klammernden langen Orgelpunkten.

Hindemith setzt in seinem Oratorium an zwei Stellen ausgedehnte Hemiolen ein: im 6. und im 18. Satz. Bevor Sopransolo und Frauenchor im Eröffnungssatz des Mittelteiles beginnen können, die Freude an Kindern auch angesichts des sicheren Sterbens zu verteidigen, setzen zwei Pauken mit einer Rhythmusgruppe ein, die den angekündigten 6/4-Takt in Frage stellt. Diese Pauken-Hemiole durchzieht den ganzen Satz mit nur zwei kurzen Unterbrechungen; sie erklingt 63mal in 52 Takten. Da über weite Strecken kein anderes Instrument eine eindeutige Metrik ausführt, kämpft allein die Singstimme mit ihrem eindeutigen  $\underline{1}$  (2) 3  $\underline{4}$  (5) 6 gegen die "unaufhörliche" Verunsicherung.

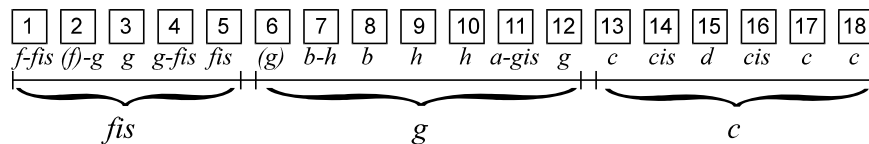
NOTENBEISPIEL 46: Der 'schwankende Boden' im sechsten Satz

Im - mer die Ster - ne, im - mer die Morgen- und

Eine ähnlich prominente Hemiolenuntermalung greift Hindemith im abschließenden Satz auf. Mit diesem die Nummern [6] und [18] verbindenden Mittel erzielt er also den Eindruck eines Rahmens um Teil II + III. Die metrischen Verhältnisse sind hier allerdings etwas anders: Während im 6. Satz *sechsschlägige* Takte mit *vierschlägigen* Gruppen überzeichnet werden, besteht die vorgezeichnete Einheit im 18. Satz aus *drei* punktierten Halben, denen verschiedene Begleitinstrumente wiederholt Muster aus insgesamt *zwei* punktierten Halben entgegensetzen. Diese Hemiolen bereiten nicht nur dem Subjekt der Fuge in der ersten Satzhälfte (vgl. T. 1-9), dem Motto des "Unaufhörlichen" (T. 31-34) und dem Motto des "großen Gesetzes" in seiner Gegenüberstellung mit dem Subjekt (T. 42-46) einen "schwankenden Boden", sondern im Fugato der zweiten Satzhälfte auch dem Hauptthema des Werkes selbst (vgl. T. 78-91).

Beruhigend in einer Schicht noch unter diesen verunsichernden Begleitmustern ist jedoch die tonale Anlage des Oratoriums. Das tonale Zentrum jedes einzelnen Satzes ist entweder eindeutig bestimmbar oder es enthält (wie gleich im Eröffnungssatz beim Übergang vom Fugato zur Fuge) eine deutliche Verschiebung. Insgesamt aber gruppieren sich die Sätze jedes Werkteiles um einen eindeutig feststellbaren Ankerton:

**ABBILDUNG 12:** "Das Unaufhörliche" in seiner tonalen Anlage



Liest man die Folge der drei Ankertöne im Lichte der vertrauten westlichen Harmonik, so entsteht der Eindruck einer doppelten Auflösung. Der Schritt von Teil I (der bestürzten Beobachtung des Unaufhörlichen und seiner Auswirkungen) zu Teil II (den diversen Auflehnungsversuchen des Menschen) ist leittonig. Dies ist eine *lineare, melodische* Beziehung: Der erste Zentralton führt wie einem psychologischen Zwang folgend zum zweiten. Die Beziehung zwischen den Ankertönen von Teil II und III, zwischen den Auflehnungsversuchen und der Akzeptanz des Schicksals, ist dagegen der von einer Dominante zur Tonika, also seinem Wesen nach *harmonisch* und *strukturell*.

Es bietet sich an, Hindemiths großräumige Ordnungsschemata, die beim einmaligen Hören weitgehend verschlossen bleiben müssen, als Hinweis auf eine mögliche Beantwortung der im Text gestellten Frage zu deuten: Demnach bestünde die wahre menschliche Größe darin, den im "Unaufhörlichen" begegnenden Sinnlosigkeitsverdacht entschlossen auszuhalten und auch dann nicht auf die Versuche menschlicher Sinnstiftung zu verzichten, wenn diese allem Anschein nach vergeblich sein sollten.

"Ewig im Wandel und im Wandel groß"!

