

## VII. Programmatisch inspirierte Orchesterwerke

Im Sommer 1932 begann Hindemith, dessen große musikdramatische Schöpfung *Cardillac* sechs Jahre zurücklag, über einen Stoff für eine neue abendfüllende Oper nachzudenken. Ihm schwebte vor, eine historische Persönlichkeit, die in der ihn faszinierenden Epoche der Renaissance im Bereich seiner Heimat gewirkt hatte, als Protagonisten auf die Bühne zu stellen. Zunächst dachte er an Johannes Gutenberg (ca. 1398-1468), den Mainzer Erfinder des Buchdrucks, bald aber auch an Matthias Grünewald (ca. 1482-1531<sup>1</sup>), den ebenfalls schwerpunktmäßig in und um Mainz für den dortigen Erzbischof wirkenden Maler religiöser Bildwerke. Gottfried Benn, der im Vorjahr den Text für das Oratorium *Das Unaufhörliche* geliefert hatte, erklärte sich bereit, über ein Libretto nachzudenken, fand jedoch keinen rechten Zugang zum Thema, so dass Hindemith beschloss, erstmals seinen eigenen Text zu schreiben. Im Juni 1933 bat er den Schott-Verlag um Materialien für ein Quellenstudium zu Grünewalds Leben und Kunst sowie die politischen Umstände der Zeit. Spätestens 1937,<sup>2</sup> vielleicht schon während seiner Arbeit an der Oper *Mathis der Maler*<sup>3</sup> trat als dritte historische Persönlichkeit von Interesse noch der Mathematiker und Astronom Johannes Kepler (1571-1630) hinzu, dessen Leben und Denken Hindemith nach vielen Verzögerungen in seiner Oper *Die Harmonie der Welt* darstellen sollte. Die dreisätzigen sinfonischen „Auszüge“ aus den beiden Opern, die Hindemith jeweils vor den dazugehörigen szenischen Werken zur Aufführung brachte, bilden den Rahmen dieses Kapitels.

<sup>1</sup>Zu der in den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts erfolgten Korrektur der Lebensdaten des Malers siehe die Zusammenfassung des Forschungsstandes mit Literaturangaben u.a. in Siglind Bruhn, *Hindemiths große Bühnenwerke* (Waldkirch: Gorz, 2009), S. 82.

<sup>2</sup>Vgl. dazu Dieter Rexroths Kommentare zu der von ihm herausgegebenen Auswahl der Briefe Hindemiths (Fischer 1982), S. 160-161: „Hans Kayser, ein Vertreter und Verfechter des harmonikalen Weltbildes, gab von 1934 an die *Blätter für harmonikale Forschung* heraus. Hindemith zählte zu den Beziehern der Hefte, in deren Reihe bald ein Sonderheft mit der Übersetzung des dritten Kapitels aus Johannes Keplers *Harmonices mundi* erschien. Wahrscheinlich wurden Hindemiths Interesse an dieser Figur und sein Plan einer Kepler-Oper (*Die Harmonie der Welt*), durch die Publikationen Kaysers ausgelöst, denn er befasste sich ungefähr ab 1937 ernsthaft mit diesem Opernvorhaben.“

<sup>3</sup>In *Paul Hindemith: Komponist zwischen Tradition und Avantgarde* (Mainz: Schott, 1999), S. 51 schreibt Norbert Bolín – leider ohne Beleg: “[...] stieß Hindemith auf das Kepler-Sujet der Oper *Die Harmonie der Welt* während seiner Arbeit an der Oper *Mathis der Maler*...”

Die beiden anderen behandelten Kompositionen entstanden auf Bitten interessierter Tänzer-Choreografen. *Nobilissima Visione*, das in Zusammenarbeit mit Léonide Massine entworfene Porträt des heiligen Franziskus, wurde 1938 sowohl szenisch als auch in der stark verkürzten Konzertsfassung uraufgeführt. *Theme and Four Variations* (dem deutschen Publikum besser bekannt unter dem Untertitel *Die vier Temperamente*) wurde von George Balanchine als Instrumentalwerk in Auftrag gegeben und erst später als Ballettmusik verwendet,<sup>4</sup> lebt jedoch auch als konzertante Musik weiter.<sup>5</sup>

### Symphonie “Mathis der Maler” (1934)

Bald nach seiner Wahl Grünewalds als Titelhelden muss Hindemith entschieden haben, seiner Oper einige der Bilder aus dessen *Isenheimer Altar* zugrunde zu legen. Dabei inspirierten ihn vor allem die drei nicht durch kirchliche Lehren vorgegebenen Darstellungen zu genialen Lösungen szenischer Integration. Das Kammerkonzert, das drei Gamben und Violen spielende Engel mit Unterstützung vieler singender Cherubim der Jungfrau und ihrem Kind darbieten, veranlasst den Protagonisten Mathis in Akt VI Szene 1 zu einer Reflexion über “fromme Bilder”; die Versuchung des heiligen Antonius, die den Asketen von grauenhaften Ungeheuern bedrängt zeigt, wird zum realistisch durchlebten Albtraum des Malers in Akt VI Szene 2; und das Gespräch mit dem Eremiten Paulus, das historisch dazu diente, Antonius über Gottes Absichten aufzuklären, bestimmt Akt VI Szene 3 in einer Übertragung auf Mathis’ Situation und Zeit.

Bereits Anfang August 1933, noch bevor der Handlungsablauf im Einzelnen feststeht, berichtet Hindemiths Verleger erstmals von der Idee, dem Publikum zunächst ein instrumentales Exzerpt der im Entstehen begriffenen Oper als sinfonisches Werk anzubieten. Mit diesem sollten nicht

<sup>4</sup>Ein drittes Werk aus dieser Zeit, *Symphonic Metamorphosis on Themes of Carl Maria von Weber*, vereint die beiden Tänzer in interessanter Weise: Während es Massine war, der Hindemith vorschlug, eine Ballettmusik nach Themen von Weber zu schreiben, wurde die szenische Uraufführung von Balanchine und seinem New York City Ballett getanzt.

<sup>5</sup>Dasselbe gilt in beschränkterem Maße auch für die aus fünfzehn Nummern bestehende Tanzpantomime *Der Dämon*, die Hindemith 1922 für die Darmstädter Ausdruckstänzerin Nini Willenz schrieb. Die thematisch in Zusammenhang mit den drei frühen Operneinaktern *Mörder, Hoffnung der Frauen, Das Nusch-Nuschi* und *Sancta Susanna* stehende, einer Vorlage Max Krells folgende Handlung erzählt von der Begegnung eines archaisch-wilden Mannes, dem zwei junge Mädchen trotz warnender Instinkte verfallen, bis sie, verhöhnt und verstoßen, in den psychischen Abgrund stürzen. Die (im Schott-Katalog irrtümlich mit 1923 separat datierte) “Konzertsuite” überlässt die Auswahl dem jeweiligen Dirigenten.

zuletzt auch die Hindemith gegenüber skeptischen Kulturbürokraten der Nazis davon überzeugt werden, dass es sich um eine unbedingt "deutsche" Oper handle und die Tonsprache keineswegs "entartet" sei. Verleger und Komponist fassten hierfür eine dreisätzige Komposition ins Auge, die als Sinfonie für sich würde stehen können.

Die drei Sätze entstanden zwischen November 1933 und Februar 1934 und wurden am 12. März 1934 uraufgeführt. Für das Programmheft schrieb Hindemith eine Einführung, in der er u.a. die universelle Bedeutung des behandelten Themas hervorhebt:

Die Oper "Mathis der Maler" behandelt in der Person des Matthias Grünewald Fragen, die für die Menschheit, soweit sie mit Kunst- dingen in Berührung kommt, so alt und wichtig sind wie die Kunst- ausübung selbst. Stücke aus dieser Oper, Vor- und Zwischenspiele und Szenenteile, die für den Konzertsaal umgedacht und für Orche- ster umgeschrieben wurden, bilden die Symphonie. Die drei Sätze beziehen sich auf die entsprechenden Tafeln des Isenheimer Altars. Mit musikalischen Mitteln wird versucht, demselben Gefühls- zustand nahezukommen, den die Bilder im Beschauer auslösen.

Der "Engelkonzert"<sup>6</sup> überschriebene erste Satz bezieht sich, wie oben schon angedeutet, auf eine in Grünewalds Altar mit der Geburt Christi ge- paarte, überirdisch prächtige Szene. Das Gebäude, in und vor dem die Engel ihr Ständchen spielen, hebt sich gegen einen dunklen Hintergrund ab. Es ist prunkvoll ausgestattet mit Marmor, Gold und reichen Schnitzereien von stilisierter Vegetation. Nach allen Seiten hin offen, quillt es fast über mit allerlei geheimnisvollen Wesen, die nicht von dieser Welt sind. Durch die vom Zuschauer aus gesehen vorderen und rechten Bögen stellt der Maler eine Verbindung zwischen den Musikern und der von ihnen gefeierten Szene in der rechten Bildhälfte her. Im seitlichen Bogen sieht man eine hochschwängere weibliche Figur anbetend knien. Ihr Kopf trägt eine Flam- menkrone, ihr Oberkörper ist von einer Aura rotgelben Lichtes umgeben. Grünewald scheint hier der historischen Maria eine Art ewige Himmels- königin gegenüberzustellen, die der irdischen Gottesmutter huldigt.

Kunsthistoriker weisen darauf hin, dass die Architektur des Gebäudes, in dem die Engel musizieren, der des salomonischen Tempels entspricht.

<sup>6</sup>Die Dokumentationen zum *Isenheimer Altar* bezeichnen das nicht-biblische Bild im Zentrum der zweiten Schauseite als "Engelskonzert". Hindemith verwendete zunächst dieselbe Schreibweise, entschied sich im Verlauf seiner Arbeit an diesem Satz jedoch, das Genitiv-s in der Mitte des Wortes wegzulassen. Siehe dazu Stephen Hinton, "Introduction" zu Paul Hindemith: *Sämtliche Werke* II,2: Orchesterwerke 1932–34 (Mainz: Schott, 1991), S. XIV.

ABBILDUNG 22: Das Engelskonzert im Isenheimer Altar



Man kann darin aber auch ein übergroßes Tabernakel erkennen, die stilisierte Version der jüdischen Stiftshütte. Beide Vorbilder haben zugleich symbolischen Charakter, insofern sie als eine Art prophetische Präfiguration des Leibes Christi gelten, und können damit als ein Pendant zur Präfiguration Marias gedeutet werden.

Die Musik des ersten Sinfoniesatzes entspricht dem Opernvorspiel; sie besteht aus einer langsamen Einleitung (‘‘Ruhig bewegt’’, 38 Takte) gefolgt von einer Sonatensatzform (‘‘Ziemlich lebhaft Halbe’’, 304 Takte). Die langsame Einleitung enthält das prominenteste historische Zitat des Werkes, den Choral ‘‘Es sun-gen drei Engel ein sü-ßen Ge-sang’’. Dieser Choral hat eine mehrere Jahrhunderte überspannende Geschichte. Im *Altdeutschen Liederbuch* nennt Franz M. Böhme das späte 15. Jahrhundert als Entstehungszeit der Melodie; somit dürfte sie als zu Grünewalds Lebzeiten im frühen 16. Jahrhundert bekannt vorausgesetzt werden.<sup>7</sup>

**NOTENBEISPIEL 174:** Der ‘‘alte Ruf zu Christo’’ und Hindemiths Choral

The image shows two musical examples of the hymn 'Es sun-gen drei En-gel ein sü-ßen Ge-sang, daß in dem ho--hen Him--mel klang.' The first example is in bass clef with a 3/8 time signature, showing a simple, rhythmic melody. The second example is in treble clef with a 3/8 time signature, showing a more complex, chromatic melody with a different rhythmic pattern. Both examples include the German lyrics written below the notes.

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

Im Vorspiel und Sinfoniesatz ‘‘Engelkonzert’’ beginnt der Choral mit einem leisen Unisono dreier Posaunen. Die drei im Text besungenen Engel spielen also nicht wie in Grünewalds Darstellung alte Streichinstrumente.

<sup>7</sup>Als erste sichere Quelle nennt Böhme das *Mainzer Cantual* von 1605. Vgl. Franz Magnus Böhme, *Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert*, S. 648, Anmerkung zu Nr. 540.

Vielmehr wählt Hindemith Instrumente, die in der Musikgeschichte Mitteleuropas eine symbolische Bedeutung haben. Seit Luther den aus Widderhorn gefertigten *Schofar*, der in der Bibel u.a. beim Fall von Jericho erklingt, in der Johannesoffenbarung von Engeln als Ausdruck von Gottes Zorn gespielt wird und auch das Jüngste Gericht einberufen soll, mit "Posaune" übersetzte, gilt das Instrument als Klangsymbol eines richtenden Gottes. Wer die Instrumentierung dennoch für Zufall hält, wird in der zweiten Strophe eines Besseren belehrt, wo Hindemith die Chormelodie *unisono* von zwei Klarinetten, zwei Fagotten und zwei Hörnern spielen lässt – eben der Kombination, die Mozart in der "Gottesurteil"-Szene seiner Oper *Idomeneo* zähneknirschend als Ersatz für die eigentlich als unverzichtbar angesehenen symbolischen drei Posaunen zulässt.<sup>8</sup> Die dritte Choralstrophe in Hindemiths Einleitung zum "Engelkonzert" beginnt mit Flöten, Oboen, Klarinetten und Glockenspiel unter der Führung der Trompeten, doch fällt im bald einsetzenden *diminuendo* ein Instrument nach dem anderen in Schweigen, und nur die erste Trompete – ein anderer moderner Schofar-nachfahre – führt die Linie verklingend zum Ende.

Die drei Strophen des Chorals erklingen auf drei äquidistanten Tonstufen: *des-f-a*. Wie der ungarische Musikwissenschaftler Ernő Lendvai ursprünglich für die Musik von Bartók und Kodály, später aber auch an Auszügen aus Werken von Mozart, Verdi und Wagner zeigt, kann die Harmonik in Kompositionen, die durch die Tritonus-Spannung definiert sind, oft mit Hilfe dreier "Doppelachsen" aus einander ergänzenden Polen erklärt werden.<sup>9</sup> In einem wie Hindemiths "Engelkonzert" auf *g* gegründeten Satz sieht Lendvai die Doppelachse *g-des / b-e* als eine Art Grundtonkreuz an. (Die Oper als Ganzes, die in G-Dur beginnt und in Cis-Dur endet, scheint dies zu bestätigen.) Die Doppelachse *d-as / f-h* dient nach Lendvai als Sekundärkreuz, wobei jedem der vier Töne bzw. Tonstufen die Aufgabe einer traditionellen Dominante zufallen kann. Entsprechendes gilt für die dritte Doppelachse *c-fis / es-a* und ihrer Funktion als Subdominante.

Eingerahmt wird das dreistrophige Choralzitat von zwei einander entsprechenden Komponenten, in denen die Zahl 3 ebenfalls eine Rolle spielt. Klarinetten und Hörner eröffnen den Satz leise mit einem dreioktavigen Orgelpunkt auf dem Grundton *g*, gefolgt von einem dreimal ansetzenden

<sup>8</sup>Eine ausführlichere Darstellung der Klangparallele zwischen Mozarts vom Auftraggeber erzwungener Alternativinstrumentierung der Gottesurteil-Szene aus dem *Idomeneo* und Hindemiths Instrumentation der zweiten Strophe des Chorals im Vorspiel seiner Oper *Mathis der Maler* findet sich in S. Bruhn, *Hindemiths große Bühnenwerke*, S. 132-134.

<sup>9</sup>Ernő Lendvai, *Symmetrien in der Musik*, übers. v. S. Bruhn (Wien: Universal Edition, 1995).

G-Dur-Dreiklang der Streicher. Auf jeden dieser Akkorde folgt, aus dem Vorangehenden erwachsend auf der Quinte, eine steigende Geste (Klarinetten/Fagotte: *a-b-es-d*, Oboen: *e-f-b-a*, Flöten: *h-c-d-e - fis*). Die Brücke zum Choral bilden zwei aus derselben Quintenschichtung entwickelte Bläserakkorde: Auf den fünftönigen Klang *g/d/a/e/h* folgt die viertönige Fortentwicklung *a/e/h/fis*, die durch den Grundton des Chorals (*des = cis*) gleichfalls mit einer fünften Quinte ergänzt wird. In den analogen Rahmentakten nach Ende der dritten Choralstrophe sind alle tonalen und klanglichen Bestimmungen vertauscht: Der dreifache Durdreiklang wird von Bläsern intoniert und steht auf *des*, die dreifache Aufstiegsgeste erklingt in den Streichern (Viola: *es-fes-heses-as*, Violine II: *b-ces-fes-es*, Violine I: *f-ges-as-b*), während die beiden Quintenakkorde, konsequenterweise wieder den Streichern überlassen, über die fünftönige Schichtung *des/as/es/b/f* sowie das viertönig anschließende *es/b/f/c* zum Grundton *g* zurückführen, auf dem dann der lebhafteste Hauptteil des Satzes einsetzt.

Die Exposition der nun folgenden Sonatensatzform entspricht weitgehend den an dieses Modell geknüpften Erwartungen. Ein lebhaftes, in seinen Anfangstakten von einem Orgelpunkt *g/d/g* gestütztes Hauptthema wird vorgestellt und mehrfach verarbeitet, bis es (nach Ziffer 6) wieder in einen Orgelpunkt auf *g* einmündet. Ihm folgt nach einer tonalen Rückung des Orgelpunktes zum *ges* ein von eintaktigen Ostinati begleitetes lyrisches Seitenthema, ebenfalls mit modifizierten Fortspinnungen, die mit dessen augmentierter Anfangskomponente über einem Orgelpunkt auf *fis* zu enden scheinen, dann jedoch eine erneute Rückung mit unvollständiger Kadenz vornehmen, worauf die Schlussgruppe (bei Ziffer 10) unvermittelt den Grundton *g* bestätigt. Der Abschnitt endet in H-Dur (nach Lendvai einem der Vertreter der Dominante) mit Reihungen des Hauptthemakopfes und klingt in einem dreimal synkopisch platzierten *pp*-Dreiklang aus.

Die Durchführung ist dreiteilig. Ein kontrapunktisches Spiel von Haupt- und Seitenthema füllt das erste Segment<sup>10</sup>, wobei die Themen häufig nur durch ihre Kopfkomponten vertreten sind, zwischendurch aber auch ausführlicher zitiert werden. Das als Höhepunkt angelegte Mittelsegment präsentiert eine polymetrisch notierte Gegenüberstellung der beiden sinfonischen Themen mit dem Choral aus dem Einleitungsabschnitt: Je zwei 3/2-Takte des Chorals treffen auf drei 4/4-Takte des Sonatensatzmaterials. Wie in der Einleitung stehen die drei Choralstrophen auch hier auf den Tönen *des-f-a*. Das dritte Segment ruft, in sich entspannender Dynamik und nachlassendem Tempo, erneut das Hauptthema in Erinnerung.

<sup>10</sup>Das erste Segment endet mit [15], das zweite mit [17], das dritte mit [19] einschließlich.

Die letzten 52 Takte können als eine verkürzte Reprise in umgekehrter Anordnung gehört werden. Auf eine transponierte Wiederaufnahme des Expositionsendes aus Schlussgruppe und Hauptthema-Erinnerung folgt das Seitenthema mit einer Bestätigung des Grundtones *g* und schließlich, stark verkürzt, noch ein letztes Mal das Hauptthema selbst.

Indem Hindemith das dreistrophige “Es sungen drei Engel ein süßen Gesang” im Zentrum der Durchführung aufgreift und so das sinfonische *Allegro* mit der langsamen Einleitung verklammert, verstärkt er auf subtile Weise den Bezug der Musik zum Altarbild. Die polyphone Gegenüberstellung des Engelchorals mit Haupt- und Seitenthema des *Allegro* unterstreicht wie die drei Tonstufen der drei Strophen zudem ein weiteres Mal die göttliche Zahl 3.<sup>11</sup>

In der Oper erklingen Teile dieses Sinfoniesatzes nach der Ouvertüre in zwei Szenen: im ersten Auftritt des VI. Bildes, als Mathis das vom zuvor miterlebten Tod ihres Vaters traumatisierte Mädchen Regina zu trösten versucht, und im ersten Auftritt des VII. Bildes, der mit Reginas Tod endet. Das erste Zitat ist ausführlich. Die Musik von Ziffer B “Ziemlich lebhaft Halbe” bis einschließlich [18] entspricht einem Großteil der Exposition des “Engelkonzertes” (vgl. dort von “Ziemlich lebhaft Halbe” bis [10]), und die Musik von [25] “Im Hauptzeitmaß” bis zum 3. Takt nach [26] entspricht dem mit [20] bezeichneten Beginn der Reprise. Verschränkt mit diesen Ausschnitten aus der Sonatensatzform erklingt sechsmal die Choralstrophe: Bei [19] singt Regina den titelgebenden Text (“Es sungen drei Engel...”), und zu Mathis’ Beschreibung des Isenheimer Tafelbildes sind drei weitere Zitate in freier Anlehnung an die Durchführung des Sinfoniesatzes den sinfonischen Themen gegenübergestellt. Reginas bewegte Antwort variiert einen Ausschnitt der Durchführung ([22]+ 3 bis [24] + 2 entspricht [17 + 18] im Sinfoniesatz), während die ebenfalls von ihr gesungene sechste Choralstrophe als Coda die Szene beschließt. In der Eröffnungsszene des letzten Aktes der Oper erklingen drei weitere Choralstrophen. Dabei entspricht in den beiden ersten zwar nicht die tonale Verankerung, wohl aber die Instrumentierung dem Vorbild im Sinfoniesatz. Die von Regina gesungene dritte Strophe bricht ab, als das Mädchen stirbt. Insgesamt erklingt der Choral szenisch somit in 3 x 3 Strophen.

<sup>11</sup>Man muss in der Interpretation dieser Beobachtungen nicht notwendigerweise so weit gehen wie H. Wiley Hitchcock, der in dieser vielfachen Bestätigung der Zahl 3 einen Anhaltspunkt für eine von Hindemith beabsichtigte Dreifaltigkeitssymbolik sieht; s. dazu “Trinitarian Symbolism in the ‘Engelkonzert’ of Hindemith’s *Mathis der Maler*”, in *A Festschrift for Albert Seay* (Colorado Springs: The Colorado College, 1982), S. 217-229.



Der zweite Satz der Sinfonie, verweist mit dem Titel “Grablegung” auf die sowohl zur Kreuzigung auf der äußeren Schauseite des Altars als auch zur ersten Innenansicht mit Verkündigung, Engelskonzert, Geburt Christi und Auferstehung sichtbare Predella, auf der die Beweinung Jesu am offenen Grab dargestellt ist.

ABBILDUNG 23: Die “Grablegung” in Grünewalds *Isenheimer Altar*



Die Musik des Satzes besteht aus einem Rahmen, dem Hindemith den Rhythmus eines Trauermarsches gibt, gefolgt von einem lyrischen Mittelsegment, dessen ausdrucksvoller Kanon gegen Schluss wieder von der durch Pausen zerrissenen Trauermarschrhythmik überlagert wird, und einer mit diesem Mittelsegment melodisch verwandten Coda.

NOTENBEISPIEL 175: Trauer, lyrische Reflexion und Hoffnung (“Grablegung”)

Sehr langsam  
*p* mit Dämpfer

Trauermarschrhythmus  
 im Rahmensegment  
 (T. 1-2 und 28-29)

Kopf des lyrischen  
 Kanons im Zentrum  
 (T. 16-18, 20-22, 24-26)

die Totenklage  
 in der Coda  
 (T. 34-36, 36-37)

Die drei aus demselben Material entwickelten Phrasen des Rahmens bauen dynamisch aufeinander auf; die dritte schließt nach einer dreitaktigen Verlängerung mit einem klanglich durch einen Beckenschlag, rhythmisch durch eine Fermate unterstrichenen Fis-Dur-Dreiklang im *ff* des

vereinten Orchesters.<sup>12</sup> Die Coda steht mit ihrem fast durchgängigen Bezug zu *cis* wie neben dem den Satz eröffnenden *c*; nicht zuletzt deswegen wirkt sie wie das Aufscheinen einer neuen Dimension.

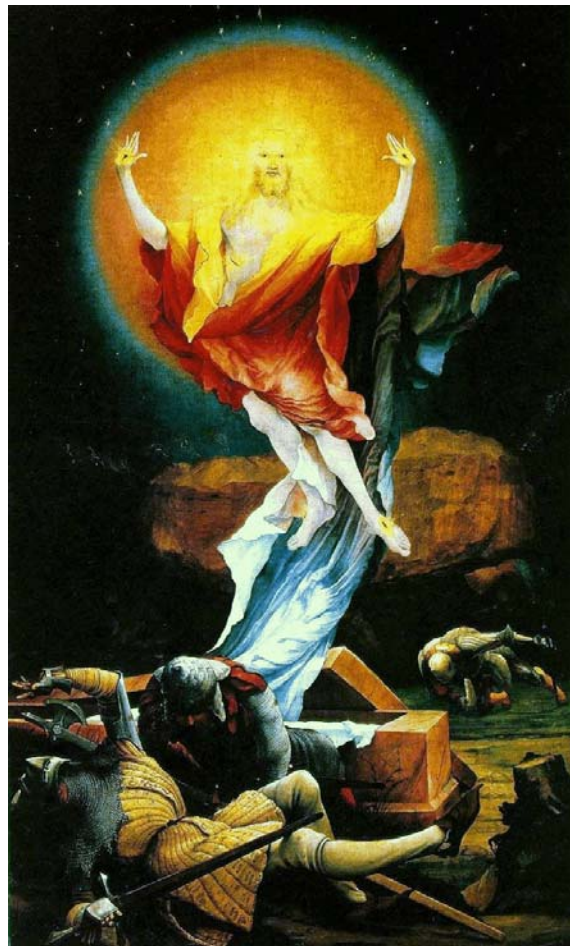
Die Verwendung dieses Sinfoniesatzes in der Oper bestätigt auf subtile Weise die Vermutung, dass Hindemith bei der Komposition nicht nur die Beweinungsszene in Grünwalds *Predella*, sondern zudem eine zweite Dimension der "Grablegung" vorschwebte. Die Musik des "Grablegung"-Satzes erklingt im siebten Akt als Orchesterzwischenstück nach der ersten Szene. In dieser hat die kleine Regina noch einmal die erste Strophe des Engelchorals in drei leisen Posaunen und die zweite in je zwei Klarinetten, Fagotten und Hörnern gehört – also in der symbolisch auf das Gottesurteil verweisenden Instrumentierung. Nachdem sie die dritte Strophe zum titeltragenden Text selbst gesungen und in Mathis sowohl ihren getöteten Vater als auch den gekreuzigten Christus zu erkennen geglaubt hat, ist sie ermattet aber getröstet gestorben. Die in der Sinfonie mit "Grablegung" betitelt und dem ersten Anschein nach auf die Altartafel mit der Beweinung Christi bezogene Musik intoniert also im szenischen Kontext die Trauer um das von Mathis an Kindesstatt angenommene Mädchen.

Hier nun schreibt Hindemith zum Einsatz der Coda auf *cis* eine ausführliche Bühnenanweisung in die Partitur. "Es wird hell. Im frischen Morgenlichte sieht man denselben Raum [...]" Auf der Ebene der dramatischen Handlung signalisieren diese Worte den Beginn eines neuen Tages, den Morgen nach der Nacht, in der Regina ihrer Schwäche erlegen ist. Im Kontext der von den Tafelbildern des *Isenheimer Altars* inspirierten Musik erhält der Verweis auf den "neuen Tag" jedoch zusätzliche Bedeutungsnuancen, metaphorisch für das Leben des Malers Mathis, symbolisch für die Interpretation der "Grablegung", die der Beweinte mit seinem Aufstieg zu neuem, ewigen Leben überwinden wird.

Hindemiths dritte Verwendung derselben Musik in der allerletzten Szene der Oper lässt diese Andeutung wieder offen. Mathis hat sich von seinem Gönner, dem Kardinal Albrecht, verabschiedet und dessen Anerbieten, ihm eine letzte Wohnstätte zur Verfügung zu stellen, abgelehnt. Zur Musik der beiden eröffnenden Rahmenphrasen macht er sich, wie er selbst singt, auf zum "letzten Stück des Wegs" und sieht voraus, dass er bald "über die Schwelle treten wird". Unter Auslassung des lyrischen Mittelsegmentes und der mächtig crescendierenden dritten Rahmenphrase folgt hier

<sup>12</sup>Vgl. [a] = Streicher T. 1-4 *p-mf* mit Ergänzung der Bläser T. 4-6; [a'] = Bläser + Streicher T. 6-9 *mf-f* mit komplementärrhythmisch punktierter, dynamisch kontrastierender Fortführung T. 10-16; im Anschluss an das Mittelsegment [a''] = Tutti T. 28-33 *f-ff*.

**ABBILDUNG 24:** “Grablegung” und “Auferstehung” im *Isenheimer Altar*



gleich die Musik der Coda, als Mathis darüber trauert, das wohl wenige Aspekte seines Schaffens seinen leiblichen Tod überdauern werden.<sup>13</sup>

Der sinfonische Satz bezieht sich also möglicherweise auf mehr als eine Tafel des *Isenheimer Altars*. Sowohl die Musik selbst als auch deren Assoziation mit der dramatischen Handlung und den Szenenanweisungen der Oper legen die Vermutung nahe, dass Hindemith zusätzlich durch eine visuelle Klammer Grünwalds inspiriert wurde. Das einzige Bildelement, das dem Betrachter im Gesamt der zehn Retabeldarstellungen in ganz ähnlicher Form und Farbgebung zweimal begegnet, ist ja die gemauerte Grabstätte, in die der Gekreuzigte in der Predella noch nicht gelegt ist und aus der er in der Auferstehungstafel bereits wieder entschwebt.

Der dritte Satz der Sinfonie ist der einzige, dessen Musik nicht als rein orchestraler Abschnitt in die Oper einging und der auch hinsichtlich der Abfolge seiner musikalischen Segmente dort keine unmittelbare Entsprechung findet. Die Beziehung zwischen der instrumentalen Darstellung der „*Versuchung des heiligen Antonius*“ und der zentralen Szene im sechsten Bild der Oper ist so komplex wie interessant, zumal die Komposition des Sinfoniesatzes der Konzeption nicht nur der Musik, sondern auch des Textes der relevanten Opernszene vorausging.<sup>14</sup>

Die Altartafel, auf die dieser Satz Bezug nimmt, ist eine der beiden Darstellungen aus der Legende des Wüstenheiligen Antonius (251-356). Zusammen mit der „Begegnung des heiligen Antonius mit dem heiligen Paulus“ flankiert sie den geschnitzten Schrein, der die Basis des *Isenheimer Altars* bildet. Mit verstörtem Gesicht liegt Antonius am Boden, attackiert von etlichen monströsen Kreaturen. Mit einiger Deutlichkeit kann man elf

<sup>13</sup>Vgl. *Mathis der Maler* VII,3 T. 1-15 mit „Grablegung“-Satz der Symphonie T. 1-15 (transponiert von *c* nach *a*); vgl. weiterhin (untransponiert) *Mathis* VII,3 T. 16-19 = „Grablegung“ T. 34-38, *Mathis* T. 21-25 ≈ „Grablegung“ T. 41-42, *Mathis* T. 26-28 (Schluss der Oper) = „Grablegung“ T. 43-45 (Schluss des Sinfoniesatzes).

<sup>14</sup>Der zeitliche Ablauf der Entstehung, reduziert auf die wesentlichsten Daten, präsentiert sich folgendermaßen: Hindemith erstellte nacheinander drei szenische Entwürfe (im August 1933, November 1933 und Januar 1934); erst danach begann er (im März oder April 1934) mit der Ausarbeitung des Librettos, die er laut eigenem Eintrag im Werkverzeichnis am 31. Juli 1934 abschloss. Die ersten beiden Sinfoniesätze waren bereits im Dezember 1933 fertig; der dritte Satz entstand vor allem in der Zeit vom 3. bis 27. Februar 1934. Die Arbeit an der Musik für die einzelnen Opernszenen begann im April 1934, zunächst teils sofort nach, teils schon während der Festlegung des Textes. Den Abschluss der Komposition des VI. Bildes, dessen Zentrum die „*Versuchung des heiligen Antonius*“ bildet, datiert Hindemith auf den 11. September 1934, also ein halbes Jahr nach der Uraufführung des gleichnamigen Sinfoniesatzes. Siehe dazu Gudrun Breimann, *Mathis der Maler und der „Fall Hindemith“* (Frankfurt etc.: Peter Lang, 1997), S. 63-65.

**ABBILDUNG 25:** Die "Versuchung des hl. Antonius" im *Isenheimer Altar*



Zwitterwesen ausmachen – sieben größere und vier etwas kleinere. Unter ihnen sind ein groteskes Tier mit gelben, fledermausähnlichen Flügeln, das mit seiner Klaue den Arm des Gefallenen ergreift und einen Klumpfuß in dessen Rippe setzt, ein vogelähnliches Tier, das ihn mit einem erhobenen Stock zu schlagen ansetzt, ein Biest mit Geweih und Wolfszähnen, das ihn im Zentrum des Bildes bedroht, sowie weitere triefäugige, katzenköpfige und froschähnliche Kreaturen. Sie alle vermitteln einen Eindruck nicht nur von Angriffslust, sondern von Lust überhaupt. Grünewald mag dabei an die zu seiner Zeit sehr beliebten Allegorien der sieben Todsünden gedacht haben, denen auch in den Legenden gern die “Versuchung” des Asketen angelastet wird und die er vielleicht um vier kleinere Laster ergänzte.

Zusätzlich zu diesen Biestern sieht man kleine schwarze Teufel, die vom Dach der verfallenen Hütte aus kaum erkennbare himmlische Heerscharen bekämpfen, sowie links vorn einen furchtbar aufgeblähten, schmerzverzerrten Kranken, bei dem es sich wohl um einen am “Antoniusfeuer” Leidenden handelt, denen die Antoniter in Isenheim zu helfen suchten. Sein Körper ist mit Ekzemen übersät. Gegen dieses im Mittelalter häufige Leiden (den Ergotismus, der auf eine Vergiftung durch Mutterkornalkaloide zurückgeht) half allenfalls der Glaube; wohl als Ausdruck dieser Hoffnung greift seine aussätzigte rechte Hand den Lederumschlag eines dicken Buches, in dem man die Bibel vermuten darf. Ob die Worte, die auf dem weißen Spruchband in der rechten vorderen Ecke zu lesen sind, dem Kranken oder dem gepeinigten Asketen zugeordnet werden müssen, lässt Grünewald offen: die anklagende Frage: “Ubi eras Jhesu bone, ubi eras, quare non affuisti, ut sanares vulnera mea?” (Wo warst du, guter Jesus, wo warst du, warum bist du nicht herbeigeeilt, um meine Wunden zu heilen?) ist ein wörtliches Zitat aus der *Vita Antonii* des Bischofs Athanasius.

Hindemith komponiert den nach dieser Altartafel benannten sinfonischen Satz in elf Abschnitten, die sowohl hinsichtlich ihres Materials auch in ihrem Bezug zur Musik der Oper symmetrisch gebaut sind, wie die Übersicht auf der folgenden Seite veranschaulicht. Den Rahmen bilden zwei Abschnitte, mit denen Hindemith in der Oper nicht die eigentlich als “Versuchung des heiligen Antonius” betitelte *zweite* Szene des VI. Bildes, sondern den Akt als Ganzes umschließt: Die Musik der ersten 18 Takte des Sinfoniesatzes geht später als instrumentale Einleitung der *ersten* Szene des Aktes, der musikdramatischen Adaptation des Engelkonzertes, voraus, die der letzten 17 Takte wird zum “Alleluja”-Duett, mit dem Kardinal Albrecht in der Rolle des Anachoreten Paulus und Mathis in der Rolle des Antonius Gottes Weisheit und Güte preisend die *dritte* Szene abrunden.

**TABELLE 12:** Die symmetrische Anlage der “Versuchung des hl. Antonius”

- |    |            |   |                               |
|----|------------|---|-------------------------------|
| 1  | T. 1-18    | “Sehr langsam” (bis zu Fermate und Doppelstrich)<br>= instrumentale Einleitung zur <i>ersten</i> Szene des VI. Bildes<br>(Mathis beschreibt der erschöpften Regina “fromme Bilder”) |                               |
| 2  | T. 19-78   | “Sehr lebhaft” bis 6. Takt nach [5]<br>entspricht dem ersten Chorabschnitt in VI:2, [E] bis [62]. <sup>15</sup><br>+ Überleitung T. 78-87   |                               |
| 3  | T. 87-140  | [6] bis [9]   | — nicht in der Oper verwendet |
| 4  | T. 140-186 | “Ein wenig breiter”, [10] bis [12]<br>entspricht dem zweiten Chorabschnitt in VI:2 <sup>16</sup> ,<br>+ Überleitung T. 186-192 ([13] bis zur Fermate)                               |                               |
| 5  | T. 193-234 | “Langsam” (bis zum Doppelstrich 9. Takt nach [16])<br>Verarbeitung des Motivs der verführenden “Buhlerin”;<br>vgl. VI:2 von 6. Takt nach [45] bis [46]                              |                               |
| 6  | T. 235-305 | “Lebhaft” bis [20]  | — nicht in der Oper verwendet |
| 7  | T. 306-375 | “Im Zeitmaß” (bis 5. Takt nach [25])<br>entspricht dem die Musik der “Buhlerin” aufgreifenden dritten<br>Chorabschnitt VI:2, 4. Takt nach [67] bis 9. Takt nach [72]. <sup>17</sup> |                               |
| 8  | T. 376-406 | 6. Takt nach [25] bis 11. Takt nach [27]<br>Verarbeitung des Motivs mit dem Aufruf zur Resignation<br>im vierten Chorabschnitt (vgl. die letzten 8 Takte von [72])                  |                               |
| 9  | T. 407-466 | “Sehr lebhaft” bis [30]   | — nicht in der Oper verwendet |
| 10 | T. 467-506 | “Lauda Sion Salvatorem” (bis [33] incl.)<br>entspricht dem Ensemble-Segment (7. T. nach [73] bis [76]),<br>mit Einschüben für Antonius’ “Ubi eras” + Überleitung                    |                               |
| 11 | T. 519-535 | “Alleluja” bis Ende<br>= instrumentales Nachspiel zur <i>dritten</i> Szene des VI. Bildes<br>(Mathis wird belehrt, dass Gott ihn zum Bilden geschaffen hat)                         |                               |

<sup>15</sup>“Dein ärgster Feind sitzt in dir selbst. Ist dir die Gabe, Dinge zu sehen, sieh nicht zu genau hin. Kannst du denken, denke nichts zu Ende. Bezwinde dich, Letztes zu erfüllen. Kannst du dich nicht bescheiden, stößt dich zurück das Leben, die Hölle nimmt dich auf.”

<sup>16</sup>“Wir plagen dich mit deines eignen Abgrunds Bildern. Wie schlägt der gefiederte Bruder herzhaft zu. Gebricht’s am Pferde, kann man auch auf Kröten reiten. Die vielen irren Augen durchstechen dich. Stracks reißt man dir den Mantel fort, die Strähnen rauft man dir aus. Man tritt dich, hört nicht dein Geschrei.”

<sup>17</sup>“Ein Kranker wälzt aussätzig sich heran. Ein Tier beißt dir die Hand. Ringsum stürzt ein das Haus. Wenn auch das Gute für dich streitet, kein Sieg wird ihm. Mit uns im Bund ist die Natur. Was groß ist, ist heut schrecklich groß, das Bunte grässlich bunt. Was tief ist, führt zum Höllengrunde. Wald, Berg und Himmel brüllen geil im Aufruhr. Gib auf den Widerstand, vernichtet steh! Uns gehörst du, wir sind dir höllisch nah.”

Unter den neun inneren Abschnitten des Sinfoniesatzes sind drei äquidistant platzierte – Nr. 3, 6 und 9 –, deren Musik Hindemith in der Oper nicht aufgreift. Das Zentrum umgeben zwei Abschnitte, die auf derselben thematischen Phrase beruhen. Die Abschnitte 2, 4, 5, 7, 8 und 10 wird der Komponist später für seine Oper umschreiben, und zwar vor allem mit Passagen, in denen der Chor die Darstellung auf der Altartafel beschreibt.<sup>18</sup> In der ersten Hälfte der Szene findet sich ein Segment der sinfonischen Musik lediglich dort, wo Hindemith die “Buhlerin” zu Worten über die Stellung des Menschen zwischen Tier und Gott das Motiv singen lässt, mit dem der Chor wenig später den Kranken und die Hölle erwähnen wird.

Das thematische Material des in Tempo, Metrik und Stimmung vielgliedrigen Satzes ist raffiniert verschränkt. Auf den improvisatorischen, entfernt an eine französische Ouvertüre erinnernden Einleitungsabschnitt (T. 1-18: “Sehr langsam, frei im Zeitmaß”) folgt ein Großabschnitt, der mit seinem 9/8-Takt an eine Gigue denken lässt (T. 19-186: “Sehr lebhaft”). Für dessen erstes Segment – Nr. 2 in der Tabelle oben – komponiert Hindemith eine thematische Phrase, die er später aufgreifen wird:

**NOTENBEISPIEL 176:** Die thematische Phrase der ‘Gigue’ im dritten *Mathis*-Satz



Die Mitte des Satzes bildet eine Folge aus drei Segmenten (Nr. 5-7). Im Zentrum steht ein durch Synkopen geprägtes “Lebhaft”; das vorangehende “Langsam” mit seiner Mischung aus 3/4- und 4/4-Takten basiert auf einer Phrase (s. deren erste Hälfte in der oberen Zeile des folgende Beispiels) und einem mächtig crescendierenden, breiten Motiv. Beide Komponenten kehren im die Dreiergruppe abrundenden, lebhaften Segment wieder, dank der augmentierten Notation kaum schneller wirkend. Die Verwendung in

<sup>18</sup>Dieser Verbalisierung der grünwaldschen Darstellung, die manche Regisseure mit einer Art *tableau vivant* unterstreichen, indem sie den zu Boden gefallen Mathis/Antonius durch Balletttänzer angreifen lassen, geht eine andere Form der szenischen Bildumsetzung voraus. In den ersten 360 Takten der Szene lässt Hindemith die sieben Rollendarsteller neben Mathis und dem Mädchen Regina als “Versucher” zu Verschwendung, kaufmännischer Verschlagenheit, sozialem Zynismus, Sinnlichkeit, Selbstbestrafung, intellektuellem Hochmut und Verherrlichung körperlicher Kraft auf Mathis/Antonius einreden.



der Opernszene weist die Materialien als Embleme einer als problematisch empfundenen Körperlichkeit aus: Die "Buhlerin" singt zu dieser Musik "Ein Leib wird einzig Sucht. So brünstig ist ein Tier, ein Gott so feurig. Im spröden Stoffe ein Kreißen, das dich und mich ersprießen lässt".

NOTENBEISPIEL 177: Embleme der Körperlichkeit im dritten *Mathis*-Satz

Langsam

Sehr breit

Ohne Bruch im lebhaften Tempo schließt sich mit Nr. 8 ein Abschnitt an, in dem Hindemith die dem Gigue-Segment zugrunde liegende Phrase in die jetzt geradtaktige Metrik integriert. Die zwei folgenden, zu "Sehr lebhaft" gesteigerten Abschnitte schließlich (Nr. 9 und 10) basieren auf einem viertaktigen Passacagliathema:

NOTENBEISPIEL 178: Das Thema der 'Passacaglia' im dritten *Mathis*-Satz

Sehr lebhaft

Dieser Viertakter ist zunächst sowohl vertikal als auch horizontal in kontrastierendes Material eingebettet. Erst im "Lauda Sion Salvatore" überschriebenen Segment erhält er, dreizehnfach in direkter Folge vom Horn übernommen, eine beherrschende Rolle. Je vier Variationen des Passacagliathemas steht hier eine Phrase der als *cantus firmus* erklingenden Fronleichnamsssequenz gegenüber. (In der Musik zur Opernszene unterlegt Hindemith auch diesem Abschnitt statt des Passacagliathemas eine rhythmisch angepasste Variante der Phrase aus dem Gigue-Segment.)

Die drei Sätze der Symphonie "Mathis der Maler" nehmen somit eine faszinierende Zwischenstellung ein zwischen einer musikalischen Ekphrasis dreier Altarbilder und einer Art tönender Vorschau auf zentrale Momente einer Oper, von der zum Zeitpunkt der sinfonischen Uraufführung noch kein Text existierte.

### Orchester-Suite *Nobilissima Visione* (1938)

Während einer Italienreise im Mai 1937 sah Hindemith in der Bardi-Kapelle der Kirche Santa Croce in Florenz die berühmten Fresken mit Szenen aus dem Leben des Franziskus von Assisi (1182-1226), die Giotto nicht lange nach dem Tod des Heiligen gemalt hatte. Zutiefst angerührt durch die Kraft dieser Bilder beschwor Hindemith seinen Begleiter bei der Besichtigung, den russischen Tänzer und Choreografen Léonide Massine, ein Ballett zu entwerfen, das die Bilder und vor allem das hinter ihnen Verborgene, visuell Ungesagte zu bewegtem Leben erwecken würde. Für dieses Ballett würde er gern die Musik schreiben.

Massine schwankte zunächst zwischen zwei Plänen, von denen sich einer auf die Wunder, der andere auf Lebensgeschichte und Charakter des Heiligen konzentrieren sollte. Hindemith plädierte für den zweiten Plan sowie dafür, das Werk nicht (nach der als "Blumenlese" charakterisierten Anekdotensammlung um den Heiligen) *Fioretti* zu nennen, sondern in Anspielung auf Franziskus' spirituelle Motivation *Nobilissima Visione*, ein Titel, der sich im Deutschen mit "sehr edle Vision" oder "höchst vornehme Schau" nur unzureichend wiedergeben lässt.

Sobald Massine erste Vorstellungen für die Choreografie entwickelt hatte, legten die beiden Männer gemeinsam den Handlungsablauf fest. Das unten kurz beschriebene 'Libretto' reichte Hindemith seinem Verleger und Sponsor Schott ein und komponierte bald zügig sowohl die Ballettmusik als auch eine dreisätzig Orchestersuite, die wesentliche Abschnitte aus dem musikalischen Material des Balletts verarbeitet. Diese Suite, die das Publikum auf das Tanzwerk neugierig machen sollte, kam aufgrund der Einwände Massines gegen diese Reihenfolge dann doch erst zwei Monate nach der szenischen Uraufführung, die das Ballett de Monte Carlo am 21. Juli 1938 im Londoner Covent Garden Theatre gab, in die Konzertsäle, ist jedoch heute viel bekannter als die vollständige Ballettmusik – was in Anbetracht der großen Menge wertvollen musikalischen Materials, das sie auslässt, allerdings auch bedauert werden muss.

Die tänzerisch-musikalisch dargestellte Handlung hat fünf Szenen. Deren Einzelheiten basieren wesentlich auf dem zur Zeit der Entstehung einflussreichsten Buch über den heiligen Franziskus, Paul Sabatiers *Vie de Saint François*, einer Hagiografie, die der franziskanische Gelehrte 1894 auf der Grundlage von Celanos zwei *Vitae*, Bonaventuras *Legenda maior*, den *Fioretti* und der damals gerade rekonstruierten *Legende von den drei Begleitern* geschrieben hatte. Massine erwähnt die Studie Sabatiers in seiner Autobiografie; Hindemith dürfte sie ebenfalls gelesen haben.

*Szene 1* – In Vater Bernardones Geschäft: Der junge Franziskus und seine drei Begleiter helfen dem Kaufmann, vor adligen Kunden edle Tuche auszubreiten. Ein Armer in Lumpen kriecht in den Laden und bittet um Almosen. Franziskus tritt ihn ärgerlich und scheucht ihn zur Tür, bereut sein Verhalten jedoch sofort, läuft ihm nach und gibt ihm seinen ganzen Geldbeutel. Ein Ritter stolziert herein und fordert Franziskus heraus, doch einmal ein Schwert in die Hand zu nehmen. Franziskus unterliegt in diesem Scheinduell, geht über seinen Ärger jedoch mit einem Achselzucken hinweg, stattet sich mit Rüstung, Helm und Schwert aus und zieht in den Krieg seiner Stadt mit der Nachbargemeinde Perugia.

*Szene 2* – Ein Lager am Straßenrand, Franziskus unter Soldaten: Eine reisende Familie fällt mit ihrer Habe in die Hände der Soldaten, die den Mann foltern, die Frau davontragen und die Besitztümer plündern. Franziskus ist entsetzt und versucht einzugreifen, wird jedoch brutal zurückgestoßen. In seiner Verzweiflung hat er die Vision, die dem Werk ihren Namen gab: Ihm erscheinen die allegorischen Figuren Armut, Keuschheit und Gehorsam. Die drei Frauenfiguren bewegen sich in maßvollem Tanz, der ein Leben in sanfter, ruhiger Frömmigkeit symbolisiert. Nachdem die Vision verblasst ist, bleibt Franziskus noch lange wie entrückt sitzen.

*Szene 3* – Ein Fest im Haus der Bernardone: Die Tische sind mit goldenen Schalen voller Speisen üppig gedeckt, die Gäste amüsieren sich. Franziskus tritt sehr bedrückt ein. Seine Freunde begrüßen ihn und fordern ihn auf, ihnen von seinen Kriegserlebnissen zu erzählen. Zögernd berichtet er von schrecklichen Eindrücken und tiefer Verzweiflung. Die Freunde tanzen um ihn herum und drücken ihm einen Kranz auf die Stirn. Ungehalten reißt er sich den Kranz herunter und schleudert ihn fort. In dem Augenblick schleicht eine Gruppe Bettler in der Hoffnung auf Überbleibsel in den Bankettsaal. Franziskus läuft mit ausgestreckten Armen auf sie zu, umarmt sie und übergibt ihnen die Speisen seines Vaters, die Weinschalen und sogar die Tischtücher. Als Vater Bernardone die Verschwendung seines Vermögens bemerkt, gerät er in schreckliche Wut. Franziskus jedoch entledigt sich seiner wertvollen Kleider, legt sie seinem Vater zu Füßen und steht in nichts als einem einfachen weißen Untergewand da. Die dankbaren Bettler bieten ihm Deckung, und in ihrem Schutz verlässt Franziskus das Haus seines Vaters für immer.

*Szene 4* – Eine öde Lichtung inmitten der Wildnis: Franziskus, allein auf Wanderschaft, bittet um ein himmlisches Zeichen. Plötzlich ist sein Geist von einer Flut freudiger Musik erfüllt. Er hebt zwei Zweige auf, legt sich den einen als imaginäre Geige unter das Kinn, bewegt den anderen wie einen Bogen darüber und tanzt verzückt. Dann setzt er seine Wanderung fort. Dabei trifft er auf Bauern, die in

Furcht vor einem Wolf leben, der ein Opfer nach dem anderen reißt. Als der Wolf von seinem nächsten Beutezug zurückkehrt, sieht er sich Franziskus gegenüber. Die Bauern und auch die drei Begleiter, die sich inzwischen zu Franziskus gesellt haben, sind voller Angst, doch Franziskus nähert sich dem Wolf, beruhigt ihn und führt ihn zum Dorf mit der Aufforderung, den Bauern von nun an als zahmer Freund zu dienen. Daraufhin legen er und seine Begleiter sich zum Schlafen auf den nackten Boden. Frau Armut, die anmutige Figur aus seiner früheren Vision, erscheint noch einmal; durch einen symbolischen Ringtausch verpflichtet Franziskus sich zu einer mystischen Verbindung mit ihr. Dankbar empfängt er den Mönchsgürtel, den sie ihm um die Taille legt. Voller Freude feiern sie ihre himmlische Hochzeit mit einem frugalen Mahl aus Wasser und Brot.

*Szene 5* – Die Gemeinde: Aus allen Himmelsrichtungen strömen franziskanische Ordensmänner und -frauen in Kapuzenkutten herbei. Ihre Bewegungen beschreiben ein Muster und ihre Hände flattern, um den Flug der Vögel zu symbolisieren, denen Franziskus der Legende nach predigte. Franziskus und seine drei Begleiter werden von Frau Armut auf eine Anhöhe geführt, die in dem Augenblick, da der Vorhang fällt, in das Licht der Verklärung getaucht wird.

Die Version der Franziskus-Legende, die Massines Choreografie hier erzählt, porträtiert Franziskus als einen Mann, der zwar in seiner Jugend oberflächlich und gedankenlos war, jedoch schon damals der Reue und der moralischen Entrüstung fähig war. Das zeigen seine Reaktionen, nachdem er einen Bettler getreten hatte und später Zeuge der Grausamkeiten seiner Kommilitonen wurde. Die allzu naiven Einzelheiten, die die jeweiligen Lebensabschnitte schmücken – insbesondere die konkrete Heiratszeremonie mit Frau Armut und die Bekehrung des wilden Wolfes – sind von der Bilderwelt der *Fioretti* inspiriert. Dieser Anekdotensammlung verdankt sich auch die Freiheit im Umgang mit historischen Fakten; so entledigt Franziskus sich seiner reichen Kleider hier nicht vor dem Bischofspalast, wie alle Quellentexte übereinstimmend berichten und auch Giotto es malt, sondern im Haus seines Vaters. Dies hat zur Folge, dass sein unzureichend bekleideter Körper nicht von der offiziellen Robe des Kirchenfürsten, sondern von den Lumpen der Bettler sorgend verdeckt wird – was tatsächlich viel mehr in seinem Sinn gewesen wäre.

Die Musik, die Hindemith für diese Choreografie schrieb, besteht aus elf Nummern, von denen mehrere durch wechselnde Tempi und Metren zusätzlich unterteilt sind. Die musikalischen Abschnitte stehen zum Handlungsablauf, wie ihn das Libretto beschreibt und die Choreografie im Einzelnen ausführt, in folgender Beziehung:

<b>Die Musik</b>	<b>Die Handlung</b>
I Einleitung + Troubadourlied	Ouvertüre (Takt 1-100): der heilige Franz
II Tuchkäufer und Bettler	Sz. 1: In Bernardones Laden
III Der Ritter	Sz. 1: Ein Ritter provoziert Franziskus
IV Marsch	Sz. 2: Soldaten in einem Straßenlager
Lebhaft	Sz. 2: Reisende nähern sich
Wie früher	Sz. 2: Soldaten überfallen die Reisenden
V Erscheinung der drei Frauen	Sz. 2: Vision Armut/Keuschheit/Gehorsam
Pastorale Koda ( <i>sic</i> )	Sz. 2: Franziskus allein, verückt
VI Festmusik	Sz. 3: Fest im Haus Bernardone
VII Schluss des Festes	Sz. 3: Franziskus' Melancholie
Lebhaft	Sz. 3: Die Ermunterung der Freunde
Im Zeitmaß der Pastorale	Sz. 3: Franziskus erzählt von den Schrecken des Krieges
Wie vorher	Sz. 3: Franziskus beschenkt die Bettler und übergibt seinem Vater seine Kleider
VIII Meditation (Einleitung)	Sz. 4: Bitte um ein göttliches Zeichen
Sehr langsam	Sz. 4: Freudenmusik, Verückung
IX Geigenspiel. Der Wolf	Sz. 4: Bauern in Angst
Lebhaft, etwas plump	Sz. 4: Der Wolf
Ruhig fließend	Sz. 4: Die Freunde legen sich schlafen
X Kärgliche Hochzeit	Sz. 4: Mystische Vermählung mit Frau Armut
XI <i>Incipiunt laudes creaturarum</i>	Sz. 5: Franziskanische Mönche und Nonnen versammeln sich und tanzen; Franziskus' Vogelgemeinde fliegt davon; Himmelfahrt des heiligen Franziskus

Vier der Ballettmusiknummern und der Hauptteil einer fünften bilden die dreisätzigte Orchestersuite. Der folgende Überblick zeigt die Entscheidungen.

<b>Das Ballett</b>	<b>Die Suite</b>
I Einleitung und Troubadourlied	—
II Tuchkäufer und Bettler	—
III Der Ritter	—
IV Marsch	II Marsch und Pastorale
V Erscheinung der drei Frauen } VI Festmusik	
VII Schluss des Festes	—
VIII Meditation	Ia Einleitung (Meditation ab T. 16)
IX Geigenspiel. Der Wolf:	—
X Kärgliche Hochzeit	Ib Rondo
XI <i>Incipiunt laudes creaturarum</i>	III Passacaglia

Wie die Übersicht andeutet, hat Hindemith keinen einzigen Takt hinzu komponiert, als er die Ballettmusik zu einer Orchestersuite kondensierte. Allerdings sagt eine Auflistung der ausgelassenen Sätze ebenso viel über die subtile Änderung der Thematik aus wie die unmittelbar erkennbare Umstellung des verbleibenden musikalischen Materials.

Was Hindemith den Hörern im Konzertsaal vor allem vorenthält, ist die musikalische Charakterisierung des Franziskus als "Troubadour Gottes". Das Lied, mit dem die erste Nummer der Ballettmusik beginnt und schließt, stellt deren wichtigste zyklische Komponente dar. Es handelt sich um ein Lied aus der Tradition der Trouvères, dem nordfranzösischen Pendant zu den für die Provence nachgewiesenen Troubadours. Hindemith mag durch Franziskus' eigene Worte auf die Idee gekommen sein, seinen Protagonisten musikalisch durch dieses Genre darzustellen. In der Franziskus zugeschriebenen Schrift *Der Spiegel der Vollkommenheit* bekennt der Heilige: "Was sind denn die Diener Gottes anderes als seine Sänger, deren Aufgabe es ist, die Herzen der Menschen in geistiger Freude zu erheben."<sup>19</sup>

Hindemith wählt aus dem historischen Repertoire der Trouvères das Lied "Ce fu en Mai" (Es war im Mai).

NOTENBEISPIEL 179: Das Trouvèrelied "Ce fu en Mai"

Ce fu en Mai, Au douz tens gai, Que la-se-sons est bel - le, Main  
me-le-vai, Jo - er - m'a-lai Les u - ne fon - te - nel - le. En

un - ver-gier Clos d'esglentier, O - i - u-ne vi - ë - le. La  
vi - dan-cer Un che - va-lier Et u - ne de - moi - sel - le.

<sup>19</sup>Wie wichtig den verschiedenen Forschern zu Franziskus' Leben dieser Aspekt seines Charakters ist, mögen einige hervorstechende Beispiele belegen. So erwähnt Walter Nigg, dass Franziskus "begeistert seine provenzalischen Lieder sang", und fügt später hinzu, "Gedichte waren für ihn eine himmlische Botschaft, die er in der Form von Liedern willkommen hieß. Er bezeichnete sich als einen Minnesänger Gottes". Sophie Jewett betitelt ihre Lebensbeschreibung des umbrischen Heiligen als *God's Troubadour: The Story of Saint Francis of Assisi*. Das zweite Kapitel dieses Buches, "The Young Troubadour" überschrieben, enthält eine ausführliche Dokumentation zu Franziskus' Begeisterung für die Gesänge höfischer Liebe und Ritterlichkeit; im letzten Kapitel, "The Troubadour's Last Song", interpretiert die Autorin Franziskus' "Sonnengesang" als Beispiel dafür, dass er sich auch selbst des Genres bediente. Ähnlich gibt der moderne französische Hagiograf Henri Queffelec seiner Lebensgeschichte des Franziskus den Titel *François d'Assise: Le Jongleur de Dieu* und verweist mit "jongleur" – einem Wort, das für Wanderschaulspieler und umherziehende Sänger von Trouvère-Liedern verwendet wurde – auf denselben Hintergrund.

Die erste Strophe lautet, ins Deutsche übersetzt: "Es war im Mai, in lieblich hellem Wetter; wie ist die Jahreszeit doch schön./ Ich stand früh auf und ging spielen an einem Springbrunnen. / In einem Obstgarten nahe einem Busch wilder Rosen hörte ich eine *Vièle*. / Dort sah ich einen edlen Ritter und ein junges Mädchen tanzen." Die weiteren vier Strophen des Liedes, das dem Dichtermönch Moniot d'Arras zugeschrieben wird, sprechen von den zärtlichen Liebkosungen der Tanzenden und der Traurigkeit des Erzählers darüber, dass er selbst an diesen Freuden keinen Teil hat. Er ist, wie er erklärt, einer Dame in Liebe treu ergeben, für die er Schmerz und Qualen leidet. In der Tradition der Mystiker wird hier die Liebe des Troubadours zu seiner unerreichbaren Dame metaphorisch als Verehrung des Frommen für die Jungfrau – und durch sie, für Christus – interpretiert. Indem Hindemith den heiligen Franziskus musikalisch durch ein Liebeslied dieser Tradition porträtiert, betont er dessen tiefe Fähigkeit zu Hingabe und liebender Sorge sowie dessen Überzeugung, fleischliche Liebe sei gefährlich für eine Seele, die Gott dienen wolle. (Dass weltliche Troubadours ihren ausdrücklichen Erotizismus durchaus wörtlich gemeint haben mögen, widerspricht dieser besonderen Aneignung der Wort- und Bildwelt durch die frommen Männer keineswegs.)

Dieses Lied eröffnet die Ouvertüre der Ballettmusik und wird, sowie der Hauptdarsteller nach Aufhebung des Vorgangs sichtbar ist, variiert wiederholt. In dieser Variante im letzten Drittel der Einleitung endet jede Liedzeile mit einer verlängerten Note, die von einer *unisono*-Figur der Streicher ausgefüllt wird. Dies erinnert an die typische, oft mit Orgelfigurationen ausgespielte Schlussstrecke am Ende von Kirchenliedzeilen. Hier, so könnte man Hindemith interpretieren, wird Franziskus also bereits als der Heilige eingeführt, dem eine Gemeinde huldigt. Im weiteren Verlauf der Ballettmusik zeichnet Hindemith durch leicht zu entschlüsselnde 'symbolische' Abwandlungen der Melodie verschiedene psychische Entwicklungsstufen seines Helden nach: So enthalten die beiden Szenen, in denen Franziskus Bettlern gegenübersteht (#2 und #7 der Ballettmusik), eine identische Abwandlungsform. Sie ist aus dem Anfang des Trouvèreliedes durch eine Art sehr wörtlich genommener 'Erniedrigung' abgeleitet: der fünftönige Aufstieg beginnt mit einer verzögernden Tonwiederholung, ersetzt das ursprüngliche Dur durch Moll, erreicht statt der Quint nur die verminderte Quart, und wird durch einen Abstieg ergänzt, der nicht wie in der Originalform des Liedes von der höheren Oktave beginnt, sondern auf den Tonumfang des Aufstiegs begrenzt bleibt:

**NOTENBEISPIEL 180:** Die Demutsgeste in Franziskus' Kennmelodie  
(so zu hören in II: "Tuchkäufer und Bettler" und in VII: "Schluss des Festes")

Trouvèrelied original, Oboe 

Variante 1, Streicher *unisono* 

Indem Franziskus seine reichen Gewänder ablegt, 'erniedrigt' er sich rein äußerlich. Erst das letzte Liedzitat der Szene stellt das ursprüngliche Intervall zwischen den Halbphrasen wieder her. Im Ballett ist dies der Augenblick, wo Massines Bettler den fast nackten Franziskus mit ihren Lumpen bedecken und er auf diese konkrete Weise einer von ihnen wird. Eine zweite Verzerrung erfährt Franziskus' Kennmelodie, als er den Ritter trifft und sich für eine Teilnahme am Krieg gegen die Nachbarstadt gewinnen lässt. Seine innere Haltung drückt sich hier durch eine drastische 'Verbiegung' seiner musikalischen Identität aus: der schlichte Liedduktus im gleichmäßigen Dreivierteltakt wird zu einem stolzen, gleichsam 'aufgeblasenen' Fünfvierteltakt gedehnt, der durch Betonungen des falschen Takteils und vielerlei Unregelmäßigkeiten auffällt.

**NOTENBEISPIEL 181:** Die Imponiergeste in Franziskus' Kennmelodie  
(diese Verzerrung des Trouvèreliedes durchklingt III: "Der Ritter")



Horn, später Trompete etc.

Auf dem Höhepunkt des festlichen Abends im Haus seines Vaters konzentriert sich plötzlich alle Aufmerksamkeit auf Franziskus. Als seine Freunde ihn überreden, von seinen Kriegsabenteuern zu erzählen, bricht Franziskus' Kennmelodie wiederholt in der Phrasenmitte ab, um erst viel später 'die Stimme wiederzufinden', als wolle die Musik sein sprachloses Entsetzen ausdrücken.

Diese raffinierten Mittel zur musikalischen Schilderung der diversen Facetten in Franziskus' Charakter fehlen in der Orchestersuite vollständig. Orientiert man sich an der Assoziation des musikalischen Materials mit den Aspekten der Bühnenhandlung, so bietet sich dem Hörer hier ein gänzlich anderes Bild mit interessant verschobenem Akzent.



Die Orchestersuite beginnt mit einem “Einleitung und Rondo” überschriebenen Satz. Der *sehr langsam* gehaltene Anfangsabschnitt präsentiert sich als eine vom Streichorchester getragene Klarinettenmeditation, deren 4/4-Metrum in 18 der 37 Takte auf dem zweiten Schlag synkopisch innehält. In der Ballettmusik ist dies die Musik der geistigen Entrückung, die Franziskus hört, nachdem er um ein himmlisches Zeichen gebeten hat. (Das Notenbeispiel zeigt die erste Phrase in ihren Hauptlinien: aufsteigend die von den ersten Geigen verdoppelte Klarinette, absteigend die Violoncelli und Kontrabässe.)

**NOTENBEISPIEL 182:** Franziskus’ Ekstase zu Beginn der Orchestersuite

Sehr langsam

Das nach einem *ritardando* unmittelbar anschließende Rondo entspricht in der Ballettmusik Nr. 10 “Kärgliche Hochzeit”, in der die Tänzer Franziskus’ mystische Vermählung mit Frau Armut darstellen. Interessanter als der Bau des Satzes ist hier das Spiel der Klangfarben: Es spiegelt, wie Hindemith selbst erklärte, den tiefen Frieden und die überirdische Heiterkeit wieder, mit der die Hochzeitsgäste am Festmahl aus trockenem Brot und Wasser teilnehmen.

Der erste Satz der Orchestersuite konzentriert sich somit auf Voraussetzung und Folge der im Titel angesprochenen *Nobilissima Visione*: Die mystische Schau der drei Allegorien Armut, Keuschheit und Gehorsam, die Franziskus der Legende nach als erfolgloser und verwundeter Ritter erfuhr, wird hier überhöht in einer Entrückung ganz ohne vorausgehende physisch-psychische Bedrängnis und mit Inhalt gefüllt durch die Musik der symbolischen Vermählung mit der Armut.

In “Marsch und Pastorale”, dem zweiten Suitensatz, liefert Hindemith die Ausgangssituation der Vision quasi nach, indem er die gesamte Musik der zweiten Ballettszene zitiert. Der in Bogenform angelegte Marsch schildert in den Rahmenteil Franziskus’ Erfahrung unter Soldaten—im Anfangsabschnitt mit wachsender Intensität (*pp–f*) und einem Klangbild, dass vom militärkapellentypischen, schlagzeugbegleiteten Piccolo-Solo ausgehend nach und nach das ganze Orchester einbezieht, im Schlussabschnitt

in umgekehrter Instrumentenbeteiligung und Dynamik (*ff—pp*). Die durch Fugati abwechselnd mit ganztaktig ostinaten Rhythmen gekennzeichnete Musik des Mittelabschnitts, die im Ballet den Franziskus traumatisierenden Überfall mit Raub und Folter untermalt, dient im Suitensatz vor allem als zusätzlicher dramatischer Kontrast. Möglicherweise soll er auch ohne konkrete Handlungshinweise die Verzweiflung andeuten, die dazu führt, dass der junge Adlige plötzlich einen ganz anderen Lebensentwurf vor seinem inneren Auge aufscheinen sieht.

Die im Satztitel angekündigte Pastorale beginnt faktisch dort, wo auf die dynamisch gespiegelte Reprise im Marsch-Rahmen ein neuer, *Langsam* überschriebener Abschnitt beginnt; das Wort selbst schreibt Hindemith wie in der Ballettmusik allerdings erst über dessen 19taktige Coda. Auf der Bühne sieht Franziskus beim Erklingen dieser Musik die Erscheinung der drei allegorischen Frauenfiguren; es handelt sich also um die eigentliche "vornehme Vision". Den im 3/4-Takt gehaltenen Hauptteil bestimmt ein Dialog zwischen erster Geige und Soloflöte, deren Kantilenen mit Triolen und Synkopen rhythmisiert, durch Nebenstimmen sanft untermalt und von leisen, ungebundenen Akkorden wie von einer Laute begleitet werden. Die Coda wechselt in den 6/8-Takt und überlässt die Fortsetzung der Kantilenen einer Oboe. So entsteht tatsächlich eine pastorale Stimmung, in der man sich vorstellen mag, mythische Figuren wandeln zu sehen.

In der Passacaglia des dritten Satzes wird ein sechstaktiges Thema in 21facher Form verarbeitet, bevor eine kurze Coda den Satz beschließt. Die zunächst *unisono* präsentierte melodische Linie zeichnet sich durch zwei steigend sequenzierte Quarten und drei fallende Quinten aus, der Rhythmus durch gleich sechs (hier mit \* markierte) Synkopen:

NOTENBEISPIEL 183: Der Lobgesang der Geschöpfe



Besonders die beiden ersten Synkopen wirken nicht wie momentane Verschiebungen des Akzents von einem starken auf einen schwachen Taktteil, sondern wie regelmäßige Bestandteile eines Sarabandenrhythmus, deren Intensität in den darauffolgenden Takten gesteigert wird. Mit den Mitteln der musikalischen Symbolik scheint Hindemith nahezu legen, dass mit dem Bettelorden 'etwas Abweichendes zur Regel geworden' ist.

In der Beschreibung der 5. Szene spricht das Libretto von zahlreichen franziskanischen Männern und Frauen in Kapuzenkutten, die sich anlässlich der bevorstehenden Verklärung des heiligen Franziskus zu einem Freudentanz vereinen. Massine ließ seine Tänzer mit den Händen in der Luft “flattern”, um so visuell auf die berühmte Predigt anzuspielen, in der Franziskus eine ‘Gemeinde’ von Vögeln an die Dankbarkeit zu erinnern, die alle Geschöpfe Gott schulden. Hindemiths Satzbezeichnung, “*Incipiunt laudes creaturarum*” [Die Lobgesänge der Geschöpfe heben an], nimmt Bezug auf den Sonnengesang des heiligen Franziskus, der in mittelalterlichen Handschriften unter zwei Titeln, dem italienischem *Cantico di frate Sole* oder dem lateinischen *Laudes creaturarum* [wörtlich: Loblied für Bruder Sonne bzw. Lobgesänge der Kreaturen], überliefert ist.

So sind insgeheim drei Gruppen von ‘geistigen Geschwistern’ des Heiligen implizit in dieser Musik anwesend. Die erste, die im Ballett als einzige konkret auf der Bühne anwesend ist, besteht aus den “kleinen Brüdern und Schwestern”, die als Franziskus’ Anhänger leben und neben Besitzlosigkeit vor allem gelobt haben, Demut und liebevolle Zuwendung gegenüber allen Armen und Kranken zu praktizieren. Die zweite Gruppe, die in den Handgesten der Balletttänzer angedeutet wird und in Hindemiths Musik deutlich zu hören ist (insbesondere in den vielen Takten gegen Ende des Satzes, die mit jublierenden Trillern im höchsten Register angefüllt sind), verweist auf Franziskus’ “liebe Freunde und Brüder im Herzen”, die Vögel. Zur dritten Gruppe schließlich, auf die Hindemiths Titel sowie der hymnische Charakter des Variationssatzes anspielt, gehören die Elemente, die Franziskus in seinem berühmten Lobgesang als Geschwister im Geiste preist: Bruder Sonne, Schwester Mond, Bruder Wind, Schwester Wasser, Bruder Feuer, etc.

Alle drei Deutungen beruhen genau genommen auf “Visionen”. Die Vorstellung einer großen Menge franziskanischer Ordensleute mag Franziskus beflügelt haben; erlebt hat er sie vor seinem frühen Tode nicht. Die Vogelgemeinde, die seiner Predigt lauscht, weil Menschen dafür nicht zur Verfügung stehen, verdankt sich der Legende. Und wenn er Elemente und Gestirne als Brüder und Schwestern besang, spricht dies von seiner visionären Einsicht in die Einheit alles Irdischen, der sich der Mensch als ein integraler Teil zugehörig fühlen sollte. Die Orchestersuite ist somit durch den Titel *Nobilissima Visione* wesentlich treffender bezeichnet als das von anekdotischen Szenen geprägte Handlungsszenario des Balletts: Sie vereint die Visionen von der Musik als Vorgeschmack himmlischer Seligkeit, von der Armut als ‘Lebensgefährtin’, und von Geschwistern im Geiste.

**Theme and Four Variations: *The Four Temperaments* (1940)**

In diesem Werk, das Hindemith auf Bitten des russischen Tänzers und Choreographen George Balanchine komponierte, schuf er ein weiteres Klavierkonzert – das vierte nach der Klaviermusik für die linke Hand mit Orchester von 1923, der Kammermusik Nr. 2 für obligates Klavier und zwölf Solo-Instrumente von 1924 und der Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und zwei Harfen von 1930. Es fällt auf, dass jedes dieser Werke eine Abweichung gegenüber dem in den Epochen der Klassik und Romantik beliebten “Klavierkonzert” aufweist, mal auf Seiten des nur einhändigen Klavierspielers, häufiger auf Seiten eines alles andere als volltönenden Orchesters. Erst das 1945 entstandene, fünfte und letzte Werk mit einem solistischen Pianisten trägt den traditionellen Gattungstitel “Konzert für Klavier und Orchester”. In der Werkbezeichnung *Die vier Temperamente* dagegen sind weder das konzertierend behandelte Soloinstrument noch die Beschränkung auf ein Streichorchester zu erahnen; der im Original englischsprachige Titel verweist lediglich auf die Form sowie, im Untertitel nachgeschoben, auf die außermusikalische Inspiration.

Balanchine, der selbst ausgezeichnet Klavier spielte, hatte Hindemith um ein kürzeres Werk gebeten, das er im Rahmen seiner *soirées musicales* mit Freunden spielen könnte; es scheint demnach, dass er zum Zeitpunkt seines Kontaktes mit dem Komponisten noch nicht an ein Ballett dachte. Die Partitur, die in Besetzung und Länge – die Aufführungszeit beträgt nur 30 Minuten – den Wünschen des Auftraggebers entsprach, war bereits 1940 fertig und ist vermutlich bald im privaten Kreis gespielt worden. Öffentlich wurde das Werk erst 1944 uraufgeführt; den Solopart spielt dabei der Hindemith-Schüler Lukas Foss.

1946 gründete Balanchine (zusammen mit Lincoln Kirstein) die Ballet Society, den Vorläufer des New York City Ballet. Diese sollte vor allem seine experimentellen, vom klassischen Ballett emanzipierten Choreografien einstudieren und für ein ausschließlich aus eingetragenen Mitgliedern bestehendes Publikum tanzen. Gleich die erste Aufführung der Truppe am 20. November 1946 nahm er zum Anlass, eine Choreografie auf Hindemiths *Vier Temperamente* zu entwerfen. Es kam seinen Bedürfnissen entgegen, dass es sich dabei um ein handlungsloses, jedoch nicht abstraktes Werk handelt. Nachdem die zunächst aufwändigen Kostüme und Bühnendekorationen später zugunsten einer schlichteren Ausstattung aufgegeben worden waren, wurde das Ballett ein regelmäßiger Bestandteil im Repertoire sowohl des New York City Ballet als auch des Dance Theater of Harlem, wo es bis heute immer wieder auf dem Programm steht.

In seinem Titel greift Hindemith auf die sowohl in der abendländischen Antike als auch im chinesischen Kulturkreis verbreitete Lehre zurück, der zufolge jeder Mensch von vier verschiedenen Säften bestimmt wird, die sein "Temperament" – die Art und Weise, wie er sich allein oder in der Reaktion auf andere verhält – bestimmen. Die Säfte wurden verstanden als direkte Entsprechung zu den vier Elementen, aus denen laut Empedokles die Welt zusammengesetzt ist. Wann immer einer der vier Säfte im Körper eines Menschen überhand nimmt, verursacht dies demnach eine von vier Verhaltenstendenzen. Dem Feuer mit seiner Verbindung von warm und trocken stellte die antike Medizin die gelbe Galle zur Seite, die demnach für cholerisches Temperament sorgen und Menschen reizbar und aufbrausend machen sollte. Der als warm aber feucht empfundenen Luft entsprach das Blut; Sanguiniker kannte man als fröhlich, aktiv und leidenschaftlich. Dem Wasser, seiner Natur nach feucht und kalt, ordnete man den Schleim zu und bescheinigte Phlegmatikern ein passives, schwerfälliges Verhalten. Als Analog zur dunklen, trockenen und kalten Erde schließlich identifizierte die antike Medizin die schwarze Galle, deren Überhandnehmen den Menschen grüblerisch bis melancholisch machen würde.

Hindemiths Titel betont nicht die prinzipielle Unterscheidung *zwischen* vier psychophysischen Tendenzen, sondern den Aspekt ihrer Abweichung von einer Grundform, ihr Wesen als *Varianten*. Für die musikalische Umsetzung heißt dies: Die im "Theme" eingeführten sechs charakteristischen (und somit im anderen Sinne desselben Wortes 'thematischen') Tonfolgen finden sich in jeder Variation mit durch das jeweilige "Temperament" bedingten Änderungen wieder. Das Gegenüberstellung auf der nächsten Seite zeigt am Beispiel eines der Themen die Auswirkungen auf Kontur, Rhythmus, Umfang und Tonart.

Da die vier Charaktertypen als Varianten einer Grundform eingeführt werden ("Theme and Four Variations"), muss angenommen werden, dass Hindemith im "Theme" eine Art ausgeglichenen, nicht durch das Übermaß einer einzelnen Körperflüssigkeit einseitig bestimmten Charakter zeichnet. Diesen porträtiert er in drei Abschnitten unterschiedlicher Stimmung mit je einem Haupt- und einem Seitenthema. So besteht das musikalische Bild des ausgeglichenen Charakters aus einem *Moderato* im 4/4-Takt (T. 1-28), einem schnelleren Mittelteil (*Allegro assai*, ebenfalls 4/4, T. 29-77) und der Rückkehr zum *Moderato*, in dem die Musik jetzt *graziös* im 6/8-Metrum schwingt (T. 77-137). Mit einiger Fantasie kann man in diesen Abschnitten, die ich A, B und C nennen werde, eine Darstellung des ausgeglichenen Charakters in seiner Grundgestimmtheit [A], in angeregtem [B] und in entspanntem Zustand [C] erkennen.

NOTENBEISPIEL 184: Das Hauptthema im A-Teil der *Vier Temperamente*

Moderate (ausgeglichener Charakter)

Slow Melancholiker

Waltz Sanguiniker

Moderate Phlegmatiker

Vivace Choleriker

\* Toccata-Einschub des Klaviers *lento - accel/cresc., lento - accel/cresc.*      \*\* Toccata-Einschub des Klaviers *più mosso, accel/cresc.*

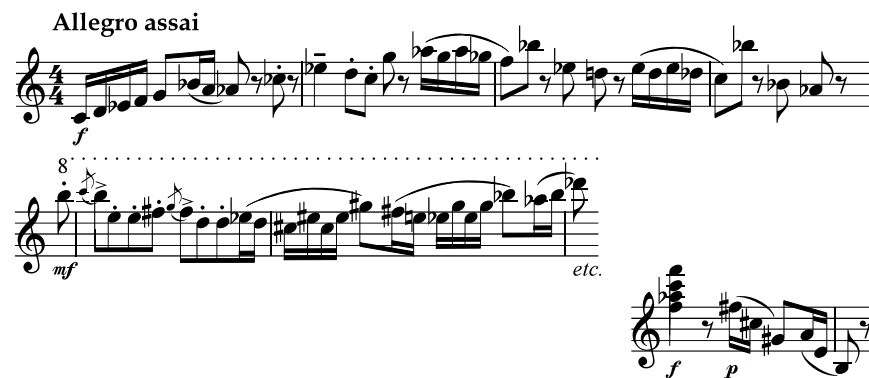
Im Porträt des ausgeglichenen Charakters gibt Hindemith dem zuletzt erreichten entspannten Zustand so viel Gewicht (2½ Minuten) wie der Grundgestimmtheit (1') und dem angeregten Zustand (1'30") zusammen. Dabei wird das ruhig fließende Hauptthema im ausschließlich dem Streichorchester vorbehaltenen Abschnitt A nur kurz durch ein Seitenthema unterbrochen.<sup>20</sup> B präsentiert drei Komponenten, die jeweils vom Klavier vorgestellt werden: ein geschäftig laufendes Hauptthema, ein fröhlich-aktives Seitenthema und ein durch *f*-Synkopen herausgehobenes Motiv.<sup>21</sup>

<sup>20</sup>A-Hauptthema: T. 1-4 (mit Fortspinnung -11), T. 19-22, verkürzt T. 23-24, 25-26. A-Seitenthema: T. 11-14 mit modifizierter Sequenz T. 14-18.

<sup>21</sup>B-Hauptthema T. 29-, 36-; B-Seitenthema T. 38-, 42-; Motiv T. 47-; B-Hauptthema T. 50-, 56-; Motiv T. 59-, B-Seitenthema T. 62-, 68-; Überleitung.

NOTENBEISPIEL 185: Der ausgeglichene Charakter in 'angeregtem' Zustand

**Allegro assai**



In Abschnitt C, einer Art Siciliano, wird das Hauptthema von einer solistischen Geige gespielt und von drei weiteren einzelnen Streichern leise begleitet; in der Wiederholung führt dagegen das mit Trillern und Vorschlägen brillant ornamentierende Klavier. Wie in Abschnitt A sorgt auch hier das Seitenthema nur für eine kurze Unterbrechung vor der verkürzten Reprise des Hauptthemas<sup>22</sup>:


NOTENBEISPIEL 186: Das 'entspannte' Hauptthema des Ausgeglichenen

**Moderate**



Die Grundstimmung des Melancholikers ist eine deutlich andere. Wie die Gegenüberstellung in Notenbeispiel 184 zeigt, ist das Tempo von *moderate* zu *slow* verlangsamt und das ursprüngliche *legato* im hier vom Klavier allein gespielten Hauptthema gleich zu Beginn zerrissen. Das 9/8-Metrum mit seinen Punktierungsketten und den abschließenden, fünfstimmig mit vielfachen Querständen harmonisierten Synkopen klingt zugleich drängend und suchend. Die Themaufspinnung, als Duo einer gedämpften Solovioline mit dem Klavier instrumentiert und damit auf den intimen Aspekt anspielend, setzt die dynamischen Ausschläge zwischen *p* und *f* fort. In Abschnitt B, der den angeregten Zustand abbildet, steigert sich das *Allegro assai* aus dem "Theme" zum *Presto*. Dabei wirken besonders die

<sup>22</sup>C-Hauptthema T. 77-91, variierte Wiederholung T. 91-105; C-Seitenthema T. 105-109 mit Verarbeitung T. 109-120; C-Hauptthemakopf mit neuer Fortspinnung T. 121-131; Coda.

Unisono-Passagen im vom Orchester *pp con sordino* gespielten Hauptthema verhuscht, als könne sich dieser Charakter nirgends ganz auf eine Aktivität einlassen. Die größte Abweichung vom ausgeglichenen Charakter zeigt der Melancholiker jedoch, wenn Entspannung angesagt ist. Als wolle Hindemith daran erinnern, dass Menschen dieser Gestimmtheit mit unstrukturierter Freizeit wenig anfangen können und daher dazu neigen, regulierende Vorgaben zu erfinden, verwandelt er den graziösen Sicilianogestus im "Theme" zu einem langsamen Marsch. Hier gibt ein massives  $\parallel$ : -Begleitmuster des Klaviers schon vor Einsetzen der melodischen Kontur ein striktes Gerüst vor, das auch im weiteren Verlauf das Hauptthema in Zaum hält und eher nach mühsam beherrschter Panik als nach Heiterkeit klingt. (Alle genannten Abweichungen betreffen jedoch nur die Intensität; in der Abfolge des Materials unterscheidet sich der melancholische Charakter nur wenig von seinem 'wohltemperierten' Vorbild.)

In der zweiten Variation schildert Hindemith den Sanguiniker als einen Charakter, für den die Unterscheidung zwischen Grundgestimmtheit, angeregtem und entspanntem Zustand nicht zu existieren scheint. Tempo und Metrum eines frohgelaunten Walzers beherrschen die ganze Variation und werden nur zweimal – wie im Übermut – durch Fermaten überdehnt. Die Dynamik umfasst das ganze Spektrum von *pp* bis *ff*. Diesen positiv fühlenden Charakter scheint sein Dasein mit so viel Zufriedenheit zu erfüllen, dass er mehrere seiner schönsten Erlebnisse in identischer Form sogar ein zweites Mal durchläuft (vgl. die Wiederholungszeichen).<sup>23</sup>

Viel subtiler sind die Abweichungen vom ausgeglichenen Prototyp, die sich beim Phlegmatiker beobachten lassen. Form und Abfolge des musikalischen Materials sind fast identisch, die Tempi sehr ähnlich. Die Musik der Grundgestimmtheit ist hier wie dort *Moderate*, wobei einzig die Reduktion der Instrumentierung vom Streichorchester im "Theme" auf das solistische Streichquartett in Variation III eine Verweigerung extravertierten Engagements vermuten lässt. Das *Allegretto*, das in Abschnitt B den angeregten Zustand bestimmt, wird wie im "Theme" vom Klavier allein eingeführt und bezieht ebenfalls erst im Seitenthema des Abschnitts die (immer noch solistisch spielenden) Streicher mit ein. In Abschnitt C, der im Rahmen der dieser Beschreibung zugrundeliegenden Hypothese das Verhalten des Charakters in entspannten Momenten schildert, verbinden sich Klavier und Streichquartett zu einem Klavierquintett und sorgen mit ihrem *Allegretto scherzando* für den Eindruck größtmöglicher Normalität.

<sup>23</sup>Vgl. die Hauptthema-Fortspinnung in A (T. 15-40), das Seitenthema in B (T. 163-184) und das Hauptthema in C (T. 201-227).



Diese auf den ersten Blick unspektakuläre Ähnlichkeit der Stimmung in der dritten Variation mit der des “Theme” ist in ihrer psychologischen Symbolik äußerst raffiniert. Hindemith scheint hier musikalisch zu sagen: Der äußere Schein ist streng gewahrt; der Phlegmatiker unterscheidet sich auf den ersten Blick kaum vom ausgeglichenen Prototyp. Erst einer genaueren Beobachtung erschließen sich die Auswirkungen des Phlegmas auf die Substanz. Dies lässt sich in allen Abschnitten der Variation beobachten, ist aber besonders deutlich im Mittelteil. Blickt man hier jenseits der gemeinsamen Konturmerkmale auf das, was von den (jeweils um einen Halbton höher transponierten) thematischen Komponenten übrig geblieben ist, so entdeckt man, dass die beiden Konturen wie unter dem Einfluss übergroßer Trägheit nur exzerptweise und mit abgeschliffenem Rhythmus erklingen: Im Hauptthema sind die Sechzehntel-Sekundgänge zu Terzsritten und die Doppelschläge zu fallenden Schritten vereinfacht; im Seitenthema fehlt überhaupt alles, was ein gewisses Maß an Beweglichkeit voraussetzen würde:

NOTENBEISPIEL 187: Haupt- und Seitenthema in ‘angeregter’ Stimmung

Allegro assai (“ausgeglichener Charakter”) Phlegmatiker

Allegretto Phlegmatiker

8 Phlegmatiker

Phlegmatiker

Das musikalische Bild des Cholerikers schließlich ist so dramatisch, wie man sich diesen Charakter gern vorstellt. Besonders seine Grundstimmtheit ist höchst unbeherrscht: Die 32 Takte in Abschnitt A enthalten

21 Tempoanweisungen erster Ordnung<sup>24</sup> sowie drei Aufforderungen zu lokaler Agogik (*rubato*, *pesante*). Eine Hierarchie, in der Begriffe mit großem Anfangsbuchstaben den Beginn eines Segments definieren, klein geschriebene Worte dagegen Modifikationen des jeweils zuletzt gewählten Tempos anzeigen, trifft hier nicht den Kern, wie schon die erste Gegenüberstellung zeigt: Das *Vivace* des Hauptthemafragments im Orchester steht dem *lento* zu Beginn der akkordischen Wechselschläge im Toccata-Einschub des Klaviers als diametraler Kontrast gegenüber; das eine lässt sich also nicht als Modifikation des anderen subsumieren. Ein Überblick ergibt, dass Segmente des Hauptthemas in allen Temposchattierungen von *Vivace* bis *Largamente* erklingen, das Seitenthema dagegen nur in *Adagio*. Ähnlich eigensinnig wie das Tempo ist auch die Behandlung der Phrase: Das Hauptthema, dessen Struktur aus Vorder- und Nachsatz in keiner der bisher gehörten Versionen in Frage gestellt wurde, fordert den Choleriker zu einer abweichenden, dreiteiligen Segmentierung heraus, die er im ganzen Abschnitt beibehält (vgl. dazu erneut Notenbeispiel 184 oben).

In angeregtem Zustand hat sich der Choleriker besser unter Kontrolle. Abschnitt B greift das zuvor immer wieder verlassene *Vivace* auf und behält es ohne Abweichung bei. Der Eindruck ist dennoch auch hier etwas unheimlich: Das Orchester spielt ein durchgehendes *pizzicato*, das nur zugunsten dreier Liegetöne kurzzeitig ausgesetzt wird. Das Klavier steht dem zunächst unverbunden gegenüber, indem es die Achtelbewegung der Streicher mit akkordischen Wechselschlägen ebenfalls im Achtelrhythmus unterbricht. Im sehr leisen Zentrum des Abschnitts stellt es der im 2/4-Takt verbleibenden Themavariante der Streicher für 16 Takte eine Walzerfigur im implizierten 3/4-Takt gegenüber. Dies scheint mehr Willkür als Leichtigkeit, denn Entspannung, wie sie das Material des dritten Abschnitts eigentlich begünstigt, liegt dem Choleriker nicht. In einer *Appassionato* überschriebenen Gegenüberstellung mit den im Orchester verarbeiteten Themen besinnt sich das Klavier auf die schon zuvor mehrfach erprobten Wechselschläge und baut sie hier erneut zu mehrmaligem toccatenartigen Toben aus. Erst nachdem der letzte dieser Einwüffe verklungen ist, reduziert auch das Orchester zum ersten Mal in diesem Abschnitt seine Dynamik.

In das so erreichte *pp* setzt die *Maestoso* überschriebene Coda ein, die als Bilanz nicht etwa des cholerischen Charakterbildes, sondern der ganzen

<sup>24</sup>Dies meint Anweisungen für Tempowahl oder -veränderung, die in Schrift, Buchstabengröße und Fettdruck auf einer Ebene sind. Die Musik soll demnach Folgendes durchlaufen: *Vivace, lento, accel., lento, accel., Vivace, lento, accel., lento, accel., più mosso, accel., Allegro, ritardando, Largo, accel., furioso, Adagio, accel., Moderato, Largamente*.

musikalischen Reflexion über die unterschiedlichen Temperamente zu verstehen ist. Der 17-taktige Abschnitt ist fest im Zentralton *c* verankert, den die Bässe mit drei Liegetönen und das Klavier mit der wiederholten Rahmenoktave seiner Begleitfigur stets präsent halten. Gemeinsam mit dem im Orchester von einer Oktave zur nächsten aufsteigenden, neuerlich variierten Hauptthemakopf aus Abschnitt C vollführen diese Orgelpunktstimmen ein durchgehendes *crescendo* von *p* bis *fff*, in dem das Werk mit einem langen, ungetrübten C-Dur-Dreiklang endet.

Wie die Einzelbeobachtungen und die an sie geknüpften Deutenvorschläge zeigen, begreift Hindemith die Verbindung eines ungewöhnlichen extramusikalischen Inhalts mit einer den Komponisten in Melodik und Form einschränkenden Gattung als Herausforderung. Die selbstgewählte Aufgabe, eine musikalische Schilderung der verschiedenen menschlichen "Temperature" im Rahmen eines Variationenwerkes zu verwirklichen, erlaubt ihm zu zeigen, in welchem Maße seine Musik nuancenreich zu 'kommentieren' vermag.<sup>25</sup>

### Symphonie "Die Harmonie der Welt" (1951)

Während des Zweiten Weltkrieges, als das Leben selbst in Hindemiths amerikanischem Exil von den Gräueltaten der Nazis überschattet war und das Vertrauen auf eine 'harmonische' Zukunft ebenso illusionär schien, wie es für das spirituelle Überleben notwendig war, sammelte Hindemith Material für eine Oper über das Leben und Denken des Mathematikers, Astronomen und Philosophen Johannes Kepler (1571-1630). Dieser Oper wollte er mit Bezug auf Keplers bekannteste Schrift, *Harmonices mundi*, den Titel *Die Harmonie der Welt* geben. Er hatte dieses Projekt bereits 1939 in Briefen an den Musikwissenschaftler Hans Boettcher und an seinen Verleger Willy Strecker erwähnt. Wie seine Notizbücher zeigen, informierte er sich gründlich über die zu porträtierenden Personen, die geschichtlichen Hintergründe und die naturwissenschaftlichen Voraussetzungen der keplerschen Forschungen.

Die dramatische Handlung sollte Keplers zweite Lebenshälfte umfassen. Sie würde beginnen mit seiner Arbeit am Hofe Rudolf II. in Prag, wo er ab 1601 die geachtete Position des kaiserlichen Mathematikers inne-

<sup>25</sup>In anderer Weise hat dies vierzig Jahre vor Hindemith der dänische Komponist Carl Nielsen (1865-1931) versucht, als er seine 1902-03 komponierte zweite Sinfonie unter den Titel "De fire Temperamenter" stellte.

hatte, aber 1611 seine erste Frau und einen kleinen Sohn an die Pest verlor. Dann sollte sie ihn in seiner schwierigen Stellung in Linz zeigen, wo er nach dem Tod des Kaisers als Provinzmathematiker und Landvermesser seinen Unterhalt verdienen musste, seine kongeniale zweite Frau Susanna heiratete und sein Hauptwerk schrieb, wo jedoch sein privates Glück und sein beruflicher Erfolg unerträglich beeinträchtigt wurden, als der dortige lutherische Pfarrer ihn wegen seiner angeblich "calvinistischen" Ansichten zur Eucharistie der Häresie beschuldigte und vom Abendmahl ausschloss. Enden sollte die Oper mit der dritten und letzten Periode in Keplers Leben, seinem Abstieg in Erniedrigung und Armut als Horoskop-Ersteller und militärischer Rechenhelfer von Graf Wallenstein, dem Befehlshaber der Armee des katholischen Kaisers während des Dreißigjährigen Krieges. Vor dem Hintergrund der biografischen Stationen wollte Hindemith dann den geistigen Inhalt behandeln, vor allem Keplers Gedanken zur Weltharmonik in Wort und Musik. Es vergingen jedoch noch anderthalb Jahrzehnte, in denen seine Professur in Yale, seine rege Vortragstätigkeit, seine Arbeit als Lehrbuchautor sowie eine immer anspruchsvollere internationale Dirigierkarriere ihn daran hinderten, musikalische Einfälle zur Oper oder auch nur Teile des Librettos schriftlich festzuhalten.

1951 schlug der Schweizer Dirigent und Musikmäzen Paul Sacher, der von Hindemiths Opernplan wusste, vor, das 25. Jubiläum des Basler Kammerorchesters mit einem Konzert zu feiern, das die Welturaufführung einer konzertanten "Vorschau" auf die künftige Oper enthalten sollte. Hindemith komponierte daraufhin zügig die Symphonie *Die Harmonie der Welt*, die er als "konzertmäßig verarbeitete Musikstücke aus einer Oper" ankündigte. Die Uraufführung fand mit großem Erfolg am 25. Januar 1952 statt. Wilhelm Furtwängler erklärte, er halte diese Symphonie für Hindemiths bestes Orchesterwerk, und nahm sie sofort in sein Repertoire auf. Doch trotz dieser Ermunterung brauchte der Komponist noch weitere fünf Jahre, bis er endlich das Libretto entwarf, das am 1. September 1956 fertig wurde. Die Musik folgte dann recht zügig; das Autograf der Orchesterpartitur trägt das Abschlussdatum 30. Mai 1957. Die Uraufführung, von Hindemith selbst dirigiert, fand am 11. August 1957 während der Münchner Opernfestspiele im Prinzregententheater statt.

Angesichts der oben zitierten Erläuterung muss man sich fragen, was es bedeuten kann, wenn Hindemith sinfonische Sätze als "Musikstücke aus" einer Oper ankündigt, von der zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal Skizzen existierten und die, wie wir heute wissen, erst Jahre später den Prozess von ersten Librettoentwürfen bis zur fertigen Partitur durchlaufen

würde. Denkt man an die Geschichten von “im Kopf” komponierten Werken, die dann nur noch notiert werden mussten (die Sonate für Bratsche allein op. 25/1 von 1922 ist nur ein Beispiel unter vielen), so könnte man sich vorstellen, dass der Komponist hier von einer vor dem inneren Auge präsenten Partitur exzerpierte; doch erscheint dies im Falle einer ganzen Oper und vor allem in Hinblick auf den bis zur tatsächlichen Niederschrift verstreichenden Zeitraum von sechs Jahren eher unwahrscheinlich. Ebenfalls denkbar (und Hindemith durchaus zuzutrauen) wäre es, dass er auf die Einladung Sachers hin beschloss, eine Sinfonie mit drei Sätzen angeblich außermusikalisch inspirierten ‘Inhalts’ zu komponieren, wohl wissend, dass es ihm leicht gelingen würde, die dafür erfundene Musik eines Tages in seiner Oper zu verwenden.

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

Ich weiß mich mit dieser Einstellung zum Handwerklichen des Tonsatzes einig mit Anschauungen, die gültig waren lange vor der Zeit der großen klassischen Meister. Wir finden ihre Vertreter im frühen Altertum; weitblickende Künstler des Mittelalters und der Neuzeit bewahrten die Lehre und gaben sie weiter. Was war ihnen das Tonmaterial? Die Intervalle waren Zeugen aus den Urtagen der Welterschöpfung; geheimnisvoll wie die Zahl, gleichen Wesens mit den Grundbegriffen der Fläche und des Raumes, Richtmaß gleichermaßen für die hörbare wie die sichtbare Welt; Teile des Universums, das in gleichen Verhältnissen sich ausbreitet wie die Abstände der Obertonreihe, so dass Maß, Musik und Weltall in eins verschmolzen. [...D]ass aber ein Funken des alten Geistes auf unsere Anschauungen vom Tonmaterial und seiner Anwendung bei allen, die sich damit beschäftigen, zündend überspringe, möge mit dieser Arbeit erreicht werden.<sup>26</sup>

In Kepler glaubte Hindemith einen Protagonisten gefunden zu haben, dessen Biografie, wissenschaftliche Abhandlungen und Gedanken zu religiösen Fragen sich zum komplexen Bild einer ungewöhnlichen musikdramatischen Hauptfigur kristallisieren lassen würden. Keplers Schriften, allen voran sein Hauptwerk *Harmonices mundi*, können als Höhepunkt der pythagoreischen Tradition angesehen werden. Die von ihm entdeckten Gesetze bezeichnen einen Wendepunkt des wissenschaftlichen Denkens;

<sup>26</sup>Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, Band I (Mainz: Schott, 1937), S. 27.

sie bereiteten den Boden für viele der Entwicklungen, auf denen die astronomische Theorie unserer Tage nach wie vor fußt. Von Naturwissenschaftlern wird dabei jedoch oft übersehen, dass der überwiegende Teil dieses *opus magnum* nicht die Astronomie behandelt.

Wie alle Pythagoreer vor ihm betrachtete Kepler das in allen Aspekten der Natur durchscheinende Gesetz der Konsonanzen als etwas Geistiges, das den menschlichen Sinnen ausschließlich in Form von Tonbeziehungen zugänglich ist. Seine Abhandlung über die Weltharmonik besteht aus fünf Abteilungen oder "Büchern":

- In Buch I (Geometrie) behandelt er Ursprung und Darstellung der die harmonischen Proportionen begründenden regulären Figuren;
- in Buch II (Architektur oder figürliche Geometrie) erklärt er die Kongruenz der regulären Figuren in der Ebene und im Raum;
- in Buch III (Harmonie) demonstriert er die Beziehung zwischen den Gesetzen der Musiktheorie und der proportionalen Harmonie in regelmäßigen Figuren;
- in Buch IV (Metaphysik, Psychologie und Astrologie) erörtert er die geistige Essenz der Harmonien und ihre Manifestationen in der Welt, vor allem die Harmonie der von den Himmelskörpern auf die Erde fallenden Strahlen und ihre Einwirkung auf die Natur, die Weltseele und die menschliche Seele;
- in Buch V (Astronomie und Metaphysik) schließlich vollzieht er den Schritt zu den vollkommenen Harmonien der Himmelsbewegungen. Er wendet die Gesetze der harmonischen Proportionen an, um die Extremwerte der Umlaufgeschwindigkeiten jedes Planeten sowie das 'konsonante' Verhältnis zwischen Maximal- und Minimalgeschwindigkeit je zweier Himmelskörper mit benachbarter Umlaufbahn zu erläutern.

Wie dieser Überblick zeigt, handelt nur das fünfte Buch in Keplers umfangreicher Schrift von Planetenbewegungen und den drei berühmten Gesetzen (die Kepler als Titelfigur in Hindemiths Oper seiner kleinen Tochter in einer feierlichen Hymne erläutern wird).

In einer Studie, die den Niederschlag der pythagoreischen Lehre in Keplers Theorien, Hindemiths Oper und Hermann Hesses *Glasperlenspiel* nachzuzeichnen sucht,<sup>27</sup> habe ich ausführlich dargelegt, in welchem Maße

<sup>27</sup>Siglind Bruhn, *The Musical Order of the World: Kepler, Hesse, Hindemith* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2005).

die kompositorischen Details in Hindemiths Oper *Die Harmonie der Welt* – vom Gesamtaufbau über viele Zwischenstufen bis zu einer großen Anzahl einzelner Parameter – die wissenschaftlichen und geistigen Inhalte keplerischer Schriften spiegeln. Ich möchte hier nur kurz an einige der Aspekte erinnern, die in rein musikwissenschaftlichen Untersuchungen der Oper oft vernachlässigt werden:

- die Nachbildung von Struktur und Inhalt eines Gedichtes, das Kepler in der Trauer um den Tod seiner ersten Frau und seines Sohnes schrieb, im Gesamtaufbau der Oper;
- die Übertragung einer Jugendschrift Keplers auf die dramatische Handlung und musikalische Form im zentralen dritten Akt;
- etliche ausdrückliche oder indirekte Zitate historischen musikalischen Materials aus Keplers Lebenszeit sowie
- faszinierende Beispiele eines Spiel mit symbolischen Zahlen, die Keplers religiöse Konflikte ausloten.<sup>28</sup>

Die Symphonie „Die Harmonie der Welt“ besteht aus drei Sätzen – den angeblich konzertant bearbeiteten Ausschnitten aus einer physisch noch nicht existierenden Oper – die mit Begriffen des Boethius betitelt sind: I *Musica instrumentalis*, II *Musica humana*, III *Musica mundana*.

Der Anfang des 6. Jahrhundert wirkende Boethius übermittelte das antike Wissen über universelle Konsonanz an seine frühmittelalterlichen Zeitgenossen. Seine Schriften zu Musik und Arithmetik, ganz besonders aber sein fünfbandiges Werk *De institutione musica* (Einführung in die Musik) liefert, obwohl nur unvollständig erhalten, einen guten Überblick über die antike Musiktheorie in ihren praktischen und spekulativen Dimensionen. Indem Hindemith diese Begriffe für die Sätze seiner Sinfonie übernimmt, unterstreicht er seine Überzeugung: Musik ist nicht nur ein dem Ohr unmittelbar zugängliches Reich der Klänge sowie eine nonverbale Sprache, die Bezüge aufzuzeigen vermag; sie kann darüber hinaus symbolhaft agieren. Die drei von Boethius identifizierten Arten der Musik haben einen engen Bezug zu den unterschiedlichen Verwendungen des Wortes „Harmonie“ durch Kepler. Boethius spricht von der *musica mundana* als der in allen Manifestationen der göttlich geschaffenen Welt herrschenden Konsonanzen, von der *musica humana* als der Harmonie in Körper, Geist und Seele des Menschen, und meint nur mit *musica instrumentalis* das eigentliche Musizieren durch Instrumentalisten und Sänger.

<sup>28</sup>Vgl. dazu das die Oper betreffende Kapitel im ersten Band dieser Hindemith-Trilogie, *Hindemiths große Bühnenwerke* (Waldkirch: Gorz, 2009), S. 135-194.

Die den Verlauf der drei Sätze bestimmenden Aufführungsanweisungen überraschen durch das Überwiegen langsamer Tempi<sup>29</sup> und dadurch, dass die musikalischen Abschnitte offenbar nicht so sehr durch eine Voraussetzung spezifischer dramatischer Ereignisse bestimmt waren als vielmehr durch die verschiedenen Arten, wie Menschen die Konsonanz der Welt erfahren.

Der im Programmheft des Basler Konzertes abgedruckte Einleitungskommentar des Komponisten ist denn auch vor allem mit Bezug auf dieses Generalthema von Bedeutung:

Die drei Sätze der Sinfonie sind konzertmäßig verarbeitete Musikstücke aus einer Oper. Diese handelt vom Leben und Wirken Johannes Keplers, den ihn fördernden oder hindernden Zeitereignissen und dem Suchen nach der Harmonie, die unzweifelhaft das Universum regiert. Die Titel der Sätze beziehen sich auf die bei den Alten oft anzutreffende Einteilung der Musik in drei Klassen und wollen damit auf die früheren Versuche hinweisen, die Weltharmonie zu erkennen und die Musik als ihr tönendes Gleichnis zu verstehen. Die 'Musica instrumentalis' enthält Musik aus den Opernszenen, in denen widrige äußere Umstände das Handeln des Helden erschweren. [...] Im zweiten Satz, der 'Musica humana', (den Szenen entnommen, in denen die seelischen Beziehungen der Handelnden das Thema sind), werden zwei langgezogene Melodien erst einzeln, dann zusammen gespielt und schließlich mit einem zarten Abgesang beschlossen. Der dritte Satz ('Musica mundana') versucht, die postulierte Harmonie der Welt in einer musikalischen Form zu symbolisieren, in der erst ein breites Fugato entwickelt wird, dann 21 Teile einer Passacaglia über dasselbe thematische Material folgen und schließlich eine breite Coda das Stück zu einem feierlichen Ende bringt.

Paul Hindemith.<sup>30</sup>

Während ein kurzer Blick auf die Sinfonie den Eindruck erweckt, ihre Sätze würden Erfahrungen von Disharmonie im ersten, menschliche Erfahrungen unvollständiger Harmonie im zweiten und die vollkommene

<sup>29</sup>Vgl. dazu. I. *Musica instrumentalis*: Breit; Marsch. Gewichtig; Breit, ausdrucksvoll; Schnell, laut und brutal; Ein wenig breiter; Ruhig; Sehr ruhig; Im früheren Marschtempo. – II. *Musica humana*: Sehr getragen; Breit; Ruhig bewegt, wie ein wehmütiger Tanz, der aus der Ferne erklingt. – III. *Musica mundana*: Sehr breit; Passacaglia. Ruhig bewegt; Langsam, geheimnisvoll und zierlich; Ruhig; Gewichtig; Erregt; Etwas breiter; Noch etwas breiter; Sehr breit.

<sup>30</sup> Abgedruckt in *Hindemith-Jahrbuch* 2000/XXIX, S. 179.



und beseligende Harmonie jenseits der irdischen Sphäre im dritten Satz gegenüberstellen, entdeckt man bei genauerer Beobachtung eine wesentliche Komponente, die diese Einteilung unterläuft. Es handelt sich um den ersten von drei Abschnitten im ersten Satz – die Musik, die später als Ouvertüre der Oper dienen wird (oder vielleicht schon zu diesem Zeitpunkt in Hindemiths Vorstellung diese Bestimmung hatte). Um zu zeigen, inwiefern dieser Abschnitt als tönende Einführung in die pythagoreische (und keplersche) Thematik als Ganze dient und nicht einem der drei Harmonieaspekte des Boethius zugeordnet ist, soll hier auf einige wesentliche Merkmale hingewiesen werden.

Der Abschnitt umfasst 33 Takte, die fest in *e* verankert sind. In den ersten 25 Takten erklingt *e* als Orgelpunkt in der Pauke; in T. 1-9 wird es zudem durch die Violinen und Bratschen verstärkt. Die Streicher spielen zudem auf *e* hinzielende aufsteigende Skalen. Diese Läufe bestätigen mit ihrer Rahmenoktave den Zentralton, während die durchlaufenen Töne (*e f g a h c d e*) den Modus festschreiben, der im pythagoreischen Denken, auf das der Operntitel anspielt, als *die* grundlegende Tonleiter angesehen wurde. (Sie wurde damals “dorisch” genannt. Erst im Mittelalter, als die Kirche die griechischen Bezeichnungen neu zuordnete, erhielt der Modus auf *e* die Bezeichnung phrygisch.) Die Art, wie Hindemith Sinfonie und Oper beginnt, kann somit als ein musikalisch symbolisierter Hinweis auf das im Hintergrund des Werkes stehende Thema interpretiert werden. Allerdings zitiert Hindemith die Skala, auf der die antike griechische Musiktheorie beruhte, nicht in ihrer neutralen Form – absteigend, ruhig und heiter – sondern als emotional aufwühlenden, aufwärts gerichteten Ausbruch in Zweiunddreißigstel-Septolen.

In Takt 2 stellt die Trompete das Motiv vor, das den ganzen Abschnitt beherrschen wird. Es besteht aus der betonten Eröffnungsgeste *e-f-e* gefolgt von einem Abstieg durch sechs Quarten.

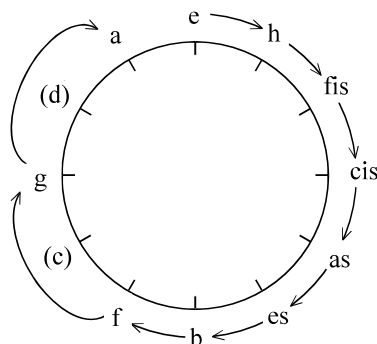
**NOTENBEISPIEL 188:** Das dominierende Motiv zu Beginn des Kopfsatzes



Dieser Abstieg, der im Punkt der enharmonischen Umdeutung durch eine Oktavversetzung gebrochen ist, verbindet den Grundton *e* mit seinem harmonischen Gegenpol, dem Tritonus *b*. Das Motiv schließt mit einem langsamen, schrittweisen Anstieg, beginnend von *f*, der auf den Tritonus folgenden Quinte.

Die Bestandteile dieses Motivs sind in zweierlei Hinsicht symbolisch. Die Eröffnungsgeste *e-f-e* verwendet die beiden Töne, die (laut Keplers Berechnungen der maximalen und minimalen Winkelgeschwindigkeiten der damals bekannten Planetenbahnen) den beiden der Erde zugeordneten Tönen entsprechen: *mi* und *fa*.<sup>31</sup> Gegen Ende des 6. Kapitels in Buch V seiner *Harmonices mundi* schreibt er dazu in einer Randglosse: *Tellus canit MI FA MI ut vel ex syllaba conjicias, in hoc nostro domicilio MIseriam et FAmen obtinere* (Die Erde singt *MI FA MI*, so dass schon diese Silben vermuten lassen: in diesem unseren Zuhause walten Elend und Hunger). Der Rest des Motivs bewegt sich im Uhrzeigersinn durch den Quintenzirkel und überspringt nur ganz am Ende, in der Rückkehr zum zentralen *e*, zweimal einen Ton.

ABBILDUNG 26: Kosmische Ordnung als Basis der “Harmonie der Welt”



Im Verlauf des die Sinfonie eröffnenden Abschnitts erklingt dieses Motiv zwölfmal unisono auf *e*; ein quasi überzähliger, harmonisch “nicht passender” weiterer Einsatz vermeidet sowohl den Grundton als auch den Einklang und präsentiert stattdessen eine vierstimmige Parallele. Die 12 regelmäßigen Einsätze sind in drei Gruppen von 4 + 5 + 3 zusammengefasst (T. 1-9, 12-21, 24-31). Die Zahlen 3, 4 und 5 sind Grundzahlen der harmonikalen Theorie, da sie als Quint, Oktave und Dezime der Obertonreihe den Dreiklang erzeugen. Sie dienen Hindemith hier für ein Spiel mit Unterteilungen auf verschiedensten Ebenen. So besteht das Motiv selbst aus 9 Schlägen, die auf ambivalente Weise gegliedert sind: Während das

<sup>31</sup>Der lateinisch schreibende Kepler benutzt die noch heute in romanisch- und slawischsprachigen Ländern gebräuchliche sogenannte absolute Solmisation, in der die Silben als Tonnamen verwendet werden, und nicht die in Deutschland bekanntere, an den Skalenstufen orientierte relative Solmisation mit *do* als jeweiligem Dur-Tonleiter-Grundton.

Auge eines Lesers der Partitur, am Taktstrich orientiert, eine Einteilung in der Form 4 + 5 wahrnimmt, neigt das Ohr eines Hörers eher dazu, die gewichtige halbe Note als Taktschwerpunkt zu empfinden, und nimmt daher das Motiv als aus 5 + 4 Schlägen bestehend wahr.

Im Notenbild erscheint der gesamte auf diesem Motiv basierende Abschnitt als eine unregelmäßige Folge von sechzehn Takten im 4/4- und sechzehn Takten im 5/4-Metrum (T. 27 bildet mit nur zwei Vierteln die einzige Ausnahme). Eine solche "regelmäßige Unregelmäßigkeit" ist für unsere Ohren ganz ähnlich verwirrend, wie es die Planetenbahnen vor dem Hintergrund der Fixsterne für unsere Augen sind. Zudem gibt es innerhalb der Taktschläge (zuweilen sogar diese unterlaufend) Polyrythmen, die dieselben Zahlen gegeneinander stellen. Dabei nimmt Hindemith einen in der Idee einfachen, jedoch bis zu dreilagig verzahnten Aufbau zum Teil vollkommen aus dem metrischen Rahmen heraus. So entsteht eine zwar streng geordnete, aber für Hörer äußerst verwirrende Textur. Erst ab T. 18 wird die Taktordnung vergleichsweise schlicht.

In Aufbau, Rhythmus und Metrum heißt dieser Eröffnungsabschnitt uns also in eine Welt harmonisch-proportionaler Ordnung willkommen, deren Einzelverhältnisse zwar für menschliche Betrachter nicht leicht durchschaubar sind, die aber als Symbol der ebenfalls das menschliche Fassungsvermögen übersteigenden Weltenordnung, der auf allen Ebenen der Natur gleichzeitig herrschenden "Konsonanz", gehört werden kann.

Der gewissermaßen die Weltenharmonik als solche thematisierende Abschnitt wird gefolgt von zwei miteinander verschränkten Segmenten, die den Satztitel *musica instrumentalis* rechtfertigen. Eines ist ein Marsch, also eine Genre, das als relativ grobe musikalische Darstellung von (oder Begleitung zu) standardisierter körperlicher Bewegung angesehen werden darf. In der Oper wird diese Musik in der Eröffnungsszene des zweiten Aktes erklingen, in der der Opportunist Tansur im Auftrag Wallensteins die Obdachlosen von dem Platz vertreibt, den der General für seinen neu zu erbauenden Prunkpalast erwählt hat. Die vom Marsch umrahmte dritte Komponente ist ebenfalls ein Beispiel schlichter Musik. In der Oper wird Hindemith sie als Refrain und erstes Couplet des Rondos verwenden, das die musikalische Grundlage der Hexenprozess-Szene im zentralen Akt bildet; die Musik untermalt dort die Anklagepunkte, die ein Vogt in Württemberg gegen Keplers als Kräuterkennerin arbeitende, aber wegen vieler Exzentrizitäten verdächtige Mutter vorträgt.

Auffällig ist, dass der Titelheld in allen Passagen der späteren Oper, die diesen sinfonischen Segmenten entsprechen, unbeteiligt ist: Weder steht er überhaupt auf der Bühne noch hat das musikalische Material einen

Bezug zu dem, was ihn vorrangig bewegt. In Akt I tritt Kepler erst nahe der Mitte und damit lange nach dem Ende der Ouvertüre zum ersten Mal auf; direkten Kontakt mit Wallenstein hat er nicht vor dem Beginn von Akt IV, und den Gerichtssaal in Württemberg betritt er erst, nachdem der musikalische Refrain zum letzten Mal in seiner ursprünglichen Form erklingen ist. Die Musik des ersten Sinfoniesatzes bezieht sich also nicht, wie Hindemith behauptet hatte, auf "Opernszenen, in denen widrige äußere Umstände das Handeln des Helden erschweren". Vielmehr untermalen die beiden später dramatisierten Komponenten verzweifelte Situationen im Leben der verletzlichsten unter Keplers Zeitgenossen, während die erste das pythagoreische Weltbild symbolisiert. Allerdings wird auch Kepler später den Verlust eines Dienstverhältnisses, Verarmung und Strafe für abweichendes Denken erfahren. In diesem weiteren Sinne bezieht sich die Musik des mit *musica instrumentalis* bezeichneten Sinfoniesatzes daher tatsächlich auf paradigmatische Momente, indem sie die "Disharmonie" auf der realpolitischen bzw. geschichtlichen Ebene als Folie für Keplers Suche nach Harmonie darstellt.

Die Musik des zweiten Sinfoniesatzes wird später in der spirituell zentralen Szene des zweiten Aktes erklingen. 58 Takte in sehr langsamem Tempo nehmen den Abschnitt voraus, in dem Kepler seiner Braut Susanna für ihr Vertrauen dankt.

Das erste Segment ist von einer intensiven Kantilene bestimmt. Ihre zahlreichen Punktierungsgruppen, die über einer homophonen Streicherbegleitung schweben, sind unregelmäßig verteilt auf 4/4- und 3/4-Takte. Das einprägsame Kopfmotiv der Kantilene wird im Unisono von vier Holzbläsern vorgestellt:

**NOTENBEISPIEL 189:** Das erste Motiv im zweiten Satz



In der Oper wird Hindemith später eine Gesangslinie hinzufügen, in der Kepler seinen Mut bekennt zu

neuer Forschung nach tiefster Ordnung und Regelmagie, wie sie in Musik, Geometrie, dem Bau von Pflanz und Tier, Lauf der Sterne, in Wesen, Bewegung, Beziehung alles Geschaffnen sich erweist. Die auch umfasst des Menschen Standort, sein Denken, sein Wirken und Bestimmung; aus der man abzuleiten lerne das

göttliche Fiat, das Zauberwort, gesprochen am Beginn vom Schöpfergeist, das die Welt gebar und erhält im Licht. Muss ich nicht die Denker, Künstler, Herrscher dieser Erde ermahnen, in ihres Werks Bezirken sich jenem Worte anzugleichen, dass durch sie der Menschheit bewusst werde die Harmonie der Welt.<sup>32</sup>

Der folgende Abschnitt kann als eine Antizipation echter Harmonie im menschlichen Bereich gedeutet werden. Die Musik behält das langsame Tempo, das Klangbild melodischer Holzbläser über homophonen Streichern und den unregelmäßigen Wechsel von 4/4- und 3/4-Takten bei. Dabei wirkt das eröffnende Motiv, obwohl weder es selbst noch die sich aus ihm entwickelnde melodische Kontur mit dem Vorangehenden verwandt sind, wie eine Art Antwort auf die musikalische Verwirklichung von Keplers Glaubensbekenntnis.

Die Besonderheit dieser Kontur ist ihre polyphone Paarung und Interaktion mit einer von der Oboe dagegengestellten melodischen Linie. Wie es angemessen erscheint für ein musikalisches Emblem, dass eine Antwort auf der horizontalen Ebene mit der Verwandtschaft in der Vertikalen verbindet, wird Hindemith bei seiner Integration dieses Materials in die Oper die führende Stimme von Susanna singen lassen und ihr dabei ermöglichen, im Anschluss an Keplers Glaubensbekenntnis ein eigenes Gegenstück zu artikulieren. Keplers Darlegung seiner Überzeugungen endet, wie oben gezeigt, mit seiner Selbstverpflichtung zu Wahrhaftigkeit und engagierter Vermittlung des Erkannten. Seine junge Verlobte stellt dieser Ethik wissenschaftlicher Redlichkeit ihre persönliche, auf einer Ethik der Fürsorge basierende Vorstellung von universeller Harmonie gegenüber (“Sollten nicht wir selber auch erreichen, in solchen Erklingens Zeichen mit dem Besten, das sich in uns aufhält, dem Nächsten nahe zu sein, ihn verstehen, Böses bessern, verzeihn, Feindliches töten, Liebe mehren?”). Sie ist überzeugt, dass ein solches Streben nach Harmonie ein “Abbild des Himmels” sein muss.<sup>33</sup> Das musikalische Motiv, das diesen Aspekt der “Harmonie der Welt” zum Ausdruck bringt, wird im Sinfoniesatz von der Oboe vorgetragen; in der Oper singt Susanna den ersten Takt, bevor auch hier die Oboe die Weiterführung übernimmt, während Susanna dazu eine kontrapunktische Linie erfindet, die den Gedanken des Miteinander-Harmonierens der Individuen besonders plastisch übersetzt.

<sup>32</sup>Paul Hindemith, *Die Harmonie der Welt. Textbuch* (Mainz: B. Schotts Söhne, 1957), S. 35; Partitur, Zweiter Aufzug, Ziffer [15].

<sup>33</sup>Vgl. den Beginn des zweiten Sinfoniesatzes mit Akt II Ziffer [15]-[15F] in der Oper.

## NOTENBEISPIEL 190: Das Motiv der zwischenmenschlichen Harmonie



Nach einer kurzen Kontrapassage mit einem Tanz im Dreivierteltakt und einem aus Keplers Glaubensmotiv abgeleiteten Violinsolo endet der Satz mit 28 Takten, die später den zweiten Aufzug der Oper beschließen. Dort fügt Hindemith eine Gesangslinie hinzu, in der die junge Braut eine überraschende Einsicht in einen "Harmonie"-Aspekt ihrer Ehe artikuliert:

In ein Eden trat ich ein aus Zahl, Kalkül und Proportionen, wo  
Formeln statt Schlangen wohnen, Äpfel harmlose Sphären sein.  
Kein Flammenschwert wird uns austreiben, froh werd ich mit  
Adam bleiben in seiner Weisheit und Stille. Selig bin ich.

Der dritte Sinfoniesatz, die musikalische Zeichnung der kosmischen Harmonie (*musica mundana*), wird später mit nur geringfügigen Änderungen in die zweite Hälfte des fünften Opernakt es eingehen. Hindemith fügt dem Orchestersatz dabei lediglich Gesangsstimmen hinzu, teils vertikal als Kontrapunkt, Parallele oder Übernahme einer Instrumentalkontur, teils horizontal mittels eines rezitativischen Einschubs. Dramaturgisch kommt der Librettist Hindemith dabei einer szenischen Darstellung der kosmischen Harmonie so nah, wie es geschmacklich gerade noch vertretbar scheint: Nach Keplers Tod versammeln sich acht der *dramatis personae* "in der Milchstraße" als Himmelskörper-Allegorien zu einem ekstatischen Lobgesang auf die wahre Harmonie.

Für diese Manifestation vollkommener Harmonie komponiert Hindemith zwei Paare aus polyphonen Segmenten. Wie s Notenbeispiel 191 zeigt, stellt das Subjekt der Fuge die kürzeste Version der allen Strukturen gemeinsamen thematischen Idee dar. Die der Zwitterform zugrunde liegende Phrase ist erweitert, noch etwas umfangreicher ist das Subjekt der zweiten Passacaglia, und das aus denselben Tönen bestehende Subjekt der ersten Passacaglia ist zudem rhythmisch stark variiert. Während das, was Fuge und Passacaglia prinzipiell unterscheidet, für die hier anstehende Deutung ohne Belang bleibt, erscheint es symbolisch relevant, dass es sich bei beiden Gattungen um komplexe Strukturen handelt, in denen jede Stimme ihren eigenen Verlauf hat, dabei jedoch stets in konsonanter Beziehung zu den anderen bleibt, und dass alle um denselben Kern kreisen wie die verschiedenen Himmelskörper um die Sonne.

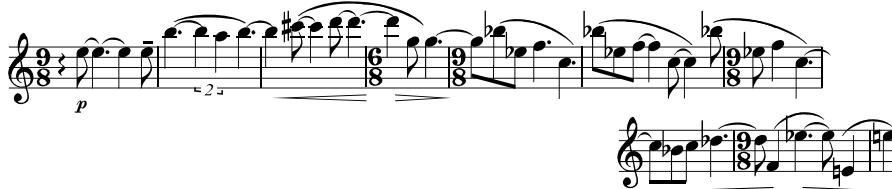
NOTENBEISPIEL 191: Kosmische Harmonie im Finalsatz, in vier Varianten



Sehr breit (*Musica mundana*, Fuge, T. 1-47)



Passacaglia. Ruhig bewegt (*Musica mundana*, Passacaglia 1, T. 48-138)



Langsam, geheimnisvoll und zierlich (*Musica mundana*, Zwitterform, T. 150-167)



Mäßig schnell, gewichtig (*Musica mundana*, Passacaglia 2, T. 168-283)



Auf allen Ebenen dieses Satzes spielt Hindemith mit den symbolischen Zahlen 5 und 9. Sehr auffällig ist der fünfteilige Bauplan der kosmischen Transfiguration: Das erste, aus Fuge und Passacaglia 1 bestehende Paar ist vom zweiten, aus Zwitterform und Passacaglia 2 gebildeten durch eine von der Flöte begonnene und vom Fagott fortgesetzte Kadenz getrennt. Auch darüber hinaus gibt es eine Betonung der in der Musik nicht typischen Zahl 5. Mit diesem Symbolismus bezieht Hindemith sich auf die Tatsache, dass die Pythagoreer (wie auch viele andere Kulturen) die Zahl 5 als geheimnisvoll betrachteten. In der Geometrie der regelmäßigen Figuren nimmt die fünfeckige eine Sonderstellung ein, die in zahlreichen Traditionen mystisch gedeutet wird. Das Pentagramm vor allem galt als magisch, u.a. weil es die einfachste Sternform darstellt, die in einer einzigen unge-

brochenen Linie gezeichnet werden kann (und deswegen auch als Endlosknoten bezeichnet wird). In Ur hat man Tonscherben mit Pentagramm-Einritzungen aus dem 4. Jahrtausend vor Christus gefunden; in späteren Epochen der mesopotamischen Kunst finden sich Pentagramme oft in königlichen Inschriften als Zeichen der Macht. Die Juden verbinden die Zahl 5 und ihre symbolischen Manifestationen mit der Wahrheit und dem Pentateuch; Christen denken an die fünf Wunden des Gekreuzigten, Muslims sprechen von den fünf Säulen des Islam und verpflichten sich, fünfmal täglich zu beten. In demselben Geist betrachteten die Pythagoreer das Pentagramm als ein Emblem der Vollkommenheit. Kepler übernimmt diese Anschauung. So erscheint es nur folgerichtig, dass auch Hindemith, in seiner Keplers Ideen gewidmeten Musik, der Zahl 5 einen besonderen Platz einräumt. Am Ende dieses Kapitels werde ich auf seinen letzten und faszinierendsten Einsatz der Zahl in der musikalischen Darstellung der Weltharmonik eingehen.

Bei der Zahl der Subjekteinsätze in den vier oben genannten polyphonen Formen spielt Hindemith dagegen mit den Zahlen 9 und 3. Die 9 ist zweifach mit der 3 verwandt – einerseits als deren Potenz ( $3 \times 3 = 9$ ), andererseits als deren Ergänzung zum numerischen Symbol der Vollkommenheit ( $3 + 9 = 12$ ). In der pythagoreischen Musiktheorie steht die 9 zudem für den idealen Tonschritt, insofern der Abstand vom achten zum neunten Partialton der Obertonreihe das vom menschlichen Ohr bevorzugte Ganztonintervall ergibt. In seinem Sinfoniesatz *musica mundana* spielt Hindemith mit all diesen Nuancen, indem er nicht nur in wiederholter Paarung die Kombination  $9 + 3$  betont, sondern zudem die prekäre Stabilität der 9 mit allerlei Abweichungen unterstreicht.

Die Fuge besteht aus 9 Subjekteinsätzen, von denen 3 Engführungen (Gruppeneinsätze mit Überlappung) sind, was eine Gesamtzahl von 12 ergibt. Diese Einsätze erklingen auf verschiedenen Tonstufen, doch sind Beginn, Zentrum und Schluss der Fuge fest in *e* verankert. Das Subjekt der ersten Passacaglia bleibt in seinen 10 Einsätzen durchgehend an *e*, den Zentralton der pythagoreischen Musiklehre, gebunden. Die 9 regulären Einsätze, bei denen das Subjekt durch verschiedene Instrumentengruppen wandert, beschreiben eine durchgehende Steigerung von *p* bis *ff*. Der in Oboen und Trompeten als dynamischer Höhepunkt erklingende quasi "überzählige" Einsatz ist nicht nur verlangsamt ("Ein wenig breiter"), sondern in seiner ohnehin metrisch höchst komplizierten Gestalt zusätzlich durch ein den 9/8-Takt ignorierendes, 3 Viertelschläge umfassendes Ostinato der Pauken gestört.



Die kurze Zwitterform, die Hindemith als dritte polyphone Struktur aus dem thematischen Material entwickelt, zählt nur 3 Einsätze; die zweite Passacaglia umfasst wieder 9 Zitate des erweiterten Subjektes, so dass in der Summe dieser beiden Strukturen noch einmal zwölf Varianten der thematischen Phrase erklingen und so die Vollkommenheit der kosmischen Harmonie unterstreichen.

Im musikdramatischen Porträt schickt Hindemith den soeben beschriebenen vier polyphonen Formen seines dritten Sinfoniesatzes eine fünfte gleichsam als 'Quelle' voraus. Genau in der Mitte der Opernpartitur, in der ersten Szene des zentralen dritten Aktes, kreisen die Gedanken aller Mitglieder der Familie Kepler um den Mond. Dieses "Kreisen" komponiert Hindemith in der Form eines Rondos, mit einem von Keplers kleiner Tochter gesungenen Kinderlied über das "Männlein im Mond" als Refrain. Wie in anderen Rondos umschließt dieser Refrain verschiedene freiere musikalische Abschnitte. Unter diesen ist einer, der durch seine plötzliche Feierlichkeit, seine in diesem Kontext fast befremdende streng polyphone Textur und die poetische Abgehobenheit und inhaltliche Kompliziertheit seines Textes aus dem Rahmen fällt. Es handelt sich um eine (in der Partitur ausdrücklich so bezeichnete) "Hymne", in der Kepler monologisierend die von ihm entdeckten Planetengesetze darlegt, mittels derer er erst kürzlich Einblick in die "Harmonie der Welt" erhalten hat.

Keplers Hymne basiert musikalisch auf einem Subjekt, dessen zwölf Einsätze – sechs in jeder der zwei analog gebauten Hälften – ausnahmslos im tiefsten Register erklingen und einem weitgehend homophon gehaltenen Satz unterlegt sind, wie es für eine Passacaglia typisch wäre. Gleichzeitig wandern sie jedoch durch verschiedene Tonarten und stehen jeweils einem polyphon unabhängigen Kontrasubjekt gegenüber, wie man es von Fugensubjekten kennt. Aufgrund dieser Verbindung aus Charakteristika beider Gattungen muss man also erneut von einer Zwitterform sprechen; der Begriff wurde in derselben Bedeutung bereits für den dritten Abschnitt des abschließenden Sinfoniesatzes verwendet.

Mit dieser Hymne kleidet Hindemith also eine Aussage, die in der Atmosphäre eines häuslich-intimen Familienkreises eigentümlich wirkt, für die Thematik der Oper jedoch von größter Bedeutung ist, in die musikalisch allem Anschein nach denkbar unpassendste Form. Rondos haben bekanntlich ihren Ursprung in ländlichen Tänzen. Ein typischer Refrain ist in Melodie, Rhythmik und Aufbau schlicht genug, um auch weniger musischen Tänzern klar anzuzeigen, wann es in welchem Takt im Kreis zu hüpfen gilt. Die "Couplets", in deren getanzer Form ambitionierte Paare mit Soloeinlagen brillieren, dürfen zwar musikalisch anspruchsvoller sein,

sind jedoch gleichfalls Tanzmusik. Eine Hymne innerhalb eines Rondos erscheint daher etwa so unangebracht, wie es eine auf dem Höhepunkt einer fröhlichen Gartenparty gehaltene ernste Predigt wäre. Wenn diese Hymne noch dazu streng imitatorisch-kontrapunktisch ist und anstelle der in diesem Genre erwarteten, Lob und Dank singenden Worte abstrakte Schlussfolgerungen aus naturwissenschaftlichen Beobachtungen und Berechnungen ausbreitet, muss eine solche Ungewöhnlichkeit die Aufmerksamkeit der Hörer erregen.

Das Metrum des Hymnenthemas zeigt einen regelmäßigen Wechsel von 2/2- und 3/2-Takten, als wollte Hindemith seine Hörer bereits hier an die magische Zahl 5 erinnern und daran, dass Kepler durch seine Forschungen zu einfachen Zahlenproportionen auf seine Einsichten zur Harmonie, und damit auch zu seinen bahnbrechenden Planetengesetzen gelangt war. Im Text betont Kepler die Bedeutung der "Formel". Dazu erklingt das Thema nacheinander in unterschiedlichen Bassinstrumenten.

**NOTENBEISPIEL 192:** Das Thema in Keplers Hymne, im dritten Akt der Oper



Wie ein Vergleich dieser Kontur mit den vier im vorigen Notenbeispiel abgebildeten, den abschließenden Satz der Sinfonie bestimmenden Themen zeigt, sind alle fünf eng verwandt. In musikalischer Terminologie handelt es sich bei den konzertant erklingenden Themen um aus einer Grundform entwickelte Varianten. Doch erscheint dies zunächst nur in Bezug auf die Oper sinnvoll. In der Sinfonie wirft die nicht mit einbezogene Urform den Betrachter auf die zu Beginn der Erörterung erwähnte Frage zurück: Was heißt es, wenn Hindemith seine Sinfoniesätze auf die Opernmusik bezieht, die er erst gut sechs Jahre später komponieren wird? Da kein einziger Baustein der Musik, die im dritten Akt der musikdramatischen Fassung erklingen wird, Teil der Sinfonie ist, wird die musikalische Grundform – und mit ihr die Erläuterung der jenseits alles Greifbaren wirksamen "Formel" als Ursache der kosmischen Harmonie – also erst lange nach der sinfonischen Premiere offiziell Gestalt annehmen.

In Anbetracht von Hindemiths bewusstem und raffiniertem Spiel mit symbolischen Zahlen gerade im Zusammenhang mit seinen musikalischen Darstellungen der kosmischen Harmonie wäre es jedoch untypisch, wenn er auf den Gedanken, den vier polyphonen Formen eine fünfte als 'Quelle'

voranzuschicken, erst anlässlich der Ausarbeitung der Oper gekommen wäre. Dabei ist von der Antwort auf die Frage, wie diese Grundform rein musikalisch ausgesehen haben mag, weniger neue Einsicht zu erwarten als von deren möglichem, ja wahrscheinlichem Bezug auf einen außermusikalischen Gedanken.

Umso spannender ist es zu entdecken, dass für die oben in der Oper zurückverfolgte Grundform des Fugen-/Passacagliensubjektes tatsächlich bereits zur Zeit der Komposition der Sinfonie eine Vorform existierte, die jedoch sowohl damals als auch in den folgenden Jahrzehnten nicht mit ihr in Verbindung gebracht wurde. Im Kontext seiner "Motetten", einer Reihe von Klavierliedern auf Verse aus den lateinischen Evangelientexten, mit denen Hindemith im Lauf der Jahre 1940-1960 eine Art "Christusleben" (in Parallele zu seinem *Marienleben* auf Rilkes Gedichtzyklus) schrieb, entstand am Heiligen Abend 1941 ein Lied auf die Verse Johannes 1:1-14, das er nach den Anfangsworten "In Principio erat Verbum" betitelte. Dieser Text, der dem Johannesevangelium als Prolog vorausgeht und die Schöpfung aus dem Logos zum Thema hat,<sup>34</sup> fällt mit seinen philosophischen Reflexionen aus der konkreten Schilderung der Lebensgeschichte Jesu heraus, für die Hindemith ansonsten Verse wählte, die anschauliche kleine Vignetten bilden.<sup>35</sup> Da zudem die streng fugierte Satzweise von der schlichten Textur der übrigen Stücke absticht, ließ Hindemith "In Principio erat Verbum" zu Lebzeiten nicht veröffentlichen. Stattdessen verwandte er die musikalische Grundidee als spirituelle und thematische 'Quelle', als er zehn Jahre darauf vier Subjekte für die polyphonen Formen im dritten Sinfoniesatz schuf.

<sup>34</sup>Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. Im Anfang war es bei Gott. Alles ist durch das Wort geworden, und ohne das Wort wurde nichts, was geworden ist. [...]

<sup>35</sup>Im Gegensatz zu Rilkes *Marien-Leben*, das vor Marias Geburt beginnt und nach ihrem Tod endet, beschränkt Hindemith sich in den ausgewählten Evangelienversen auf die Spanne von Jesu Geburt bis zu seinem Abschied von den Jüngern: Exiit edictum (Geburt zu Bethlehem, Lk 2:1-14) – Pastores loquebantur (Die Hirten, Lk 2:15-20) – Cum natus esset (Die Weisen, Mt 2:1-12) – Erat Joseph et Maria (Darstellung im Tempel, Lk 2:33-40) – Angelus Domini apparuit (Flucht nach Ägypten, Mt 2:13-18) – Defuncto Herode (Rückkehr aus Ägypten, Mt 2:19-23) – Cum factus esset Jesus annorum duodecim (Der zwölfjährige Jesus im Tempel, Lk 2:42-52) – Vidit Joannes Jesum venientem (Die Jordantaufer, Joh 1:29-34) – Nuptiae factae sunt (Die Hochzeit zu Kana, Joh 2:1-11) – Cum descendisset Jesus de monte (Heilung des Aussätzigen und der Hauptmann von Kapernaum, Mt 8:1-13) – Ascendente Jesu in naviculam (Die Stillung des Sturmes, Mt 8:23-27) – Dicebat Jesus scribis et pharisaeis (Jesus zu den Schriftgelehrten und Pharisäern, Mt 23:34-39) – Dixit Jesus Petro (Aufforderung zur Nachfolge, Joh 21:20-24).

ABBILDUNG 27: Die Motette "In Principio erat Verbum"  
 (zu Lebzeiten unveröffentlicht): Autograph der ersten Seite<sup>36</sup>

3

*Langsam.*

*p*  
In Prin-ci-pi-o —

*p*

e - rat Ver - bum, — et Ver-bum e-rat a-pud De - um,

*mp* sieb zündnen

*mf*  
et De - us e - rat ver - bum.

*mf* *cresc* *f*

<sup>36</sup>Abgedruckt nach A. Briner, D. Rexroth und G. Schubert, *Paul Hindemith: Leben und Werk in Bild und Text*, S. 175.

In der Motette entwirft Hindemith die Fuge als Rahmen innerhalb eines dreiteiligen Bauplanes. Das Subjekt wird im Bass des Klavierparts eingeführt, vom Gesang in der Oktavlage übernommen, anschließend im Klavier-Diskant transponiert und bestimmt dann, z.T. mit instrumententypischen Oktavverdoppelungen, die beiden äußeren Abschnitte des Liedes (T. 0-46 und T. 97-114) mit insgesamt 14 Einsätzen auf 7 verschiedenen Tönen: sieben Einsätze stehen auf *c*, dem Zentralton der Motette, die übrigen sieben auf sechs anderen Tönen.<sup>37</sup> Den Subjekteinsätzen der Singstimme unterliegen dabei die folgenden Worte:

In principio erat Verbum	Im Anfang war das Wort
[Hoc] erat in principio apud Deum	Im Anfang war es bei Gott
et tenebrae eam non comprehenderunt	und die Finsternis hat es nicht erfasst
[Et Verbum] caro factum est	[Und das Wort] ist Fleisch geworden
plenum gratiae et ve[r]itatis.]	voll Gnade und Wahrheit

Hindemith erkannte natürlich den geistigen Zusammenhang zwischen den ersten Versen des Johannesevangeliums und Keplers Einsicht in die Harmonie der Welt. Dass der Beginn der Welt auf Gott *als Wort* zurückgeht und die Welt somit gemäß einem “Logos” geschaffen ist, lässt sich ja tatsächlich unmittelbar auf die nach musikalisch-mathematischen Konsonanzen proportionierte Struktur der sichtbaren Welt hin lesen. Auch Platon gründet bekanntlich die sinnlich zugängliche Welt – das “Greifbare”, wie Hindemiths Kepler es nennen wird – auf die *Idee* als eine nicht-sinnliche Struktur hinter der Wirklichkeit, und diese Idee kann durchaus im Sinne einer Welt-Formel gedeutet werden.

Die in Hindemiths Betonung der symbolischen Zahl 5 ebenso wie in der Varianten-Natur der polyphonen Subjekte des dritten Sinfoniesatzes implizierte, jedoch von ihm selbst nirgendwo identifizierte ‘Quelle’, die Motette über die Entstehung der Welt aus dem Wort, liefert den außermusikalischen Bezug für die sonst nur durch den Satztitel *Musica mundana* definierte Musik: Die von Boethius beschriebene kosmische Harmonie, die nach Keplers Berechnungen konsequent proportionale “Konsonanz” der planetarischen Umlaufbahnen ist zu verstehen als eine Manifestation der idealen, noch von keiner menschlichen Einwirkung getrüben Schöpfung. So erschließt Hindemiths Musik besonders durch ihre geheim gehaltenen Verweise einen vieldimensionalen Bedeutungsraum.

<sup>37</sup>Das Subjekt erklingt in der Textur der Motette wie folgt: (1) *c*: T. 0-3, (2) *c*: T. 3-8, (3) *as*: T. 8-11, (4) *es*: T. 11-14, (5) *c*: T. 15-17, (6) *f*: T. 18-21, (7) *fis*: T. 21-25, (8) *c*: T. 25-28; (9) *g*: T. 37-40, (10) *c*: T. 40-43 + *f*: T. 42-45 + *f*: T. 43-46 (Engführung) // (11) *c*: T. 97-100, (12) *des*: T. 105-108, (13) *g*: T. 108-111, (14) *c*: T.111-114.

