



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Mathis – Hindemith – Kepler

Zur (Be-)Deutung des Operschaffens Paul Hindemiths
zwischen 1929 und 1957 vor dem Hintergrund der
Phantasie einer „musica mundana“

Verfasser

Simon Haasis

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

em. O. Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber

mit 14 Abbildungen

Der Grammatik und Verständlichkeit der Sprache dieses Textes geschuldet, sind alle personalen Bezeichnungen geschlechtsneutral, d.h. männlich wie auch weiblich zu verstehen

MEINEN ELTERN JUTTA UND WALTER HAASIS

DEM ANDENKEN AN MANFRED ANGERER (1953–2010)

„Wir können nämlich keinen einzigen Meister finden, der alles, was für das Eine erforderlich ist, zur Verfügung stellen könnte. Ein und derselbe wird nicht den Helm, den Schild, das Schwert, die Speere, die Standarte, die Pauke, die Tuba und all die andere Militärausrüstung zusammen [-] und zustandebringen. Wer somit nach den größeren Werken der anderen Erfindungen strebt, der wird sich nicht allein mit der Schule des Aristoteles oder allein der des Platon begnügen können. Wenn wir also - was freilich selten passiert – nicht die gewöhnlichen Begriffe zu verwenden scheinen, so geschieht dies deswegen, weil wir durch sie ungewöhnliche Überlegungen erklären wollen. Im Hinblick auf das Ganze verwenden wir die verschiedenen Ergebnisse der unterschiedlichen Philosophen, soweit sie für das Anliegen unserer Neuerung eher sinnvoll erscheinen.“

Giordano Bruno^{*}

^{*} Giordano Bruno: *De umbris idearum*, zitiert nach Ordine [2009].

VORWORT

Im Vorwort nehme ich mir *vor* mich mit *Worten* kurz zu halten. Im Folgenden wird noch genug über den Leser kommen; das soll als Warnung vorab genügen.

Diese Studie kam innerhalb von zwei Arbeitsphasen im März sowie im Juli, August und September des Jahres 2011 zur Niederschrift. Die Vorarbeiten, zahlreiche Um- und Abwege, gingen ihr voran, sodass sich erste Skizzen, die sich tatsächlich, wenn auch in modifizierter Form, Aufnahme in den vorliegenden Text fanden, an einen sonnigen Sommermorgen in stiller und naturnaher Umgebung in das Jahr 2010 (irgendwann im Juni) zurückverfolgen lassen. Zeugen desselben mögen sich erinnern – darunter auch manch' quakender Frosch.

Eigentlich hätte ich mich in meiner Qualifizierungsarbeit zum Grad eines Magisters der Philosophie (Musikwissenschaft) eines anderen Themas widmen wollen, doch dieses hätte nicht nur seinen Verfasser, sondern auch diese Arbeit selbst mit seinem Anspruch erschlagen. Dadurch fiel die Wahl als zweite auf Paul Hindemith und seine beiden großen Opern der Jahre nach 1929. Eigentlich ist sie im Nachhinein betrachtet ungern gefallen. Meine Liebe für das Werk Paul Hindemiths erschien mir ein zu großes Hindernis, um konkret wissenschaftlich mit diesem umgehen zu können. Lange nach der Entscheidung zu diesem Thema hatte ich damit zu kämpfen, aber es gelang mir – nicht zuletzt durch mir nahestehende gute Geister (die Hegelschen Gespenster sind hiermit nicht gemeint) – dieses Hemmnis zu überwinden, welches rückblickend betrachtet gar keines war. Immanente Kritik mag über (Höher-)Schätzung gesiegt haben...

Den vorliegenden Text betrachte ich dabei nicht nur als Abschlussarbeit eines Studiums, sondern auch als gewissermaßen Summa desselbigen, indem viele Gedanken zu dem, was Musik sein könnte, denen ich während derselbigen konfrontiert war, hier eingeflossen sind. Damit kann es möglich sein, dass diese Abhandlung sich dem widersetzt, was sogenannte kluge Köpfe mit sogenannten Reformen über den sogenannten Begriff oder Metapher der Bildung über die Universitätslandschaft gebracht haben (diese klugen Köpfe sind unter allen Fraktionen im *Streit* um Bildung zu finden; von den Lagern der großen Politik, über die freie Wirtschaft bis hin zur ÖH-Sandkastenpolitik) . Sie ist keine Produktion aus der Retorte, sondern versucht als kleine Registerkarte dem wissenschaftliche Denken über Kunstwerke etwas hinzuzufügen. Der Leser möge sie im Sinne des vorangestellten Mottos aus Giordano Brunos *De umbris idearum* als solche vielleicht mit etwas Vergnügen lesen.

DANKSAGUNGEN

An Dank sollte auch in einer kleinen Qualifizierungsarbeit nicht gespart werden, womit der Umfang dieser Danksagungen ein klein wenig zu entschuldigen sei. Einen solchen Text schreibt man schließlich zwar am Computer sitzend alleine, aber viele Personen erleichtern einem diesen teilweise doch eher unangenehmen Vorgang.

Zunächst ist einmal den stillen Helden, die an einer solchen Arbeit stets einen immensen Anteil haben zu danken. Gemeint sind dabei alle Personen, ob mir bekannt oder unbekannt, die zum Gelingen dieses Vorhabens in irgendeiner Weise beigetragen haben. Es sind Gesprächspartner, Kolleginnen und Kollegen, die vielleicht auch nur im Vorbeigehen Kommentare abgaben oder wertvolle Gedanken mir eingepflanzt haben, die sich hier wiederfinden. Auch dürfen die manchmal von mir getrietzten Bibliotheksangestellten und Sekretärinnen und Sekretäre nicht vergessen werden.

Eigentlich ist der Dank an die Eltern obligatorisch, und viel zu oft wirkt er aufgesetzt; ich habe aber dennoch besonderen Anlass dazu – vielleicht kann das aber auch jeder mit Recht behaupten. Meine Eltern Jutta und Walter Haasis – denen die Arbeit in ihrer Gesamtheit in Liebe gewidmet ist – haben selbstlos in materieller, wie aber noch wertvoller in ideeller Hinsicht mein wahrlich verrücktes Vorhaben unterstützt, nach einer abgeschlossenen Berufsausbildung meinen Posten „hinzuschmeißen“ und nochmals einen Bildungsweg einzuschlagen, der mich über das Nachholen meiner Matura zum Studium geisteswissenschaftlichen Fächer, die nicht dafür berühmt sind von Quereinsteigern gewählt zu werden, gebracht hat. Hinzu kam noch, dass der professionalisierte „stetige gegen den Strom Schwimmer“ auch noch in einer nicht gerade um die Ecke liegende Bastion für seine Studien entwichen ist. Gerade für die Akzeptanz des letzteren, wie aber auch für jegliche aufopfernde Unterstützung, sei auch des Dankes an meine Großeltern Helene und Willi Haasis nicht gespart.

Der Dank an den Betreuer ist ebenso nicht nur eine Notwendigkeit, sondern auch eine Freude. Es mag paradox klingen, aber wofür ich em. O. Univ.-Prof. Dr. Dr. Gernot Gruber (Universität Wien und Österreichische Akademie der Wissenschaften/Kommission für Musikforschung) besonders zu danken habe, ist für seine Geduld und das Mich-machen-lassen, wo es notwendig war, darauf vertrauend, dass er doch ein ansehbares Endprodukt vorfinden würde. Ich ließ ihn manchmal lange warten, und dennoch gab es dadurch nie einen Grund zu Verstimmungen. Hierzu möchte ich auch neben der fachlichen und sachlichen Ermutigung besonders seine menschlichen Eigenschaften hervorheben. Wenn gebraucht, so ist er für seine Diplomanden, wiewohl auch zukünftige Doktoranden, stets da. Letztlich darf ich ihm aber auch danken, dass er mich auf die Philosophie Hans

Blumenbergs aufmerksam gemacht hat, die heute, nach einigen Abwegen, wie ich meinen möchte, meine Vorstellung dessen, was Philosophie leisten kann, wenn sie will, maßgeblich geprägt hat.

Einen Dank im Voraus möchte ich auch an Prof. em. Dr. Reinhard Strohm (Wadham College, Oxford und Universität Wien). Er ist so freundlich und wird die Rolle des Zweitprüfers innerhalb der mündlichen Diplomprüfung übernehmen.

Einen etwas seltsamen Platz im Rahmen dieser Danksagung nimmt der leider im vergangenen Jahr verstorbene Ao. Univ.-Prof. Dr. Manfred Angerer (†) ein. Seine Rolle in der ganzen Sache dieser Arbeit ist die, dass er mit ihr in der Form, wie sie nun vorliegt, eigentlich, ich betone eigentlich, nicht viel zu tun hat. Bevor die letztliche Wahl zur Ausarbeitung dieses hier niedergeschriebenen Themas erfolgte, ist er leider verstorben, er hatte mir aber für mein zuerst gewähltes Thema zugesichert, mich, wo er könnte, zu unterstützen. Er gehört auch zu den Personen, die mein wissenschaftliches Denken zutiefst geprägt haben und die vielleicht durchaus daran schuld sind, dass ich der Musikwissenschaft treu geblieben bin. Seinem Andenken ist diese Arbeit gewidmet, da ihm nicht zuletzt wohl auch um eine Auseinandersetzung mit Hindemith immer gelegen war.

Herrn Univ.-Prof. Dr. Michele Calella (Universität Wien) ist aus verschiedensten Gründen ein Dankeschön auszusprechen. Nicht nur ließ er mich einige Gedanken zur vorliegenden Arbeit in seinem Diplomandenseminar vorstellen, er half mir auch, nicht nur aus mancher Krise einen sinnvollen Weg zu finden, sondern ich hatte auch die Gelegenheit zwei Semester lange als „sein“ Tutor zu arbeiten und dabei wertvolle Anregungen zu empfangen, was es heißt eine Lehrveranstaltung für alle Teilnehmenden „gewinnbringend“ zu leiten. Auch ist ihm ein Dank dafür auszusprechen, dass er mir bei meiner „Unterrichtsgestaltung“ immer die Möglichkeit gelassen hat das zu tun, was ich für richtig hielt.

Herzlich gedankt sei auch Frau Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes (Universität Wien), Frau Ao. Univ.-Prof. Renate Vergeiner (Universität für Angewandte Kunst, Wien) und Herrn Prof. Dr. Siegfried Mauser (Präsident der Hochschule für Musik und Theater München) für die Gelegenheit, im Rahmen von Seminaren und Diskussionen vor allem die Gedanken zu Giordano Bruno, Johannes Tinctoris und zur Musik- und Kunstanschauung des Spätmittelalters und der Renaissance, wie der Theorie der Epochenschwelle, zu entwickeln und erproben. Ein ebenfalls herzlicher Dank geht auch an Herrn Univ.-Ass. PD Dr. Wolfgang Fuhrmann (Universität Wien) für die Überlassung eines derzeit in Druckvorbereitung befindlichen Aufsatzes zur „englischen“ und irdischen Musik im 15. Jahrhundert und für eine ebensolche „Überlassung“, wenn vielleicht auch eine schmerzlichere, danke ich Herrn Univ.-Ass. Mag. Dr. Nikolaus Urbanek (Universität Wien). Er war so freundlich, mir die Unterlagen zu

seinem beim von Harmut Krones organisierten ASC-Symposium „Mahler und Schönberg“ gehaltenen Vortrag mit dem Titel „Klang versus Sinn. Von Mahlers Durchbruch und Weberns Pause“ überlassen hat.

Auch darf ich den Besuchern meiner Tutorien an der Universität Wien danken. Ohne, dass sie es vielleicht gemerkt haben – vielleicht taten sie es aber auch – waren sie für manche Überlegung, die dieser Arbeit zugrunde liegt, Versuchskaninchen und an der ein oder anderen Reaktion, die nicht selten kritisch ausfiel, wusste ich vieles für den vorliegenden Text zu schärfen.

Einen herzlichen Dank wende ich auch an Schott Music International, in Österreich vertreten durch die Universaledition Wien, für die zur Verfügungstellung der nur als Leihmaterial erhältlichen Dirigierpartitur zur Oper *Die Harmonie der Welt*. Ebenso auch für die Genehmigung des Abdrucks einiger Beispiele aus derselben im Rahmen dieser Diplomarbeit, bei welchen es sich um Erstpublikationen handeln dürfte.

Friedericke Henniger eröffnet nun der Zirkel des inneren Kreises von guten Geistern. Sie war und ist, nunmehr nach ihrem Wegzug aus Wien, eine Stütze dieser Arbeit und ihres Verfassers, die immer, so sagt sie selbst, darum bemüht ist mich aus den Wolken zurückzuholen. Als guter Kaffeegeist oder auch Spaziergangsbegleiterin war sie beim langen und steinigen Weg der Erarbeitung dieses Textes eine einfühlsame Begleiterin, die aber auch manchmal schonungslose Kritik übte, wenn ich mal wieder nicht wollte.

Maurice Chales de Beaulieu, M.A., Wiener Neuankömmling aus Berlin, hat sich – wir kannten uns erst recht kurz – sofort auf das Abenteuer eingelassen, einen Text von mir wie diese Diplomarbeit korrekturlesen. Ich hoffe, er bereute es im Nachhinein nicht. Zudem verdanke ich ihm die ein oder andere sehr spannende Anregung, die in ein oder anderem langen Gespräch entstanden ist.

Nicht vergessen werden sollte Leslie Kleinwachter, die „hohe“ Verdienste für diesen Text „geleistet“ hat. Als intellektuelle Begleiterin der ersten Stunde in der Zeit, als ich hoffte, dass mir auch die Wiener Theaterwissenschaft ihre Tore öffnen würde, hat sie mein Studium – wie ich auch ihres; Filme werde ich dennoch nicht verstehen! – immer aufmerksam begleitet und ist „kritische“, feinäugige und -seelische Korrekturleserin seit dieser Zeit. Ihr ist es auch zu verdanken, dass diese Arbeit letztlich als so hübsches Büchel an die Universitätsbibliothek abgegeben wird. Ein hoch auf die „Hausbuchbinderin“; „Domestikin“ will ich ja nicht sagen – Achtung: das ist ein Insider!

Alexander Meschik gilt unter allen ein ganz besonders schwerwiegender Dank, den ich aber auch mit ebensolcher Freude aussprechen darf, nicht nur, weil er all' das, was andere getan haben, auch wie selbstverständlich tat, nicht nur, weil er mich in manchem langen, wirklich sehr langen Gespräch zu ertragen hatte, sondern, weil diese Arbeit ohne ihn wohl nicht zu diesem Abschluss gekommen wäre – wahrscheinlicher zu gar keinem. Gerade deshalb, und auch, weil ich ein schlechtes Gewissen hätte, zum Teil nicht mein eigenes Gedankengut als das meine zu verkaufen – zu viele machen das, weshalb ich auf Beispiele, die ich aus meiner eigenen Vita und Umgebung geben könnte, verzichte-, sei ihm die mit „Deutung: geistiges Programm und die Melancholie der Möglichkeit“ betitelte Schlussbetrachtung dieser Studien in Freundschaft gewidmet. Die darin enthaltenen Grundthesen wurden in den oben beschriebenen Gesprächen gemeinsam entwickelt und letztlich nur von mir – vielleicht ein wenig dreist – auf meine Hindemith-Überlegungen umgemünzt worden (das gilt übrigens nicht nur für die Schlussbetrachtung). Den einzigen Anteil, den er an ihnen nicht hat, ist der, dass die Fehler, die ich daran gemacht habe, nur von mir stammen oder dadurch zustande kamen, weil ich seinem mir wertvollen Rat nicht gefolgt bin. Dies gilt für alle Korrekturlesenden, die Einsicht in meine Werkstatt hatten. Werde nur mehr aus der Werkstatt eine Wallstatt, aber ohne Walküren, das kann warten...

ANMERKUNG FÜR DIE LEKTÜRE ODER WIE ES ZU LESEN SEI

Die folgenden Anmerkungen sollten für eine gewinnbringende Lektüre des vorgelegten Textes berücksichtigt werden. Wie sooft im Falle von musikwissenschaftlichen Arbeiten, die sich mit umfangreich besetzten Orchesterwerken und Opern auseinandersetzen, hat es sich als gewinnbringend erwiesen, Raum, Seitenumfang und Aufwand sparend, auf den umfangreichen Abdruck von desmeist ohnehin aussagegelosen Notenbeispielen zu verzichten. Diese werden nur abgebildet, wenn absolut notwendig. Daher ist es für eine gewinnbringende Lektüre unabdingbar Klavierauszüge der Opern *Mathis der Maler* und *Die Harmonie der Welt* (Hindemith), *Palestrina* (Pfitzner), wie Studienpartituren der Opern *Mathis der Maler* (Hindemith), *Palestrina* (Pfitzner) [...] und der Orchesterwerke *III., IV. und VIII. Symphonie* (Mahler) bei der Hand zu haben.

Im Falle des Bild- und Darstellungsmaterials habe ich mich dafür entschieden – eigentlich mit der Gepflogenheit bei akademischen Abschlussarbeiten brechend -, dann wenn es mir opportun erschien Abbildungen in den Fließtext mitaufzunehmen, wenn diese den selbigen erleutern. Alle anderen habe ich, die Konventionen entsprechend im Anhang angefügt.

Folgende Voraussetzungen werden vom Leser erwartet (er wird sich beim Lesen um einiges leichter tun, wenn er diese erfüllt; was aber niemanden von der Lektüre abhalten soll): Vorausgesetzt werden die Kenntnisse der beiden hier in größerem Umfang besprochenen Opernhandlungen,^{*} wie vor allem auch solche der Hindemithschen Kompositionstheorie wie er sie in der *Unterweisung im Tonsatz* grundgelegt hat.

^{*} Steiert [1989] und Rexroth [1989].

ABKÜRZUNGEN

LITERATUR

Die gesamte verwendete Literatur wird nach dem Schema Verfasser (wenn nötig Erstveröffentlichungsdatum) [Publikationsdatum], Seiten- bzw. Spaltenzahl angegeben und im Literaturverzeichnis aufgeschlüsselt. Für alle Quellen gilt Dasselbe. Was die Zitierpraxis letzterer anbelangt, so folgt diese der jeweils üblichen Vorgehensweise (z.B. im Falle Aristotelesens oder Platons). Internetchronik, so vorhanden, wurden, wenn nicht anders angegeben, auf ihre Richtigkeit und Funktionalität am 05. Oktober 2011 überprüft.

ZEITSCHRIFTEN UND ENZYKLOPÄDIEN

Wie auch im Falle von eingebürgerten Fachtermini werden Zeitschriften und Enzyklopädien entsprechend der im *RILM* verwendeten Regel abgekürzt.

Fachfremde Zeitschriften und Enzyklopädien:

ABG Archiv für Begriffsgeschichte
AWN Anwesenheitsnotiz

NOTENAUSGABEN

Folgende Abkürzungen gelten bei häufig verwendeten Notenausgaben:

Mathis-KA: Paul Hindemith: *Mathis der Maler. Oper in sieben Bildern*. Klavierauszug vom Komponisten, Mainz [u.a.] o.J.

HdW-KA: Paul Hindemith: *Die Harmonie der Welt. Oper in fünf Aufzügen*. Klavierauszug, Mainz [u.a.] o.J.

Mathis-Partitur: Paul Hindemith: *Mathis der Maler. Oper in sieben Bildern*. Studienpartitur, Mainz [u.a.] o.J.

HdW-Partitur: Paul Hindemith: *Die Harmonie der Welt. Oper in fünf Aufzügen*. Partitur. Unverkäufliches Leihmaterial, Mainz [u.a.] o.J.

Schwanendreher-P.: Paul Hindemith: *Der Schwanendreher. Konzert nach alten Volksliedern für Bratsche und kleines Orchester (1935/36)*, in: Ders., *Bratschenkonzerte*. Herausgegeben von Hans Kohlhasse (= Ders., *Sämtliche Werke*. Herausgegeben von Kurt von Fischer und Ludwig Finscher, Band III, 4), Mainz 1997, S. 83–207.

Symphonie-Es-P.: Paul Hindemith: *Symphonie in Es* (1940), in: Ders., *Orchesterwerke 1940–1943*. Herausgegeben von Klaus Kropfinger (= Ders., *Sämtliche Werke*. Herausgegeben von Kurt von Fischer und Ludwig Finscher, Band II, 4), Mainz 1988, S. 1–157.

Amor-P.: Paul Hindemith: *Amor und Psyche (Farnesina). Ballet Overture* (1943), Ders., *Orchesterwerke 1940–1943*. Herausgegeben von Klaus Kropfinger (= Ders., *Sämtliche Werke*. Herausgegeben von Kurt von Fischer und Ludwig Finscher, Band II, 4), Mainz 1988, S. 159–187.

ConcertoWW-P.: Paul Hindemith: *Concerto for Woodwinds, Harp and Orchestra* (1949), in: Ders., *Bläserkonzerte II*. Herausgegeben von Luther Noss (= Ders., *Sämtliche Werke*. Herausgegeben von Kurt von Fischer und Ludwig Finscher, Band III, 8), Mainz 1977, S. 1–57.

MSIII: Gustav Mahler: *Symphonie Nr. 3 in sechs Sätzen für großes Orchester, Alt solo, Knabenchor und Frauenchor* (1896) nach dem Text der kritischen Gesamtausgabe, Wien 2009.

MSIV: Gustav Mahler: *Symphonie Nr. 4 in vier Sätzen für großes Orchester und Sopran-Solo* (1901), Wien 1963.

MSVIII: Gustav Mahler: *Symphonie Nr. 8 in zwei Sätzen für großes Orchester, acht Solisten, zwei gemischte Chöre und Knabenchor* (1906), Wien 2010.

LIBRETTI

LMdM: Paul Hindemith: *Mathis der Maler. Oper in sieben Bildern* (1933/1934), in: H. H. Stuckenschmidt (Hrsg.), *Spectaculum. Texte moderner Opern*, Frankfurt am Main 1962, S. 151–198.

LHdW: Paul Hindemith: *Die Harmonie der Welt. Oper in fünf Aufzügen. Text und k von Paul Hindemith* (1956/1957). Libretto, Mainz 1957.

INHALTSVERZEICHNIS

MOT(TOS)(IVATIONEN).....	III
VORWORT.....	IV
DANKSAGUNGEN	V
ANMERKUNG FÜR DIE LEKTÜRE ODER WIE ES ZU LESEN SEI	IX
ABKÜRZUNGEN.....	X
LITERATUR.....	X
ZEITSCHRIFTEN UND ENZYKLOPÄDIEN.....	X
NOTENAUSGABEN	X
LIBRETTI	XI
INHALTSVERZEICHNIS	XII
ERSTE ABTEILUNG	1
1. BOETHIUS BIS KEPLER – MAHLER UND HINDEMITH: MUSICA MUNDANA.....	3
1.1 WELT(EN)MUSIK – MENSCHENMUSIK – INSTRUMENTALMUSIK.....	3
1.2 WELTANSCHUUNGSMUSIK: MAHLER UND HINDEMITH	20
2. ANALYSEN	34
2.1 VORBEMERKUNGEN	34
2.2 <i>MATHIS DER MALER</i>	36
2.2.1 <i>VORSPIEL. ENGELKONZERT</i>	36
2.2.2 <i>SECHSTES BILD. ODENWALD</i>	43
2.2.3 <i>SIEBTES BILD. MAHTIS' WERKSTATT IN MAINZ</i>	51
2.3.1 <i>VORSPIEL</i>	55
2.3.3 <i>FÜNFTER AUFZUG. „KEPLERS TOD UND VERKLÄRUNG“</i>	62
ZWEITE ABTEILUNG	67
3. STUDIE I: EXPLIZITE POETIK.....	69
HINDEMITH UND HONEGGER	69
KOMPONIST IN SEINER WELT.....	70
AUGUSTINUS VON HIPPO	70
PRAGMATISCHE KUNSTTHEORIE DES MITTELALTERS.....	71
„SCHÖNHEIT VON DER DIE ÄSTHETIK NICHTS WEISS“	75
ÄSTHETISCHE THEOLOGIE: SCHÖNBERG UND HINDEMITH	76
BOETHIUS	79
KOMPONIST ALS SCHÖPFER.....	80
4. STUDIE II: IMPLIZITE POETIK.....	84
5. STUDIE III: FIKTIVE POETIK	101
<i>MATHIS – KEPLER. WAS SIE NICHT SIND</i>	103
<i>DER MYTHISCHE „HEROS“</i>	105
KOMPONIST, MALER, NATURWISSENSCHAFTLER UND HEILIGER.....	107
TRENNUNG.....	108
RÜCKKEHR.....	112
VOM MYTHISCHEN AN DEN HISTORISCHEN ORT EINES GESCHICHTSMYTHOS ..	113
BRUNO: <i>DE GLI EROICI FURORI</i>	113
DIANA UND AKTAION.....	114
EXKURS: RENAISSANCE.....	114
DER ZWEITE KUNSTGRIFF BRUNOS	119

DIE ABSTRAKTE IDEE EINER HEROSOPER UND PLATON	120
EIN BEISPIEL: SCHELLING UND SEIN BRUNO.....	122
DRITTE ABTEILUNG	123
6. DEUTUNG: GEISTIGES PROGRAMM UND DIE MELANCHOLIE DER MÖGLICHKEIT ..	125
6.1 FÜR EINE MUSIKALISCHE METAPHOROLOGIE.....	125
6.2 VON DER METAPHOROLOGIE ZUR ANTHROPOLOGIE	133
6.3 HINDEMITH UND BACH - SPÄTWERK UND ALTERSWERK	135
6.4 DAS WAS BLEIBT? – EINE INTERPRETATION.....	140
6.5 EPILOG – THESEN AD SPECTATORES.....	143
QUELLEN	145
1.PAUL HINDEMITH	145
2.ORIGINALAUSGABEN	146
3.MODERNE AUSGABEN	146
4.PHILOSOPHISCHE WERKE (ACHTZEHNTE BISZWANZIGSTES JAHRHUNDERT)	147
5.BRIEFWECHSEL	150
ZITIERTER LITERATUR.....	151
WEITERE LITERATUR.....	166
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	168
CURRICULUM VITAE.....	170
VORTRÄGE UND VERÖFFENTLICHUNGEN.....	171
ABSTRACT.....	172

ERSTE ABTEILUNG

TUSCH-KANTATE AUF DEM OBERSTEN ALTANE ABZUPAUCKEN

(Eigentlich freilich auf Pauken gesetzt,
es geht aber auch auf Gießkannen).

Brennt, ihr Kometen!

Schallt, ihr Trompeten!

Tönet, ihr Flöten

Dampfet, Pasteten!

Steiget Raketen!

Da Capo

Schnarrt, Bratenwender!

Weht, goldne Bänder,

Vom hohen Geländer!

Jauchzt Völker und Länder,

Fertig ist, fertig ist, fertig ist der Kalender!

Echo vom Johannis-Turm

Kalender! Kalender! Kalender!*

* Lichtenberg (1784) [1992], 656.

1. BOETHIUS BIS KEPLER – MAHLER UND HINDEMITH: MUSICA MUNDANA*

1.1 WELT(EN)MUSIK – MENSCHENMUSIK – INSTRUMENTALMUSIK¹

„Daher kommt es, daß die menschlichen Seelen zur Zeit der himmlischen Aspekte einen besonderen Antrieb erfahren zur Durchführung der Geschäfte und Aufgaben, die sie unter den Händen haben. Was dem Ochsen der Stecken, dem Roß die Sporen oder die Dressur, dem Soldaten Trommel und Trompete, den Zuhörern eine zündende Rede, dem Bauernhaufen der Takt der Flöte, Sackpfeifen und Fiedel, das ist allen, zumal wenn sie beieinander sind, die himmlische Konfiguration geeigneter Planeten. Der einzelne wird in seinem Tun und Denken angetrieben, die Gesamtheit wird williger, zusammenzugehen und sich die Hand zu reichen. [...] Das alles bewirkt nicht der Himmel selbst unvermittelt, vielmehr behält die Seele, indem sie ihr eigenes Handeln mit den himmlischen Harmonien in Verbindung bringt, die Führung bei diesem sog. „Einfluß“ des Himmels. Ja dieses Wort „Einfluß“ hat manche Philosophen derart fasziniert, daß sie lieber mit der dummen Menge Toren, als mit mir Weise sein wollen. Wie schwach ist doch ihre Schlußkette. Die Gestirne wirken auf die Luft, die Luft auf die Disposition des Körpers und dieser auf die Seele! Mag daran etwas sein. Aber was hat das mit den Aspekten zu tun, die doch Vernunftdinge sind? Wie soll das Element der Luft, wie der Körper die Aspekte erfassen? Beide doch nur mit ihrer Seele, die die Aspekte zuerst auf die von mir dargelegten Art und Weise wahrnimmt.“²

„Der grundt [sic!] aber des Vergleichs der astronomischen Aspekte mit der Musik besteht hierinnen, daß der Kreis eingeteilt nach den Aspekten und das Monochord eingeteilt nach den Harmonien ainerlay divisiones hatt.... [...] Das Werk und die Bestimmung der Erdseele ist, den Schweiß der Erde anzuregen, damit Regen entstehe und die Erde zu unserem Nutzen befeuchtet werde. Zu diesem Werk wird sie getrieben durch den Anreiz der Aspekte, gewissermaßen als einer himmlischen Musik; sie thuet kein Zug, der Himmel pfeift ihr dann darzue.“³

„Ich habe eben meine 8. vollendet. - Es ist das Größte, was ich bis jetzt gemacht. Und so eigenartig in Inhalt und Form, daß sich darüber gar nicht schreiben lässt. - Denken Sie sich, daß das Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschl[iche] Stimmen, sondern Planeten und Sonnen welche kreisen.“⁴

* Allgemeine Vorbemerkung: Der Grammatik und Verständlichkeit der Sprache dieses Textes geschuldet, sind alle personalen Bezeichnungen geschlechtsneutral, d.h. männlich wie auch weiblich zu verstehen.

¹ Als programmatisch grundlegend verstehe ich für die gesamte Einleitung den in der musikwissenschaftlichen Forschung bis heute leider noch nicht angekommenen (!) Aufsatz von Hans Robert Jauß, vgl. Jauß [1977a].

² Kepler (1619) [1982], 286.

³ Brief Johannes Keplers an Fürst August von Anhalt vom 29. Juli 1607 (Prag), Kepler [1930], 289–290.

⁴ Brief Gustav Mahlers an Willem Mengelberg vom 18. August 1906 (Maiernigg am Wörthersee), in: Mahler [1982], 312.

„[...] [K]lingt das nicht wie ein leiser Ton aus der *musica mundana* der Alten, aus jenen Sphärenharmonien, die über die beiden irdischen Arten der Musik [...] als dritte thronen? Die so unzureichend sind, daß die unzureichenden Sinnesorgane der Menschen sie nicht vernehmen, ja die zu ihrer Auswirkung nicht einmal des Klanges bedürfen, da die Zahlenrelationen als Urgrund und Sinn aller Bewegung und alles Klingens dem denkenden Geiste mehr sind als das Äußere der Musik, der Klang, durch den sie profaniert und in die menschliche Stimme des Erfühlbaren versetzt werden. Ein Wesensunterschied zwischen *musica humana* und *instrumentalis* besteht für uns heute dank der Erkenntnis ihrer gemeinsamen physikalischen Grundlagen nicht mehr, auch zwischen *musica mundana* und *humana* dürfen wir heute mehr auf das Gemeinsame als auf das Trennende achten. [...] Diese Weltharmonie, die in ihrer Realität ungleich phantastischer und für den Musiker beziehungsreicher anmutet als die tönenden Halbkugeln der Alten, klingt nicht allein für den forschenden und rechnenden Sternkundigen, sie ist auch für den einfältigen Gläubigen genauso sicherer wie unbegreiflicher Tatbestand. Wie aber der Astronom heute nicht die Ausmaße von Millionen Lichtjahren, die Einssetzung des Raumes und der Zeit begreifen kann, wenn er nicht das Wirken der Elektronen im Kosmos eines Atoms erkennt, so wird auch dem gläubigen Musiker niemals der Sinn seines Klingen Werkstoffes, des irdischen Abbildes der harmonischen Weltmusik offenbar werden, wenn er nicht immer wieder in den Atomkern des einzelnen Tones hinabsteigt und dessen Elektronen [...] zu begreifen sucht.“⁵

Die dieser Einleitung vorangestellten Aussagen Johannes Keplers, Gustav Mahlers und Paul Hindemiths umkreisen alle drei innerhalb ihrer jeweiligen individuellen Gedankengänge ein und dieselbe musikphilosophische Idee, die in ihren Grundzügen bis an den Anfang der europäischen Geistesgeschichte in ihrer schriftlich fixierten Form unter der Prämisse eines stark eingeschränkten Begriffs von „Wissen“ – das, welches schriftlich fixiert werden kann - nahezu dauerhaft tradiert worden ist. Die sich eisern haltende Denkfigur, oder besser: Phantasie einer Weltharmonie, einer „*musica mundana*“ und ihres prominentesten Teilgebietes der Sphärenharmonie, wie auch ihrer Einflüsse auf den Menschen, sein Tun und Handeln, sein Denken und seine Befindlichkeiten ist auf das Engste mit dem Begriff „Musik“ selbst, der zwischen „gänzlich Ungestalt[em]“ und „kombinatorisch-gelehrter Meisterschaft“ schwankt,⁶ verbunden. Wenn ich hier von Beginn an nun von einer Phantasie spreche, so bin ich sofort eine Differenzierung schuldig. „Phantasie“ begreife ich hier durchaus als positiv konnotierten Begriff im Sinne ihrer altgriechischstämmigen Grundbedeutung von (a) Trugbild oder/und auch (b) „das Vermögen, etwas in Erscheinung treten zu lassen.“⁷ Ich begreife damit die „*musica mundana*“, die im Folgenden nähere Definition findet als Teil

⁵ Hindemith (1940) [1940], 75–76.

⁶ Bloch (1938–1947) [1985], 1259 (Fünfter Teil, Kapitel 51). Zur Weitläufigkeit des Musik-Begriffes, welcher im Folgenden nur pointierte Skizzierung finden kann, vgl. Riethmüller [1985], 59–95 und Kaden [2004].

⁷ Böhme [nicht erschienen], 2. Für das „Mittelalter“ wurde dieser Aspekt von Jacques Le Goff untersucht, vgl. die Aufsatzsammlung Le Goff [1990].

eines imaginär errichteten Raumes. Sie ist, wie auch Himmel und Hölle, Effekt „produktiver Einbildungskraft“:⁸

„In Sinne der klassischen *ars memoria* sind es *imagines agentes*, die nicht nur etwas vorstellen und erinnerbar machen, sondern effektuierende Kraft auf diejenigen ausüben, die sich selbst oder anderen etwas vorstellen. Man kann es auch so ausdrücken: Himmel und Hölle [wie auch die zugehörige *musica mundana*, S.H.] sind Codes zur medialen Erzeugung von Vorstellungsräumen, die eine enorme performative Sättigung ausweisen. Die Performanz von Himmel und Hölle[, wie auch die der „*musica mundana*“, S.H.] zielt vor allem auf die Festigung des kollektiven Gedächtnisses, in das über die *imagines agentes* eine moralische Ordnung unverlierbar eingebrannt werden soll.“⁹

Die „*musica mundana*“ ist demnach als Code „zur Erzeugung von Vorstellungen dessen, was nicht zu sehen, zu hören oder zu fühlen ist zu interpretieren.“ Es leuchtet ein, dass in Kulturen mit Bildverbot, wie es in der jüdisch-christlichen Welt zunächst der Fall war – und zu einem gewissen Maße immer noch ist – solcherlei Räume weniger im Bild oder im Klang als zunächst in der Schrift erzeugt wurden. Das ist aber auch keine Schwierigkeit, denn

„*Imagines agentes* sind mithin nicht an Bildmedien gebunden, sondern sie entfalten ihre Wirksamkeit auch in der Schrift und dort durch die rhetorisch-evokativen, man möchte sagen: pygmalionischen Effekte der tropischen Figuren und animatorischen Potenzen der Sprache. Die Sprache zuerst ist das Medium des Imaginären, also der Sphäre der *Imaginatio*, des *Ein-Gebildeten*, das im Hegelschen Sinne die Form des Erinnerns, nämlich ein ‚Sich-innerlich-machen, Insichgehen‘ darstellt.“¹⁰

Vor diesem Hintergrund wird auch meine oben angeführte Zitatauswahl verständlicher. Alle drei Autoren referieren auf diese *Imagines agentes*. Dabei habe ich sehr wohl bedacht, dass dies Mahler in einem weitaus emphatischeren Sinne tut als die „Theoretiker“. Ich werde hierauf später nochmals zurückkommen.

„*Musica ad omnia extendere se videtur*“¹¹ stellte Jacobus von Lüttich nicht zuletzt auch aufgrund dieses theoretisch-spekulativ hergeleiteten Zusammenhangs – Musik weitet sich auf alles aus; ist also damit alles - um 1320 fest. Seine Worte, die eigentlich nichts sagen, nichts abweisen, aber auch nichts ausscheiden,¹² sind nicht als dekorative Schönrede misszuverstehen, „sondern sie

⁸ Ebd., 2.

⁹ Ebd., 2

¹⁰ Ebd., 2.

¹¹ Lüttich (um 1320), 16 zitiert bei Riethmüller, a.a.O., 59.

¹² Vgl. Kaden [2004], 127.

wurzeln tief in der alten Überzeugung, dass der Mikro- und Makorkosmos von der geringsten Bebung des Gemüts bis zur (platonischen) Weltseele und vom geringsten Gegenstand bis zu den Gestirnen von einer Harmonía durchzogen sind, die eben »Musik« ist, ob diese nun akustisch in Erscheinung tritt (hörbar ist) oder nicht.“¹³ Dieses gedankliche Universum geht bekanntlich auf Anicius Manlius Severinus Boethius (um 475–524) zurück. Er kennt in seinen neupythagoräisch-mittelplatonisch geprägten fünf Büchern von *De institutione musica* drei Musikarten: „musica mundana“, „musica humana“ und „musica quae in quibusdam constat instrumentis“ (mittelalterlich verkürzt zu „musica instrumentalis“).¹⁴ Seine philosophische Theorie versteht sich aber keinesfalls als musikpraktische Anleitung, thematisiert also auch nicht die einstimmige liturgische Musik seiner Zeit, sondern bemüht sich, aus Zahlentheorie erwachsen, um eine mathematische Darstellung und eine daraus resultierende Klassifizierung der Tonverhältnisse. Dies hält mittelalterliche Theoretiker aber nicht davon ab, die Gedanken Boethiusens, anders als die des Augustinus von Hippo, zur unverrückbaren Grundlage, zur mittelalterlichen Musiktheorie schlechthin zu machen:¹⁵ eine „Form-Utopie“ wurde geboren; „die Geschichte der Sphärenharmonie [wird] die Geschichte des kanonischen Weltbaus in der Musik, sodann des Salomonischen Tempels in der Musik.“¹⁶ Und der Kreativität scheinen hier, wie so oft in geistesgeschichtlichen Prozessen, nur wenige Grenzen gesetzt zu sein.¹⁷ Der „Agon der Relation“, wie ich die Denkform der mittelalterlichen Gelehrten-Kultur, die immerfort zu relativieren gewöhnt ist, nennen möchte, tut hierzu ihr Übriges.

Selbst heute noch mag, was hier für das zwanzigste Jahrhundert vor allem am Fall Paul Hindemith weiter beleuchtet werden soll, die beeindruckende Denkfigur Boethiusens zu fesseln.¹⁸ Wie bereits erwähnt legt dieser nicht *eine* Musik zur Grundlage, sondern gleich drei Musiken. Die erste Kategorie, „die nach Maß und Zahl gestimmte Bewegung des Weltalls“, wie sie Bloch genannt hat,¹⁹ ist weit mehr als die bereits durch Aristoteles als Phantasiegebilde abgeschobene Sphärenharmonie, sie verweist „auf den Lauf der Gestirne per se, unabhängig davon, ob dieser sich auditiv vernehmen lasse“ und darüber hinaus auf den Wechsel der Jahreszeiten, wie auch auf das Zusammenwirken der vier Elemente.²⁰ „Musica mundana“ symbolisiert also einen ganzheitlichen Weltentwurf des Unerhörten, wie auch des Unhörbaren: reine Metaphysik also. Die Sphäre des sich Versenkens, der Daseins-Meditation füllt diese Überlegungen im sogenannten Hochmittelalter, vertreten durch die Franziskaner – so im uns als Sonnengesang überlieferten Gebet – und später,

¹³ Vgl. Riethmüller [1985], 50.

¹⁴ Vgl. Boethius [1872/1973], 7–8 und Kaden [2004], 127.

¹⁵ Vgl. Walter [1994], 310 und Kaden [1992], 38.

¹⁶ Bloch (1938–1947) [1985], 1267.

¹⁷ Kaden [2004], 130–131. Die Liste der Autoren, die sich auf das Gedankengut des Boethius im Falle der musica mundana beziehen, ist lang und ihr Schriftentum entsprechend umfangreich: Aurelianus Reomensis, Regino von Prüm, Berno von Reichenau, Engelbert von Admont, Vinzenz von Beauvais, Pseudo-Thomas von Aquin, Johannes Aegidius Zamorensis, Philippe de Vitry, Pseudo-Johannes de Murris, Theodoricus de Campo und Adam von Fulda, vgl. Münxelhaus [1976], 195.

¹⁸ Zum Nachfolgenden, vgl. Kaden [2004], 127–132.

¹⁹ Bloch (1938–1947) [1985], 1264.

²⁰ Kaden [2004], 127–128 und Münxelhaus [1976], 194.

wenn auch unter anderen Vorzeichen und ohne direkten Musikbezug bei Loyola,²¹ mit Leben. Und diese ausgelebte Verknüpfung findet sich bei Boethius ebenso in der dritten „musica“ repräsentiert. Sie ist als „musica instrumentalis“, „unterste, hörbare Emanation“,²² „coelestis exemplar“²³, d.h. in moderne Sprache gebracht „Nachbild“, „Abbild“, „Vorbild“, „Modell“ oder sogar „Entwurffassung“²⁴: Wer also musiziert „vermag exakt infolge dieser Resonanz [...] auf den Weltlauf zurückzuwirken“ oder „zumindest bei seinen Mit-Menschen charakterliche Änderungen größeren Stils auszulösen.“²⁵ Hier finden sich der später noch zu referierende Ethos-Gedanken der Antike in neuem Gewand und das (archaisch) Magische in christlich gewandelter Perspektive wieder.²⁶ Die Voraussetzung, die dieses Zusammenwirken überhaupt erst ermöglicht, findet sich zuletzt in der „musica humana“, dem „Zusammenspiel von Leib und Seele.“²⁷

Möchte man sich klarmachen, welche Schwierigkeiten dieses Konzepts in Zusammenhang mit Tradierung und Rezeption entstanden – diese machen, das muss hier bereits betont werden, die Sache aber gerade auch interessant für Komponisten des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts -, ist es erforderlich, doch einen kurzen Blick auf die bereits auch verzeipten, also durch Rezeption verzerrten Grundlagen des Boethius zu werfen. Auch hier müssen kurze Verweise genügen:²⁸ Die Legende „Pythagoras“, ein Mensch, dem zugeschrieben wurde, er habe die Musik der Sphären hören können, und der in der Schmiede zum Erfinder der Konsonanz geworden ist,²⁹ ist gemeinsam mit dem Monochord zum Symbol geworden (Abbildung 1). Mit diesem Hilfsmittel vermochte er die Entsprechung der Proportionen des Kosmos mit dem Klang auch für die Nichthörenden nachzuweisen, und steht daher am Anfang der Geschichte der Idee der Sphärenmusik. Die von ihm und seiner Sekte, „Schülern“ und Apologeten, geglaubte, gelehrte und weiterverbreitete Zahlentheorie ist nicht nur zur Grundlage der Mathematik, sondern auch die der Musik(theorie) geworden. Die wichtigste Quelle zur sogenannten Sphärenharmonik selbst liefert aber Generationen später erst Platon in seinem Dialog *Τίμαιος* („Timaios“), der Anleitung zur Berechnung der Weltenseele gibt, und in der umfangreichen *Πολιτεία* („Politeia“), wo von einem Gesang des Alls die Rede ist. Bekanntlich hatte bereits Aristoteles hiergegen Einspruch erhoben; seine Schriften gerieten aber für Europa in Vergessenheit, und so wird seine Kritik erst im dreizehnten Jahrhundert der Sphärenharmonie gefährlich werden. Die Folge: eine quantifizierende Musikbetrachtung prägt den

²¹ Vgl. Barthes [1986], 76–83.

²² Bloch, a.a.O., 1264.

²³ Vgl. Boethius [1872/1973], 132 (I, 27).

²⁴ Kaden [2004], 129.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Bloch, a.a.O., 1264.

²⁸ Der folgende Absatz referiert, wenn nicht anders angegeben, den zweiten Abschnitt von de la Motte-Haber [1996], 153–163, hier: 155.

²⁹ Vgl. Michels [1984], 13–18.



Abb. 1

Musica (mit Monochord) und Pythagoras, der diese ausmisst

Anfang der Musik im Abendland,³⁰ wie sie sich in den Überlegungen von Boethius, wie auch denen von Cassiodor (um 490–580) oder Isidor von Sevilla († 636) niedergeschlagen hat.³¹

Überschlägt man gedanklich noch einmal die Wechselwirkungen, die sich aus dem von Boethius vorgetragenen Musikkonzept ergeben, so stellen diese eine Hauptschwierigkeit im Umgang mit diesem Musikmodell dar. Sie befinden sich nämlich weder in einem Über- oder Unterordnungsverhältnis, noch gibt es Anzeichen einer schlichten Beiordnung. Ich folge hier dem binären Vorschlag Christian Kadens,³² der wohl am nachvollziehbarsten erscheint, auch wenn auch er keine klare Lösung anbietet. Deutet man das von Boethius exemplarisch dargelegte Verhältnis von „mundana“ zu „instrumentalis“ implikativ, so ergibt sich die Relation vom „Kleineren“ („instrumentalis“) zum „Größeren“ („mundana“). Dies hätte, so Kaden, ein verschachteltes Modell des quasi Auseinander-Herauswachsens zur Folge. Alternativ hierzu ließe sich aber auch simple Mengenlehre anwenden und eine Einteilung im Sinne einer semantischen Schnittmenge in Erwägung ziehen. Es entstünden zwischen den Kategorien „Überlappungsmengen“, woraus folgte, dass „das Eine [...] vom Zweiten, Dritten und Vierten sehr wohl verschieden [ist]. Aber es hat mit diesem zugleich Gemeinsamkeiten; die Definition ist nicht »100-prozentig« [sic!] richtig, sondern trifft nur in einem hohen Maß des Wahrscheinlichen“³³; ergo: es existieren Schnittmengen, Übergänge, wie aber auch Bereiche des Nicht-Abgrenzbaren.

Doch neben der Schwierigkeit der Hierarchisierung innerhalb des Universums der „Musiken“ des Boethius gibt es zwei weitere Spannungsfelder, die mit dem mittelalterlichen Musikdenken hervortreten. Nach der Generation der Musiktheoretiker im historischen Niemandsland ist Frau Musica eine Zahlenwissenschaftlerin, die gemeinsam mit Geometrie, Arithmetik und Astronomie Eingang ins Quadirivum findet. Mit der Idee „Musik als Zahl“ beginnt aber nun hier sich ein gedanklicher Konflikt sich aufzutun, der weitläufige Folgen nach sich zieht: auf eine Zahl, so die alltägliche Wahrnehmung – ich betone mit Nachdruck „die alltägliche“ -, folgt kein unmittelbar sinnliches Ereignis und dieses kann schon gar nicht in irgendeiner Art und Weise abstrahiert werden.³⁴ Mag es nun dem auch musikalisch interessierte Mathematiker gefallen oder auch nicht, trotz der Existenz von transzendenten und/oder abstrakten Zahlen oder allgemeinen Stellvertreterzahlen geht ein solches Abstrahieren ins Feld des Metaphysischen oder gar Phantastischen. Der Kreis schließt sich und das Spannungsfeld zwischen Musiktheoretiker und aktivem Musiker wird geboren! Wieder einmal sei es der Thrakerin erlaubt herzhaft zu lachen.³⁵

³⁰ Der Terminus „Abendland“ ist hier nicht als Huldigung an Hans-Heinrich Eggebrechts Musikgeschichtswerk oder als atavistische Verwendung eines überholten Begriffes zu verstehen, sondern ist gewissermaßen aus der Not eines Mangels an einem anderen adäquaten Terminus für den bezeichneten Kulturraum geboren.

³¹ Zur griechischen Musikästhetik bietet Ritoók [2004] umfangreiches Quellenmaterial.

³² Vgl. Kaden [2004], 131.

³³ Ebd., 131–132,

³⁴ Vgl. De la Motte-Haber [1996], 155.

³⁵ Vgl. Blumenberg [1987].

Doch ein weiterer, vielleicht sogar *der* bedeutendste Aspekt für den hier beleuchteten Sachverhalt, welcher zu Spannungen führen muss, darf nicht unbeachtet gelassen werden: die seit dem neunten Jahrhundert um sich greifende Phantasie der Musik der Engel, die sich als Teil der „Doppelthematik mittelalterlicher Musikanschauung“ erweist.³⁶ Nun mag die Sache mit dem neunten Jahrhundert etwas verwundern, und richtig gesehen ist diese Aussage nicht ganz richtig. Engelsmusik als Phantasie – auch im Verhältnis zur Sphärenmusik - gibt es schon viel länger, aber gerade seit jenem Jahrhundert vermehren sich die Aussagen zu diesem Gegenstand in quantitativer wie auch qualitativer Zahl, und ebenso häufen sich auch die Widersprüche, die gleich noch darzustellen sind.

Warum so viel Lärm um diesen Umstand? Es ist doch so, dass der Kirchenvater Ambrosius von Mailand (339–397) – er ist als Täufer des Augustinus von Hippo in die Geschichte eingegangen - diese Spannung schon längst gelöst hatte, bevor sie immanent aufkam. Bei ihm steht der Lobpreis der Engel vor der Sphärenmusik, und danach die restliche geschaffene Natur. Die Dichtung nahm diesen Ansatz auf, aber Theoretiker schlossen sich dem nur widerstrebend an.³⁷ Vielleicht gilt tatsächlich das von Umberto Eco mehr trauernd als sarkastisch gemeinte aufgeworfene Paradox, dass einem Theoretiker nichts Schlimmeres passieren kann, als dass er heilig bzw. zum Kirchenvater werde, ähnliches galt auch für Sartre als Begründung für die Ablehnung seines Nobelpreises.³⁸ Seine geistigen Kinder werden damit zu schnell zu Museumsgut und entziehen sich dem Diskurs. Man denke an – ich habe es bereits erwähnt – Augustinus und seine Gedanken zur Musik vor dem Hintergrund der Musiktheorie des Mittelalters. Er wurde als museales Gut, als „Klischee“ einfach übergangen.³⁹

Spannungsreich wird die Situation zwischen Engels- und Sphärenmusik um 1300, in der Zeit in welcher der Glaube an eine „musica mundana“ bereits erschüttert worden war, und das Interesse der Theoretiker sich mehr und mehr der innermusikalischen Wirklichkeit zuwandte. Der bereits erwähnte Jacobus von Lüttich bringt eine Erweiterung des Musiksystems des Boethius, in der er in seinem umfangreichen Versuch des *Spceculum musicae* die boethianisch-quadriviale mit der theologisch-liturgischen Seite der Musikanschauung zu verbinden versucht, nachdem er beide neuerlich durchdacht hatte.⁴⁰ „Jacobus schafft zwischen dem natürlichen und dem unnatürlichen Musikbereich eine gradualisierte Verbindung“,⁴¹ indem er den Geltungsbereich der musica-Definition des Boethius auf den supernaturalen Bereich ausweitet: „Musica ad omnia extendere se videtur“ oder an anderer Stelle: „Musica enim, generaliter sumpta, obiective quasi ad aomnia se

³⁶ Hammerstein [1962], 122.

³⁷ Vgl. ebd., 119.

³⁸ Sartre (1964) [1986], 69–71.

³⁹ Eco [1989], 391–402, hier: 391.

⁴⁰ Vgl. Hammerstein [1962], 131–132.

⁴¹ Ebd., 132.

extendit, ad Deum et ad creaturas, incorporeas, coelestes et humanas, ad ciencias theorecas et practicas.“⁴²

Musik gehört damit sowohl der „Naturwissenschaft“, der Mathematik, als auch der Metaphysik an. Daraus ergeben sich vier Klassifikationen. Zu der von Boethius geschaffenen Unterscheidung trat eine vierte hinzu; die „musica coelestis nal divine“. Es ist die Musik in größter concordia und ordo, der sich die Himmelsbewohner intuitiv widmen, eine außerklangliche, ja vorklangliche Musik.⁴³

Musik dient im christlichen Mittelalter primär dem Lobpreis Gottes, das von den Himmelsbürgern als Kunst ausgeübt wird. Diesem Vorbild gilt es für den Menschen nachzukommen. Die Musik der Engel in Gleichsetzung zum menschlichen Singen ist daher – verwundern tut dies nicht - bereits ein früher Topos lateinisch-christlicher Provinienz. So erfüllt sich im „Liber officialis“ des Amalar von Metz (um 775–um 850) in der Ausführung des Gregorianischen Chorals eine „vita angelica“, was zur Folge hat, dass die Mönche während des Singens den Engeln gleichen⁴⁴ – selbst wenn man sich dabei die Mönche, wie sie Umberto Eco („Il nome della rosa“) gezeichnet hat, vorstellt. In eine gleichnishafte Erzählung verpackt formuliert denselben Sachverhalt Aurelianus Reomensis etwa 850 in seinem Traktat „Musica disciplina“: ein Wanderer hört nachts in einer abgelegenen Abtei die Engel singen (tatsächlich sind es aber ganz „unenglische“ Mönche bei der Matutin). Er ist von diesem Ereignis so überwältigt, dass er sich sodann nach Rom aufmacht, um dies dem Papst mitzuteilen.⁴⁵ Hier tut sich auf den ersten Blick ein faktischer Gegensatz zur Engelsmusik auf, der darin befestigt liegt, dass hier ein realer Hörakt vorliegt. Eigentlich aber, auf einen zweiten, genauer fokussierten Blick zeigt sich aber, dass das Wiedergegebene kein Akt auditiver Art ist, sondern es geschieht folgendes: „Man *sieht* den Engelschor *singen*, *hört* ihn *im Kerzenlicht*.“⁴⁶ Ein konkret mit allen Sinnen Fassbares tut sich in diesem Bild auf, so dass an diesem Beispiel der Bruch zu kosmologischen Spekulationen einer Sphärenmusik sich auftut: es ist von einem anderen Musikbegriff die Rede, ein funktionaler Aspekt stellt sich gegen einen erkenntnistheoretischen.⁴⁷ „Musik ist nicht als Analogie zum Weltall zu fassen, sondern sie dient dazu“, in Nachahmung des Engelsgesangs, der das reinste Lob Gottes versinnbildlicht, „die Schöpfung zu loben.“⁴⁸ Auch hier ist es letztlich wieder das sinnlich Begreifbare, dass in Spannung steht zur Welt des in Zahlen und damit abstrakt Gefassten.

⁴² Lüttich (um 1320), 11 zitiert bei Hammerstein [1962], 132.

⁴³ Vgl. ebd., 132.

⁴⁴ Vgl. Kaden [1999], 339 [Hervorhebung C.K.]. Diesen Gedanken einer „vita angelica“ lässt sich auch auf die Stellung der Engel im Offizium übertragen, vgl. Kaden [2004], 135.

⁴⁵ Vgl. Kaden, a.a.O., 339.

⁴⁶ Vgl. ebd., 339.

⁴⁷ Vgl. De la Motte-Haber [1996], 156.

⁴⁸ Ebd., 156.

Auf einen Teilaspekt ist diese Dichotomie von Sphärenharmonik und Engelsgesang ist abschließend noch einzugehen; nämlich auf den des Tanzes. Er wird noch mehrfach in diesen Studien eine Rolle spielen, und zwar immer dort, wo er am wenigsten hinzupassen scheint. Im Tanz, dieses Paradoxon muss hier sogleich aufgezeigt werden, vereinen sich wiederum Sphärenharmonie und Engelsmusik, obschon dieser Aspekt in der musiktheoretischen Debatte unberücksichtigt oder folgenlos geblieben ist. Dass der Sternhimmel zu tanzen scheint, vor allem eben die Planeten, ist eine Binsenweisheit. Der Tanz ist dort besonders wild, wenn eben einer dieser Wandelsterne Schleifen über den Himmel zu ziehen scheint. So gelangt der Tanz auch in die Sphären. Im Fall der Engel möge die Feststellung von Tanzfesten nun zunächst befremden, aber das erfindungsreiche Mittelalter sah das gänzlich anders:

Bilddarstellungen des späten Mittelalters offenbaren dieses Besondere. Engel musizieren nicht nur, sondern sie tanzen auch. In Fra Angelicos Paradiesgarten herrscht sogar regelrecht „Stimmung“ bei einer, wie es Kaden nennt „geistlichen Choreographie.“⁴⁹ Ein Dominikaner, der im Paradies gerade angekommen ist, wird empfangen, während auf einer Wiese Engel und Selige einen Reigentanz veranstalten. Ein Bild „inniger Zartheit und Innigkeit, [einer] beispiellosen Liebe.“⁵⁰ Die Wortverbindung „corisare et cantare“ (im Rundtanz singen und springen) kommt damit also auch in der hochwertig geistlichen Lebenswelt an und ist nicht nur im Satanischen oder Dämonischen zu Hause – Körpernähe gehört zum mittelalterlichen „Programm“ ebenso dazu.⁵¹

Das ausgehende zwölfte und das darauffolgende dreizehnte Jahrhundert brachten,⁵² noch bevor Fra Angelico seine Engel tanzen ließ, das nahende Ende der Phantasie von der Sphärenmusik – übrigens: die Engel durften, wenn auch unter neuen Voraussetzungen, fröhlich weitertanzen.⁵³ Und der Angriff kam aber dieses Mal nicht aus dem Lager der Praktiker und schon gar nicht aus dem Munde eines Musiktheoretikers, der einen neuen Weltenentwurf vorlegte, nein, er kam aus einer Vergangenheit, die längst vergessen und verdrängt worden war. Das dreizehnte Jahrhundert, dem auch die Institution der Universität mit ihrem neuen, anders angelegten Bildungsideal zu verdanken ist – der Intellektuelle wird geboren⁵⁴ - bringt die Wiederentdeckung des Aristoteles mit sich. Das heißt aber nicht, dass seine Schriften gänzlich vergessen waren, denn Boethius beispielsweise hatte die Kategorienschrift, wie auch *De interpretatione*, ins Lateinische übersetzt, aber es darf davon ausgegangen werden, dass zumindest das immer lateinischer werdende Europa nur geringe Kenntnisse von den Texten des Philosophen hatte. Anders sieht dies zeitgleich im islamischen

⁴⁹ Vgl. Kaden [2004], 136.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Vgl. ebd., 138.

⁵² Zur Weitläufigkeit dieses Umbruchs, vgl. Le Goff [1991].

⁵³ Vgl. Hammerstein [1962], 239.

⁵⁴ Le Goff (1957) [1985].



Abb. 2
Weltgericht



Abb. 3
„Tanz der Seligen und Engel“

Kulturraum aus. Ohne nun zu weit in diese ganz eigene Materie einsteigen zu wollen, ist es doch gewinnbringend zumindest auf einen Aristoteles-Rezipienten zu verweisen, dessen Bemühungen um die Musik sich wohl mit denen des Boethius und seines Zeitgenossen Isidor von Sevilla messen lassen: ابو نصر محمد الفارابي (Abu Nasr Muhammad al-Farabi, lat.: Alpharabius). Zwei Bezugspunkte zum Thema machen seine Erwähnung hier bedeutungsvoll. Zum einen schreibt seine Studie *Kitāb Ḥiṣā' al-'ulūm* als *De scientiis* (Über die Wissenschaften) als wissenschaftstheoretischer Begründungstext Universitätsgeschichte und macht al-Farabi zum zweiten großen Lehrer nach Aristoteles (was eigentlich rezeptionshistorisch unsinnig ist, da al-Farabi vor Aristoteles von der lateinischen Kultur (wieder-)entdeckt wird), und zum zweiten könnte seine These vom Weltenbaum, die er in *Kitāb al-Mūsīqā al-kabīr*, dem großen Buch der Musik vorträgt, als weiterer Rettungsanker für die Sphärenharmonie betrachtet werden. Doch Aristoteles sollte sich jetzt als argumentativ „stärker“ erweisen. Ich habe bereits darauf hingewiesen: Aristoteles hatte seine Schwierigkeit mit der Vorstellung einer berechenbaren Weltenharmonie, korrekt gesagt hielt er sie für Unsinn. Sein Argument: Die Planetenbewegungen können keine Geräusche verursachen, da die Planeten keine Eigenbewegung ausführten, sondern ihre Bewegung einer der Sphären sei.⁵⁵

An einem besonderen Fall kann hier nicht einfach vorbeigegangen werden. Von Johannes Tinctoris kann nicht unbedingt behauptet werden, er sei der erste, der etwas gegen die Sphärenharmonie vorbringt oder sie gar in den Orkus stürzen möchte, aber er ist sicherlich einer der ersten, der, wenn er etwas argumentiert, es mit einer vorher noch ungekannten Sicherheit tun kann. Wenn ich bisher von einem Ende der Sphärenharmonie gesprochen habe, so bedarf dies allerdings bevor ich mich Tinctoris zuwende einer Relativierung: Das Mittelalter gibt sie niemals ganz auf.⁵⁶ „Musica“ ist und bleibt vor allem – auch aus kosmologischer Sicht – immer noch Teil der „Summae“, der Gesamtdarstellung des Begriffs. Es findet vielmehr ein durchaus als vielschichtig zu bezeichnender Paradigmenwechsel der Anschauung statt, dessen Erforschung aus musikwissenschaftlicher Perspektive noch aussteht.⁵⁷ Seine Sphäre ist vor allem die einer neuen soziologischen Blickrichtung auf den Gegenstand der Musik – interessanter Weise also ein Wechsel von einer „naturwissenschaftlichen“ auf eine „sozialwissenschaftliche“ Perspektive. Derselbige ist bereits bei Johannes de Grocheio überdeutlich spürbar: Sphärenmusik spielt für ihn keine Rolle mehr – sie ist sogar schon erdichtet (siehe unten) – und Engelsmusik möge existieren, ist aber für den Menschen nicht verstehbar. Damit kann für ihn, wie im Übrigen auch für Boethius, nur die „musica instrumentalis“ eine Rolle für die weitere Betrachtung spielen. Nur nimmt er hier auch eine tatsächlich lebensnahe Einteilung vor, nämlich nach „volkstümlicher Musik“, „gemessener Musik“

⁵⁵ Aristoteles [1983], 290b. Hierauf referiert beispielsweise auch Johannes de Grocheio, vgl. Ders. (um 1300) [1967], 122/123.

⁵⁶ Vgl. Kaden/Kalisch [2010], 273.

⁵⁷ Weitere Überlegungen hierzu finden sich innerhalb der I. Studie dieses Textes.

und derer „zum Lobe Gottes“. ⁵⁸ Solch' bunte Schilderungen wie er dies zum Pariser Musikwesen tut, ⁵⁹ teilen zwar seine Kollegen nicht mit, aber auch sie widmen sich vermehrt der „nicht mehr-himmlichen, menschlichen Seinsschicht von musica.“ ⁶⁰

Rund einhundertfünfzig Jahre später kann dieser Prozess – einer von Vermenschelung und ebenso auch Steigerung in die „Abstraktion vom Menschen im fetischisierten Ding“ ⁶¹ – als abgeschlossen betrachtet werden. Marksteine dieser Entwicklung markieren die neuen pädagogischen Schriften des Musiktheoretikers Johannes Tinctoris, ⁶² oder genauer vor allem die Vorworte zu zweien dieser Texte, die zeigen, was nun der neue Begriff von vermenschelter Musik umfassen kann. Vor allem das Vorwort zum *Proportionale musices* lässt aufhorchen. Nach einem obligatorischen Herrscherlob, das aber zum einkalkulierten Programm gehören, folgt die wohl im Zusammenhang mit der Musik des fünfzehnten Jahrhunderts meistzitierte Passage. In der Tat handelt es sich um einen Meilenstein der Geschichtsschreibung, wenn es darum geht Geschichtlichkeit geschickt zu inszenieren, wobei zur Relativierung hinzuzufügen ist, dass der Musiktheoretiker diese Setzungen bewusst im Vorwort unternimmt, an einem Ort, an welchem dem Verfasser eines Buches schon immer bestimmte Lizenzen gestattet waren, die dieser sich sonst hätte unter keinen Umständen herausnehmen dürfen. ⁶³ Dieser Umstand braucht aber die herausragende Bedeutung des hier Gesagten nicht zu unterminieren: ganz im Gegenteil. Der Freiraum des Vorwortes schafft, und auch hier ist Tinctoris nicht vorbildlos, die Möglichkeit das Credo, das andere Denken einer „neuen Zeit“, die der in Italien Lebende quasi am eigenen Leib miterlebt, auf Papier zu bannen.

Oft, so auch von Michael Zimmermann, ⁶⁴ wird darauf hingewiesen, dass Tinctoris die Geschichte der Musik hier in drei Phasen einteilt. Die erste erstreckt sich dabei von der mythischen Zeit des Erzmusikers Jubal bis zu der des *summus ille musicus Jesus Christus*, dem es gelingt, unter der Proportion der Doppeltheit aus zweien eins zu machen. Auf diese erste Episode folgt die zweite, jene mittlere, die bis etwa Johannes Murrus reicht, der in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts gelebt und gewirkt hat. Hierauf folgt Tinctorisens Gegenwart, die er klar als einen Höhepunkt der Musikentwicklung herausstellt. Um diese Phrasen richtig zu verstehen ist noch ein Aspekt bezüglich die Biographik des Tinctoris zu klären. Obschon er nämlich zu den *virii illustres* im fachlichen Diskurs seiner Zeit gehört, was nicht zuletzt seine Aufnahme in den *Catalogus illustrium virorum* des Johannes Trithemius bestätigt, ist weder sein genaues Geburts- noch Sterbedatum bekannt. Warum sollte es auch sein, denn für die zeitgenössische Geschichtsschreibung, die einem positivistischen

⁵⁸ Grocheio (um 1300) [1967], 125.

⁵⁹ Kaden [2002], 73. Lesenwert zur Thematik „Liebe zur Stadt“, vgl. Le Goff [1998].

⁶⁰ Kaden/Kalisch [2010], 273.

⁶¹ Kaden/Kalisch [2010], 275. Zu dieser These vgl. auch Kaden [1997].

⁶² Zur Bedeutung dieser Figur, vgl. u.a. Blackburn [2001], Strohm [2001], Wegman [2003] und Calella [2006].

⁶³ Soweit ich dies beurteilen kann, gibt es bisher keine wissenschaftliche Studie zur Bedeutung des Prologes oder Vorwortes zu Traktaten und wissenschaftlichen Arbeiten. Interessant wäre eine solche allemal, da gerade in ihnen, wie oben ausgeführt, die Lizenztoleranz besonders groß ist, und sie desmeist zeigen, das kann nicht verschwiegen werden, dass ihnen selten Bescheidenheit und Zurückhaltung zugrunde liegt.

⁶⁴ Zimmermann [2002], 214.

Geschichtsbild unserer Zeit in den Nachwehen des Historismus des langen neunzehnten Jahrhunderts mit jenen als notwendig erscheinenden Protokollsätzen fern steht, spielten solcherlei Daten einzig und allein nur dann eine Rolle, wenn man sich ein Horoskop erstellen ließ.

Ein solcher Umgang mit Zahlen und Fakten führte nicht selten zur irrigen Feststellung, dass dem Mittelalter ein historischer Sinn gefehlt hätte.⁶⁵ Eine solche Position ist zwar, wie gesagt, irrig, aber grundsätzlich nicht falsch. Das was man ein historisches Denken des Mittelalters nennen kann, ist wie die weitesten Teile seines Denkens, worauf unnachahmlich der französische Philosophiehistoriker Alain Libra hingewiesen hat, ein anderes. Nicht zuletzt, um sich in dieser Debatte nicht zu verlieren, kann darauf abgehoben werden, dass dem mittelalterlichen Denker ein wichtiges Hilfsmittel fehlt, das selbst dem weltfremdesten heute zur Verfügung steht: die Zeit.

So wenig es uns von unserem Standpunkt aus nachvollziehbar sein möge, so sehr ist mitzubedenken, dass man den Menschen des Mittelalters zusprechen muss, tatsächlich „zeitlos“ gewesen zu sein. Man spricht hier schließlich von Jahrhunderten ohne Uhren, in denen der Glockenschlag – bis heute hörbarer Stundenanzeiger – nicht dazu gedient hat zu künden, welche Stunde es geschlagen hat, sondern die Aufgabe hatte, den (Gottes-)Dienst zu ordnen und damit den Tag zu gliedern. Noch heute erinnert in den romanischen Sprachen und in solchen in denen das Wort für „Stunde“ latinisiert blieb der Sprachgebrauch an diese Verknüpfung von Dienst und Glockenschlag; wohlweislich das Wort „hora“ ist natürlich älter als diese Bedeutungskonnotation. Man bedenke, dass nicht umsonst das Chorgebet als „Horen“ bezeichnet wird.⁶⁶ Jacques Le Goff hat hierzu in seinem Buch „Wucherzins und Höllenqualen“ bemerkenswerte Überlegungen angestellt, indem er den Wucherer als Zeitdieb dargestellt hat.⁶⁷

Aus diesem Bewusstsein von Zeitlosigkeit heraus, dass eben kein Wiegen, Zählen oder Messen der Zeit kennt, sondern vielmehr ein Erkennen von Abläufen und Vorgängen in einem Raum von Zeit, lässt sich auch das andere Verhältnis zur Vergangenheit, das dem späten Mittelalter anhaftete, erklären. Gerade Aristoteles, nachdem man ihn beginnend mit dem dreizehnten Jahrhundert wiederentdeckt hatte, wurde gelesen und kommentiert, als wäre er ein Zeitgenosse. Auch Tinctoris tut dies im *Liber de arte contrapuncti*, indem er in seiner Abrechnung mit der Spährenharmonie feststellt:

„Doch bevor ich das ausführe, kann ich nicht umhin zu erwähnen, daß mehrere Philosophen, wie Platon, Pythagoras und ihre Anhänger, Cicero, Macrobius, Boethius und unser Isidor, behaupten, die Umläufe geschähen in harmonischer Modulation, d.h. im Zusammenklang verschiedener Konsonanzen. Da aber, wie Boethius berichtet, die einen den Saturn mit dem tiefsten Ton und dan, indem sie stufenweise von Planeten zu Planeten gehen, schließlich den Mond mit dem

⁶⁵ Vgl. ebd., 209.

⁶⁶ Vgl. Bühler (1923) [1989], 44–45.

⁶⁷ Vgl. Le Goff [2008], 43–62.

höchsten Töne sich bewegen lassen, andere dagegen den tiefsten Ton dem Monde, den höchsten dem Fixsternhimmel zuteilen, kann ich keiner von beiden Schulen glauben schenken. Vielmehr glaube ich unerschütterlich dem Aristoteles und seinem Kommentator, die im Einklang mit unseren neueren Philosophen klar beweisen, daß im Himmel weder ein realer noch ein virtueller Klang vorhanden ist. Daß musikalische Konsonanzen, die doch ohne Klang gar nicht hervorzubringen sind, durch die Bewegung der Himmelskörper sollte erzeugt werden, das wird man mir darum niemals einreden können.“⁶⁸

So modern die Entthronung der sphärenharmonischen Theorie des Boethius auch sein möge – gilt er doch über weite Strecken des Mittelalters, ganz anders als Augustinus, als ein Säulenheiliger der Musiktheoretiker⁶⁹ –, so generell mittelalterlich ist die Weise, mit der Tinctoris hier argumentiert. Im Sinne des Thomas von Aquin interessiert an Philosophen nicht die Absicht in äußerlichem Sinne, genausowenig, wie es der partikuläre Anlass einer Sache tut. Einzig von Interesse ist es für ihn das „Recht, mit dem andere etwas gedacht, gesagt oder getan haben.“ Die Folge, die hieraus für die Arbeit mit vergangenem Denken erwächst, liegt mit ihrem letzten Zweck darin, das Vergangene einer Prüfung zu unterziehen, ob es wahr sei.⁷⁰ Dies ist eine Grundbedingung des mittelalterlichen Philosophierens, die auch für Tinctoris angenommen werden kann, ohne dass sein Text den Anspruch eines philosophischen Traktates erheben könnte.⁷¹

Warum ich dies ausgeführt habe wird damit wohl klar. Tinctoris, das habe ich schon gesagt ist nicht der erste und auch nicht der letzte der die Sphärenmusik für uninteressant erachtet, hieraus aber folgt seine argumentative Sicherheit, einen Aspekt der für die Renaissance erstmalig voll zur Geltung kommen kann.

Im Gegenzug hierzu kann für die Engelmusik als „Gegenstück“ zur Weltenharmonie durchaus von einem neuerlichen Aufblühen gesprochen werden, denn sie darf polyphon auftreten, was durchaus Züge des Sensationellen angenommen haben kann; man denke an Martin Le France.⁷² Nicht zuletzt sollte aber nachdrücklich auch auf die Doppelbedeutung des „englischen“ Musizierens

⁶⁸ Johannes Tinctoris: *Liber de arte contrapuncti* (vollendet 1477). Übersetzung zitiert nach Zimmermann [2002], S. 220–225. Der lateinische Originaltext findet sich Tinctoris (1477) [1978]. Mit dem Kommentator ist Averroës gemeint, der im Mittelalter stets als der Kommentator des Philosophen (Aristoteles) bezeichnet wurde.

⁶⁹ Vgl. Walter [1994], S. 310

⁷⁰ Zum philosophischen Denkprozess im Sinne des Thomas von Aquin und zur zitierten Passage, vgl. Heinrich Paulis Einleitung zu von Aquin (Div.) [2006], Xlf.

⁷¹ Betont werden muss, dass man sich durch das hier Ausgeführte nicht zum Fehlurteil verleiten lassen sollte, dass das nachmittelalterliche Philosophieren nicht an der Wahrheit interessiert sei, sondern nur an der Absicht des Autors oder am Anlass des Textes. Die Suche nach Wahrheit, wenn wohl meist im Bewusstsein davon, dass „Wahrheit“ eine relative Kategorie darstellt, ist Inhalt fast jeden Philosophierens. Hier gilt eben wie in so vielen Fällen in Bezug auf das Mittelalter, dass andere Maßstäbe anzulegen sind. Ein Beispiel, welches dies eindrücklich klar macht, ist die Karriere der Texte Al-Fārābīs. Obwohl Moslem - wenn auch nicht mit langer familiärer Tradition und mit christlichen Lehrern - werden seine Texte rund 200 Jahre später im christlichen West- und Mitteleuropa bekannt und gelesen, als wären sie erst gestern geschrieben worden und im Jahre 950 im Alter von etwa 80 Jahren verstorben, werden seine Texte rund 200 Jahre später im christlichen West- und Mitteleuropa bekannt und gelesen, als wären sie erst gestern geschrieben worden. Vgl. Al-Fārābī [2005]. Den Hinweis auf diesen möglichen Denkfehler verdanke ich Alexander Meschik.

⁷² Vgl. Fuhrmann [2011], 15–16 (Manuskriptseitenzählung).

verwiesen werden: Musik von Engeln, wie aber auch von Engländern, aber das würde nun doch etwas weit führen.⁷³

Nicht zuletzt die soeben analysierte Sicherheit ist es, die sogar im Kernland des mittelalterlichen Pythagorismus, in Frankreich, die theoretischen Grenzen aufbrechen lässt.⁷⁴ Allerdings: Totgeglaubte leben desmeist länger, als man annimmt. Um 1600 bezieht sich Marin Mersenne, Gosselin referierend, in seiner „Harmonie universelle“ auf ein Überbleibsel desselben, indem er die Töne der diatonischen Tonleiter den Gestirnen zuordnet, betont aber im gleichen Zug, dass man auch ohne die Kenntnis der Planeten und der astrologischen Lehre vortrefflich komponieren könne.⁷⁵ Dem würde wohl auch Johannes Kepler⁷⁶ zustimmen. Er aber fügte hinzu, dass man über dieses Wissen nicht verfügen müssen, man aber trotzdem von der planetaren Welt beeinflusst sei. Dies gibt ihm am Beginn des siebzehnten Jahrhunderts eine eigentümliche Rolle, vor allem, wenn man seine Überlegungen denen eines weiteren musikalischen Großmathematikers seiner Zeit gegenüberstellt: René Descartes. Ein größerer Unterschied als zwischen diesen beiden Theoretikern in ihrer Haltung zur Musik ganz im Allgemeinen, wie aber auch ihren Bemühungen um die „musica mundana“, lässt sich in den Jahren 1618 bzw. 1619⁷⁷ wohl kaum denken. Beide analysieren sie Musik als Mathematiker zur gleichen Zeit, ja sprechen sogar jeweils von *ihrer* Musik, aber auf geradezu konträren Wegen. Kepler nutzt Töne „im Vorgriff auf die von den Sinnendingen abgelöste und reine Harmonie“, während Descartes mit ihnen auf seine „analytische Geometrie“ hinarbeitet. Im Gegensatz zu Erstem verzichtet Descartes aber auf den Begriff der Harmonie, der für Kepler unentbehrlich ist⁷⁸ – vielleicht tut sich zwischen beiden, womöglich am Rande einer „Epochenschwelle“, eine ähnliche Spannung auf, wie sie von Hans Blumenberg zwischen Nikolaus von Kues und Giordano Bruno prononciert worden ist.⁷⁹

Von diesem „musica“-Begriffsproblem abstrahiert weist vor allem Keplers *Harmonice mundi* (ich folge der Schreibung der Kepler-Ausgabe) einige Besonderheiten im Bezug auf ihren Begriff von Sphärenharmonie auf, welche kurz darzustellen sind.⁸⁰ Auch in seinem Fall mag der erste Blick täuschen: Kepler behandelt, wenn er von Sphärenharmonie spricht, einen atavistisch gewordenen Themenkomplex der Theoriegeschichte. Das ist insofern wahr, wie ich schon gezeigt habe, denn die Debatte ist eigentlich – vorerst einmal – vom Tisch. Betrachtet man sich aber Keplers Schriftentum genauer, so fällt auf, dass die Konzeption bzw. das Universum, das sich in seinen Himmelsharmonien

⁷³ Ebd., 17.

⁷⁴ Vgl. Danckert [1979], 375.

⁷⁵ Vgl. ebd.

⁷⁶ Einen großflächigen, wissenschaftlich anspruchsvollen Überblick bietet Dickreiter [1973].

⁷⁷ Im Jahr 1618 erscheint das „Compendium musicum“ des gerade einmal 22jährigen Descartes, während 1619 Johannes Kepler nach jahrelanger Arbeit sein opus magnum „Harmonice mundi“ veröffentlicht.

⁷⁸ Vgl. Riethmüller [1985], 77.

⁷⁹ Vgl. Blumenberg [1996], 531–700, besonders, da Skizzencharakter des restlichen Projekts 531–557 (Die Epochen des Epochenbegriffes).

⁸⁰ Zu meinen folgenden Ausführungen, vgl. Walker [1987], 83–107.

auftut, tatsächlich einzigartig ist.⁸¹ An vier Punkten lässt sich dies festmachen: (1) Für ihn sind die Harmonien der Sphären real, d.h., sie ertönen zwar nicht, sind aber vorhanden. Ein Theoretiker der griechischen Antike, ja selbst ein mittelalterlicher hätte sie entweder nur als Metapher aufgefasst – ich stellte dies bereits dar – oder sie als literarisches Thema bzw. als tatsächlich hörbar angenommen. (2) Seine Weltharmonie ist polyphon, während sie von Platon bis Zarlino nur aus Tonleitern bestanden hat. (3) Keplers Harmonien stehen nicht in pythagoräischer Stimmung, sondern in reiner natürlicher mit konsonanten Terzen und Sexten, und zu guter Letzt (4) sind diese Konsonanten geometrisch durch dem Kreis eingeschriebene regelmäßige Vielecke bestimmt – die Grenze der einfachen Zahlenverhältnisse ist also durchbrochen.⁸² Diese vier kurz skizzierten Punkte machen klar: eine Illusion muss zerbrechen, Kepler ist nicht, wie es sich mancher Harmoniker des zwanzigsten Jahrhunderts nur zu gerne gewünscht hatte, ein braver Pythagoräer, sondern er erweist sich als dessen Opponent, wenn nicht sogar als ein Gegenbild. Er kommt aus einer anderen Richtung, behandelt selbe Termini und kommt ebenso zu einem quantitativen Weltbild, welches allerdings aufgrund der anderen Ausgangsposition anders gefärbt sein muss: ein Grunddilemma, das, so möchte ich meinen, aus der Schwierigkeit erwächst, dass „Musik schon genuin mathematisiert“ ist.⁸³

Keplers Weltentwurf geht als ein solcher in die Extreme. Ein Beispiel mag das verdeutlichen, das bewusst etwas deftig gewählt es; Musik und Zahl kann nämlich auch anders. Diese Überlegungen beziehen sich auf eine Sendung des Joachim Tanckius an Kepler, die das *Monochordum* von Andreas Reinhard enthalten hat, ein Werk, welches heute verschollen ist. Dieser erforschte in seinem Text einige sexuelle Analogien zum Goldenen Schnitt. Durch die Lektüre angeregt (Kepler spricht von Kitzel) unternimmt dieser einige Spielereien:

„Ich spiele mit Symbolen und habe ein Werkchen geplant, eine geometrische Kabala über die Ideen der natürlichen Dinge in der Geometrie; aber ich spiele so, daß ich darüber nicht vergesse, daß ich spiele. Denn nichts wird bewiesen durch Symbole, nichts Verborgenes wird in der Naturphilosophie durch geometrische Symbole entdeckt; sondern bereits Bekanntes wird [ihnen] lediglich angepaßt, Es sei denn, es läßt sich durch sichere Gründe demonstrieren, daß sie nicht bloß symbolisch sind, sondern Beschreibungen der Weise, in der zwei Dinge miteinander verknüpft sind, und der Ursache dieser Beziehung.“⁸⁴

Ohne nun auf weitere Details der sexuellen Analogien zum Goldenen Schnitt einzugehen – es blutet das Herz -, kann mit Sicherheit festgestellt werden, dass Kepler hier auch auf einen außerordentlichen Symbolbegriff verweist, der mich später noch einmal beschäftigen soll. Von dieser Position aus ist es ein leichtes, da umso verständlicher, auf die Ähnlichkeit hinzuweisen, die Kepler

⁸¹ Vgl. Dickreiter [1973], 17–48.

⁸² Vgl. ebd., 83.

⁸³ Vgl. Dankert [1979], 376.

⁸⁴ Kepler (1619) [1940], 158 (Übersetzung nach Walker 1987).

zwischen irdischer und himmlischer Musik zu erkennen glaubt; nota bene: (1) Kepler denkt im Universum des Boethius und (2) beachtenswert ist im folgenden Zitat die Zusammenfassung der oben angesprochenen Besonderheiten der Keplerschen Harmonien:

„Es sind also die Himmelbewegungen nicht anderes als eine fortwährende mehrstimmige Musik (durch den Verstand, nicht das Ohr faßbar), eine Musik, die durch dissonierende Spannungen, gleichsam Synkopen und Kadenz hindurch (wie sie die Menschen in Nachahmung jener natürlichen Dissonanzen anwenden), auf bestimmte vorgezeichnete, je sechsgliedrige (gleichsam sechsstimmige) Klauseln lossteuert und dadurch in dem unermesslichen Ablauf der Zeit unterscheidende Merkmale setzt. Es ist daher nicht mehr verwunderlich, daß der Mensch, der Nachahmer seines Schöpfers, endlich die Kunst des mehrstimmigen Gesangs, die den Alten bekannt war, entdeckt hat. Er wollte die fortlaufende Dauer der Weltzeit in einem kurzen Teil einer Stunde in einer kunstvollen Symphonie mehrerer Stimmen spielen und das Wohlgefallen des göttlichen Werkmeisters an seinen Werken soweit wie möglich nachkosten in dem so lieblichen Wonnegefühl, das ihm seine Musik in der Nachahmung Gottes bereitet.“⁸⁵

1.2 WELTANSCHUUNGSMUSIK: MAHLER UND HINDEMITH

Der „Sprung“ von Johannes Kepler, historisch wie gedanklich, zu Gustav Mahler ist nicht einfach nachzuvollziehen, wird aber in der Folge aus dem Inhalt des Textes selbst klar. Die Verknüpfung liegt im diesem Absatz vorangestellten Zitat. Kepler spricht hier etwas an, was etwas weniger als dreihundert Jahre später in der musikalischen Gattung der „Weltanschauungsmusik“, wie sie Rudolf Stephan genannt hat, ihren Niederschlag finden wird. Es ist lohnenswert seine Bestimmung im vollen, dennoch verkürzten Wortlaut wiederzugeben:

„[Die *Gurrelieder*] gehören jedenfalls zu einer Gruppe von Werken, die das Erbe des alten Oratoriums angetreten haben, äußerlich durch das Zusammenwirken von singenden und spielenden Ausführenden – größte Besetzung-, inhaltlich durch größten Anspruch. Es ist Weltanschauungsmusik. [...] Auch in diesem Anspruch, den man durchaus als verweltlicht geistlich auffassen kann, folgt diese seltsame musikalische Gattung dem Oratorium nach. [...] Diese musikalische Gattung hat indessen nicht nur das Erbe des Oratoriums angetreten, sondern auch das der Sinfonie. – Schon um 1900 war sichtbar geworden, dass die sinfonische Dichtung, wie sie etwa Strauss gepflegt hat, den alten Anspruch der großen Sinfonie, nicht nur ein Musikstück zu sein, sondern eine Welt zu repräsentieren, nicht erfüllen kann. Das wichtigste Mittel nämlich [...] zur Verdeutlichung ihres konkreten Inhalts, der Verwandlung des außermusikalischen Inhalts in musikalischen, stand ihr nicht zur Verfügung: das Wort, genauer, die Möglichkeit, einmal durch die Mittel der Vokalmusik verdeutlichte, konkretisierte Inhalte musikalisch, ohne Zuhilfenahme der Mittel der Vokalmusik, auszukomponieren. Dennoch bleiben in diesen Werken

⁸⁵ Ebd., 382.

die instrumentalen, d.h. die dann auf die Verdeutlichung verzichtenden Partien die wichtigsten, oder sie sind doch mindestens nicht weniger belangvoll. Gerade das dürfte den grundsätzlichen Unterschied zur Konzeption Wagners bezeichnen, bei dem ja die instrumentalen Partien stets nur vorbereitenden oder intermediären Charakter haben. Hier in den neuromantischen Chorwerken – wie ich diese Stücke jetzt einmal nennen will –, verhält es sich gerade umgekehrt. Sie sind eben legitime Nachfahren der großen Sinfonik. Große Werke, wie die 8. Sinfonie von Mahler, die *lyrische Sinfonie* von Zemlinsky, tragen ihre Titel ebensowenig zufällig, wie sich *Das Lied von der Erde* zufällig Sinfonie nennt.“⁸⁶

Diese Bestimmung, zu der ich mir weitere Kommentare vorenthalte, wurde durch Hermann Danuser neuerdings geweitet.⁸⁷ Bemerkenswert ist hier vor allem Danusers Hinweis auf die notwendige Spannung zwischen autonomie-ästhetischen und heteronomie-ästhetischen Faktoren, die im musikalischen Werk zutage treten:

„Der Weltbegriff, der für Weltanschauungsmusik gilt, ist demnach zwangsläufig mehrdeutig, indem er einerseits innermusikalische Welt einer autonomieästhetischen Begründung, andererseits zugleich die außermusikalische Welt eines heteronomieästhetischen Bezugs beinhaltet. In der Rezeptionsgeschichte laufen diese Sphären der Ästhetik vielfach in- und durcheinander: Der vom Rezipienten mit eingebrachte Weltbezug im Hören und Verstehen mag eine vom Autor erstrebte geschlossene Sphäre der Autonomieästhetik aufbrechen und erweitern, so dass aus ursprünglich reiner oder gar absoluter Musik »Weltanschauungsmusik« werden kann.“⁸⁸

Gerade im Falle Gustav Mahlers drängt sich eine solche Interpretation auf und will man mit der Künstlerfigur „Gustav Mahler“ und seiner Musik fair verfahren, so bietet es sich an seine Symphonik vom Mythos der „absoluten Musik“, eine Phantasie des neunzehnten Jahrhunderts, die ebenso wie die viel ältere der Sphärenmusik für sich gesehen problematisierungswürdig ist, möglichst fernzuhalten. Warum?

Wenn auch Gustav Mahler, wie auch kein anderer Komponist – ich habe das oben ausführlich dargelegt – als Prototyp des subjektiven Tonschöpfers verklärt werden sollte, so darf er doch wenigstens für sich in Anspruch nehmen der Prototyp, allerdings ohne Verklärung, des subjektiven Künstlers in Anlehnung an die Theorie der Literatur von René Wellek und Austin Warren zu sein. Constantin Floros hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Übermächtigkeit der hinter seiner Musik stehenden Persönlichkeit Mahlers, dessen Symphonik als Weltanschauung, die literarisch-philosophisch geprägt ist, lesbar macht. Dies führt zu einer Form von Weltanschauungsmusik, bei der

⁸⁶ Stephan [1985], 316.

⁸⁷ Danuser [2009].

⁸⁸ Ebd., 33.

sich eben, im Gegensatz zu anderen Fällen, religiöses und philosophisches Denken nicht klar voneinander trennen lassen.⁸⁹

Der Projektion einer wie auch immer gearteten Idee der „absoluten Musik“ stehen dadurch vier Faktenkomplexe gegenüber, die auf ein anderes Konzept verweisen:⁹⁰ (1) Mahler ist ein bekennender Anhänger der Inhaltsästhetik und steht damit in direkter Opposition zu Eduard Hanslicks formästhetischen Vorstellungen. In seinen eigenen kunsttheoretischen Überlegungen, die zwar nicht im Sinne „großer Selbstauskunftsapparate“ in eigenständigen Schriften vorliegen, aber als briefliche bzw. mündliche Äußerungen, skizziert er eine „Theorie über das Wesen und die transzendente Mission der Musik“ (Floros), die sich an die Vorbilder Arthur Schopenhauer und Richard Wagner anschließt. Zu diesen eigenständigen Statements tritt bei Mahler des weiteren (2) die Rezeption eines primär goethischen Gedankens hinzu „Erlebnisse, Lebenserfahrungen als eine prinzipielle Voraussetzung des künstlerischen Schaffens anzusehen“, mit dem der Glaube an den „Parallelismus zwischen Leben und Musik“ (Floros) verbunden ist. Der Symphoniker wirkt also als Autobiograph, der aber nicht im einfachsten Sinne des Wortes sein Innerstes nach außen kehrt, sondern ganz im Gegenteil im ästhetischen Total die Autobiographik mit Rätselcharakter versieht. Erfahrung wird zur geheimnisvollen Grundlage des Schaffens. Hiermit in engster Verbindung steht (3) der aus den erstgenannten Aspekten erwachsende Bekenntnischarakter dieses symphonischen Schaffens. Lebenserfahrung und Weltanschauung spiegeln sich darin in der beschriebenen Weise wieder, was (4) ein Abweichen, ja eine Gefährdung der Form der traditionellen Symphonie zur Folge haben kann, vielleicht sogar muss. Die vom Denken der Aufklärung beeinflusste Symphonieform, die sich als explizite Auseinandersetzung mit Aufklärungsinhalten verstehen lässt, wird hier ausgesetzt und zeitgleich kreativ ersetzt.⁹¹ Einem aufklärerischen Verständnis ist nicht nur der Prozess der sogenannten motivischen Arbeit geschuldet (thematische Arbeit sollte als Arbeitsbegriff nicht verwendet werden, da er in sich selbst einen Syllogismus darstellt⁹²), sondern auch die Spannungsverhältnisse im harmonischen Sinne. Gleiches gilt für die Satzfolge – Vertauschbarkeit der mittleren Sätze inkludiert. Auf den anspruchsvollen, man könnte sagen dialektischen Eröffnungssatz folgt ein emotionaler langsamer Satz, darauf ein Tanz, oder eben als Scherzo ein stilisierter Tanzsatz, und den Abschluss bildet nochmals ein schneller Satz, welcher in der Frühphase der Symphonik nur wenig Gewicht erhält.⁹³ Diese grundsätzliche Ausgangsbasis verliert die Symphonie nach und nach und kann sich aber dadurch erst zu jenen Riesengebilden, die nach der großen Krise der Sonate folgen sollten, entwickeln. Neben der monumentalen Orchestersymphonie taucht bei Mahler auch die Hybridform der „Symphonienkantate“ auf, welche ihre Übersteigerung, ich werde unten nochmals darauf zurückkommen, in der achten Symphonie finden wird. Sie ist zugleich Oratorium,

⁸⁹ Vgl. Floros [1992], 345.

⁹⁰ Vgl. ebd., 346–348. Nachfolgende Zitate, wenn nicht anders angegeben, entstammen diesem Text.

⁹¹ Vgl. Wagner [2010], 49–62.

⁹² Vgl. Angerer [1990], 24–25.

⁹³ Vgl. Wagner, a.a.O., 59.

Musikdrama, Erlösungsmysterium und Symphonie in einem, die aber, auch wenn man das zunächst vermuten dürfte, nicht ins Gesamtkunstwerkdenken eines Richard Wagners umkippt, sondern dies gewissermaßen nur streift.

Wie kann hier nun Archäologie betrieben werden, um Mahlers Weltanschauung freizulegen und damit zu seinem Bild der „musica mundana“ vorzustoßen? Constantin Floros hat im ersten Band seiner umfangreichen, Mahler gewidmeten Studien⁹⁴ zutreffend auf eine Hauptschwierigkeit mit den Äußerungen über das Wesen der Symphonie, die der Komponist hinterlassen hat, hingewiesen: die Sonderbarkeit und Undurchsichtigkeit, die diese für sich in Anspruch nehmen, gilt ebenso auch für Mahlers allgemeine Aussagen zur Ästhetik und Kunsttheorie.⁹⁵ Wie, um ein eindrückliches Beispiel zu nennen, ließe sich wohl die vielzitierte Äußerung interpretieren: „Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen“?⁹⁶ Eines ist sicher: Für den Exegeten, der darum bemüht ist eine solche Aussage immanent deuten zu wollen, stellt diese eine kaum überwindbare Zumutung dar. Will man sie aber dennoch verstehen, so ist es ebenso nötig drei Parameter abzuprüfen, die in ähnlicher Form noch einmal zu diskutieren sein werden. Zunächst muss die allgemeine „Ästhetik“ Gustav Mahlers befragt, dann die alte Lehre über die „musica mundana“ herangezogen, und letztlich Klarheit in Bezug auf die Besonderheiten der Mahlerschen Symphonik verschafft werden. Im Besonderen bieten sich für Letzteres die Symphonien drei und acht an. Wie ich bereits angedeutet habe, erscheint die Distanzierung vom traditionellen Symphoniebegriff ein Hauptanliegen Mahlers zu sein – Notwendigkeit für diese Vorgehensweise, darauf habe ich auch verwiesen, besteht. Ihr Inhalt und ihre Form, so Mahler mehrfach, sind neuartig, und wenn man seinen Äußerungen folgt, so besteht kein Zweifel, dass sich seine Ansicht der Symphonie diametral von seinen Vorgänger, wiewohl auch von seinen Nachfolgern, unterscheidet. Mit Hans-Wilhelm Kulenkampff gesprochen ist es damit notwendig Mahler als absoluten Einzelfall zu betrachten, statt immer und immer wieder zu versuchen ,ihn, wie das Apologeten taten, an die Beethoventradition anzuknüpfen.⁹⁷ Die Symphonie ist für ihn, wie schon ausgeführt, also keine Gattung der absoluten Musik, nicht zuletzt deshalb, weil seine Symphonien jegliche Norm des traditionellen Begriffes zu sprengen scheinen: „Alle Symphonien Mahlers sind Programmsymphonien.“⁹⁸ Auch hier ist aber der Begriff des Programms wieder kritisch zu reflektieren, denn Mahlers Maximen, dass eine Symphonie die ganze Welt spiegeln solle, wie die Welt und das Leben unerschöpflich sei und etwas Kosmisches an sich habe, legen nahe, die Musik hier als Abbild der Welt zu sehen. Dadurch ist für ihn die

⁹⁴ Wenn nicht anders angegeben, so referieren die nachfolgenden Ausführungen zur Mahlerschen Symphonik und deren immanentem Weltanschauungskonzept auf die Kapitel „Universalität der Symphonik und *Musica mundana*“ und „Mahlers Theorie über das Verhältnis von Weltanschauung und Symphonik“ in Constantin Florosens Studie, vgl. Floros [1977], 160–164 und 167–169.

⁹⁵ Vgl. ebd., 160.

⁹⁶ Vgl. ebd. Mahler-Zitat ohne weitere Quellenangabe.

⁹⁷ Vgl. Kulenkampff [1977], 15–16.

⁹⁸ Floros [1997], 161.

Symphonie die höchste und erhabenste Gattung, die er als „programmatisch“ versteht. Der Begriff „programmatisch“ darf dabei aber nicht missverstanden werden. Weniger handelt es sich hier um eine Programmmusik im Sinne des neunzehnten Jahrhunderts,⁹⁹ die ein Bild in musikalische Szene setzt,¹⁰⁰ als vielmehr um eine Komposition, die den „geistigen Kontext der programmatischen Vorlage in der Summe von Natur- und Geisteswissenschaften, von Musik, Mathematik, Theologie, Philosophie und Kunst“ widerspiegelt. Hier wird gewissermaßen an die Aristotelische Behauptung angeknüpft, dass Weisheit (σοφία) die Vollendung der „techné“ (τέχνη), d.h. das „meisterliche Können und die Summe allen Wissens, voraussetzte.“¹⁰¹

Wirft man nun im nächsten Schritt einen Blick auf das, was Mahler in der dritten und achten Symphonie unter Welt¹⁰² versteht, so ist für ihn diese mit dem Universum in eins zu setzen. Es verdient Constantin Floros folgend tatsächlich Beachtung, dass Mahler von diesen beiden Werken in Gleichnissen spricht, die dem Metaphernuniversum der Lehre der „musica mundana“ entstammen. Eine implizite Anspielung auf die Sphärenmusik bzw. die Sphärenharmonie ist damit gegeben. Mahler beruft sich mit dem Gedanken der Symphonie als Abbild der Welt ebenso auch auf das Verhältnis von „musica instrumentalis“ und „musica mundana“, wie es Boethius skizziert hat, allerdings von einer anderen Seite her, als dies, wie nachher zu zeigen sein wird, bei Hindemith geschieht. Er greift auf das „musica mundana“-Bild des deutschen Idealismus zurück. Dieses möchte ich als eine Reaktion auf das von der Aufklärung etablierte Weltbild verstehen, welches wiederum selbst das definitive Ende eines anderen Weltbildes eingeleitet hat. Die Welt musikalischer Ordnung, wie sie das sogenannte Barock in der Nachfolge des mittelalterlichen Quadriviums kannte, und das in sich selbst mit seiner Zahlensymbolik eine Welt der Vernunft und ein Ideal der Naturnachahmung abgegeben hatte,¹⁰³ und das verdrängt würde durch eine neue Vernunft und eine neue Natur, wie sie die Aufklärung erkennen wollte. Man denke vor diesem Hintergrund an die Diskussion, die Scheibe um die Musik Johann Sebastian Bachs losgetreten hat.¹⁰⁴ Nach einem Intermezzo in dessen Anschauungssystem die „musica mundana“ keinen Platz haben konnte, ich werde später noch einmal darauf zurückkommen, erlebte sie dann, wenn auch unter vollkommen geänderten Umständen, und wie wohl auch die „neue Mythologie“ und das Künstlergenie, als Widerstandsphänomen eine neuerliche Blüte. So wird sie auch für Mahler durch das Schaffen E.T.A. Hoffmanns, wie Eichendorffs und Novalisens, fassbar.¹⁰⁵

⁹⁹ Zur Thematik der „Konfusion um den Begriff Programmmusik“ und die einseitigen Vorstellungen bezüglich dieses Thema in der Zeit um 1900, vgl. Floros [1977], 33–35.

¹⁰⁰ Vgl. Steinbeck [1995], S. 17–38.

¹⁰¹ Diese wie auch das vorige Zitat Kilian [1999], 272.

¹⁰² Zum Begriff der „Welt“ bei Mahler vgl. auch Eggebrecht [1999], 255–282.

¹⁰³ Vgl. Damann [1984], 23–92.

¹⁰⁴ Vgl. Fubini [1997], 181–188 (Bach und die Aufklärung) sowie meine Ausführungen hierzu im Rahmen des ersten Heftes der Zeitschrift „Anwesenheitsnotiz“, vgl. Haasis [2010], 10.

¹⁰⁵ Vgl. Floros [1977], 162 und Eggebrecht [1999], 268–270. Floros nennt im Rahmen seiner Abhandlung zahlreiche Schriftsteller und deren Werke, die sich mehr oder weniger konkret auf entsprechende Verhältnisüberlegungen von Natur und Harmonie beziehen, während Eggebrecht vor allem die Neigung Mahlers zum romantischen Kunstwerkbegriff akzentuiert.

Ruft man sich im Licht dieser Überlegungen die „Neuartigkeit und Freizügigkeit der Symphonik Mahlers, die Vergegenwärtigung seiner Überzeugungen, dass die Musik ein Abbild der Natur sein soll, [als] Rekurs auf die Idee der Sphärenmusik und Sphärenharmonie“¹⁰⁶ vor Augen, so wird klar, warum die den Symphonien zugrundeliegenden philosophisch-literarischen Ideen als Programm ihnen einen Anspruch auf Universalität verleihen. Es sind die „großen Sujets“, die von ihnen zum Gegenstand erwählt werden, und welche die „allgemeinsten, zentralen Fragen der Lebensphilosophie und der Eschatologie“ verhandeln, womit sie „als Ausdruck einer alles umfassenden Weltanschauung verstanden werden“ sollen.¹⁰⁷ Und wie dies von der Seite des Komponisten umgesetzt wird – zumindest aus gedanklicher, weniger aus handwerklicher Perspektive –, führt Richard Specht aus, indem er ein Gespräch mit Gustav Mahler referiert:

Ich entsinne mich, daß er mir auf einem Spaziergang sagte, er wüßte, daß er imstande sei, seine ganze Weltanschauung, seine philosophische Lebensauffassung ebenso in Tönen wiederzugeben, wie irgendeine Empfindung, einen Naturvorgang, eine Landschaft. Und das Wort ließ er nur innerhalb des Werks gelten, als abkürzendes und wegweisendes Mittel; um durch solche Abbrüviatur einen sonst notwendigen weitläufigen Tönekomplex zu ersparen. Aber außerhalb seiner Symphonik lehnte er jeden Kommentar, jedes Programm ab; er wollte zum Gefühl, nicht zum Verstand sprechen und er zog es vor, zunächst lieber mißverstanden, als bloß rationalistisch oder gar im Sinn illustrierender Programmmusik verstanden zu werden.¹⁰⁸

Soviel zur Theorie, was geschieht aber nun in der Praxis der Symphonien selbst? Ein detaillierter Blick auf diese beiden Symphonien mit besonderer Berücksichtigung des schon Geschilderten muss gestattet sein. Ebenso zielsicher wie auch pointiert hat Jens Malte Fischer das Wesentliche der dritten Symphonie Mahlers erfasst:

„Mit der III. Symphonie hatten und haben auch engagierte Mahler-Verehrer ihre Schwierigkeiten. Zu unmäßig dehnt sich der erste Satz aus, der langsamste Interpret auf Schallplatte benötigt für ihn knapp 37 Minuten – da passen ganze Beethoven-Symphonien bequem hinein. Und dann erst der letzte Satz mit seinen rund 25 Minuten: ein ›affirmativ‹ tönendes Adagio. Mit scheinbar ehernem Bewußtsein vom Wahren, Schönen und Guten sich ausbereitend, und dazwischen vier Sätze, wie sie heterogener kaum gedacht werden können. Es gibt Mahler-Exegeten, die bei aller Sympathie hier ein Scheitern sehen, das Auseinanderfallen dessen, was zusammengezwungen werden soll, das blockartige Nebeneinanderstellen von Unzusammengehörigem, die Hypertrophie par excellence.“¹⁰⁹

¹⁰⁶ Ebd., 162.

¹⁰⁷ Ebd., S. 162–163.

¹⁰⁸ Richard Specht [1913], 33 zitiert nach ebd., 167.

¹⁰⁹ Fischer [2010], 338.

Auch hier drängt sich sofort wieder die freche, aber dauerhaft im Raum stehende Frage auf: Warum eigentlich wieder soviel Umfang und der daraus auch wiederum resultierende Lärm? Die Antwort ist die bereits vorher skizzierte: Deshalb. Hier geht es um nicht mehr oder weniger als einen Weltentwurf. Dies wird bereits durch das gelöschte „Programm“ zur Symphonie nahegelegt, welches in seiner letzten Fassung Max Marschall in einem Brief mitgeteilt worden ist¹¹⁰ und das tatsächlich als Musterbeispiel für den Adornoschen Romanvergleich in Bezug auf die Mahlersche Symphonik gelten darf, was den Gigantismus des Gesamtkonzepts, nicht aber den Heldenkonflikt anbelangt.¹¹¹ Um die Struktur dieser Symphonie bewerten zu können, bietet es sich auch hier einmal wieder an Äußerungen Mahlers gegenüber Natalie Bauer-Lechner heranzuziehen. Nach diesen sollte die Symphonie durch ihren Humor und ihre Heiterkeit, als ungeheurem Lachen über die ganze Welt lesbar sein. Hierauf folgt ein wohlberühmter Satz, denn ich in Auszügen bereits in meinen vorherigen Ausführungen herangezogen habe: „Daß ich sie Symphonie nenne, ist eigentlich unzutreffend, denn in nichts hält sie sich an die herkömmliche Form. Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen. Der immer neue und wechselnde Inhalt bestimmt sich seine Form von selbst, In diesem Sinne muß ich stet erst wieder lernen, mir meine Ausdrucksmittel neu zu schaffen, wenn ich die Technik noch so vollkommen beherrsche, wie ich , glaub' ich, jetzt von mir behaupten kann.“¹¹² Diese schwergewichtige Äußerung ist noch um eine weitere an Anna von Mildenburg gerichtete (Sommer 1896) zu ergänzen: „Nun aber denke Dir ein *so großes* Werk, in welchem sich in der Tat die *ganze Welt* spiegelt.“¹¹³ Der Weltentwurf ist also damit offengelegt. Und worin äußerst er sich im musikalisch wie poetologisch Fassbaren?

Dies geschieht im, wie ihn Mathias Hansen gefasst hat, „Groß-Satz“,¹¹⁴ welcher von den Sätzen vier bis sechs gebildet wird. Anzeichen dafür sind die Partitur-Anmerkungen am Ende von Satz vier bzw. fünf, die ein direktes Weitergehen ohne Unterbrechung zwischen den Sätzen vorsehen (MSIII, S. 191 und 209). Am musikalischen Aufbau dieser Sätze lässt sich dieser Welt(auf)bauversuch Mahlers ebenso herausarbeiten. Ebenso, wie für die im Folgenden noch zu betrachtende achte Symphonie, gilt auch für die dritte der Besetzungsapparat als erster klar und deutlich hör- wie sichtbarer Fixpunkt als ebensolcher Ansatzpunkt. Besetzungstechnischer Überaufwand ist zwar nicht nur eine Eigenheit Mahlers, sondern darf als Zeitphänomen auch bei seinen Zeitgenossen gesehen werden, jedenfalls ist sein Besetzungsspiel doch eine Besonderheit, da er über diesen Überaufwand weiter hinausgreift als nur wenig andere. Ich würde sogar behaupten, anders als in der Achten, Mahler opfert die Besetzung dem Programm auf.

¹¹⁰ Vgl. ebd., 339.

¹¹¹ Vgl. ebd., 340, Danuser [1975], S. 87–118 und Adorno (1960) [2003], 209–229.

¹¹² Kilian [1984], 35 zitiert bei Fischer, a.a.O., 339.

¹¹³ Mahler [1982], 187.

¹¹⁴ Fischer, a.a.O., 343.

Woran sich dieser Aspekt festmachen lässt ist schnell in der Vokalbesetzung dieser Symphonie gefunden. Für gerade einmal fünfzehn der über 130 Minuten dauernden Symphonie wird ein Altsolo verlangt, Übersteigerung der Übersteigerungen, für gerade einmal vier Minuten ein durchaus stark zu besetzender Knaben- und Frauenchor aufgeboten. Dies geschieht in den Sätzen vier und fünf. Sie folgen nach den Sätzen zwei und drei, den ersten beiden des zweiten Teiles, auf, wie ich sie nennen möchte, fratsenhaften Tanzsätze: ein Menuett und ein Scherzando. Das hieße zwei Tanzsätze gegen zwei Vokalsätze, was aber textprogrammatisch nicht korrekt ist. Auch der vierte Satz kann als Tanz, wenn auch nicht im formtheoretischen Aspekt, gedeutet werden. Die Quelle des Gedichtes „O Mensch! Gib acht!“, was ich als bekannt voraussetzen darf, ist Nietzsches *Also sprach Zarathustra* – im gleichen Jahr übrigens, in welchem Mahler seine Symphonie vollendete von Richard Strauss zur Vorlage seiner gleichnamigen symphonischen Dichtung genommen. Nimmt man den dortigen Titel „Trunkenes Lied“ und den Prosavorsatz des Gedichtes zur Hand, so deutet sich in „Zarathustras Rundgesang“ eben auch ein Tanz an. Dieser Tanz ist, zumindest vom Text her, in den Mahler stark eingegriffen hat,¹¹⁵ ein ausgelassener, der von Mahler eben gelassen komponiert wird. Aus dem einstrophigen „Gedichtfragment“ wird ein zweistrophiges Lied, welches ich in der Mahlerschen Vertonung als „Grübeleien über den Lauf der Welt“ interpretiert verstanden wissen möchte. In stetiger Wellenbewegung – am Ende dann zum Anfang zurück – wird der Aufstieg vom Schatten zum Licht versucht, aber erst im nächsten Satz erreicht. Nietzsche wird, ich wage diese These hier, von Mahler in beinahe maßloser „Metaphysikisierung“ entsäkularisiert. Damit wird diese Liedvertonung in ein musikalisches Stufendrama hineingezogen, das im Sinne Goethes transformiert „durch die Welt zur Hölle und dann in den Himmel führt.“ Anders ausgedrückt bedeutet dies dann „musica instrumentalis“ – „musica humana“ – „musica mundana“, und auf die Sätze verteilt: Satz 1–3, Satz 4, Satz 5–6.

Meine These wird bereits dadurch fassbar, dass man sich der ursprünglichen hier schon erwähnten Satztitel bedient, das pan'sche Erwachen und das Hereinziehen des Sommers im ersten, die Blumen im zweiten und die Tiere im dritten Satz. Besonders gewitzt erscheint dabei der Subtext zwischen drittem und viertem Satz. Ersterer verarbeitet Material des „Wunderhornliedes“ *Ablösung im Sommer*, das vom Tod des Kuckucks und der Erwartung der Nachtigall als „Stellvertreter“ handelt. Letztlich ist hier ein Spiel mit Tag- und Nacht-, Lebens- und Todessymbolik zu erkennen, welches auch, aber nicht nur, auf den nächsten Satz vorbereitet. Der Unterschied zum Lied wird beim Studium der Partitur nur allzu rasch klar. Die harmlose groteske musikalische Drolerie – ich komme noch einmal später darauf zurück – wird zum großen Scherzosatz geweitet. Um dieses Spiel der Subtexte noch weiterzutreiben, finden sich zwei weitere beachtenswerte Hinweise zur Programmatik in diesem Satz. Voraussetzend muss hinzugefügt werden, dass die *Ablösung im Sommer* zu dieser Zeit noch nicht in vollem Maße der Öffentlichkeit bekannt sein konnte, obwohl sogar bei holländischen

¹¹⁵ Vgl. Krummacher [1991], 123.

Aufführungen im Jahre 1903 der Symphonie der Text des Liedes den Programmhefttexten beigegeben war.¹¹⁶ Das hat zur Folge, dass Mahler hier eine Manipulation musikalischen Materials vornahm, die er, und nur er, überhaupt verstehen und rekonstruieren konnte. Worin liegt nun diese Manipulation im Weiteren? Sie liegt in der Melodik und ideellen Konzeption des Posthornsolos innerhalb dieses Satzes. Dieses ist entlehnt – im Sinne einer barocken Parodie – und ebenso variiert: es handelt sich, wie Morten Slovik anschaulich herausgearbeitet hat, um einen Gedanken aus Busonis Bearbeitung der Lisztschen *Rhapsodie espangole*.¹¹⁷ Die Assoziationsbreite dieser Verknüpfung – ob vordergründig entschlüsselbar oder auch nicht – ist groß; man denke an die Konnotation sogenannter spanischer Nächte. Auch hier liegt Tag- und Nacht-, wie Lebens- und Todessymbolik vor, die sich zum Abschied von der realen in eine ideelle Welt positioniert. Ich kann es hier nur andeuten: die Aspekte von „Innigkeit“ und „Tiefe“, wie von Friedrich Geiger theoretisch fixiert, kommen hier zu vollen Geltung.¹¹⁸ Nicht vergessen sollte bei der Erwähnung des Posthornsolos noch ein weiterer von Slovik herausgearbeiteter Teilaspekt bleiben. Dieses Solo, wie auch die überleitenden Trompetenrufe, könnten sich auf Lenaus *Der Postillon* beziehen. Wiederum Abschied?

Hieraus ergibt sich dann folgender Materialplan des Symphoniesatzes: A (Ablösung im Sommer; Es-/C-Dur) – B mit neuem Material (teils Ableitung aus A) – A' – Überleitung (Trompetenrufe) – Posthorntrio I (Verwendung des Liszt/Busoni-Materials) – A'' (mit Posthorn und Trompetenüberleitung) – A''' – Überleitung (Trompetenrufe) – Posthorntrio II – Schluss („Kuckucksfanfare“ oder „Kuckucksapotheose“).

Wie ist nun dieser Satz vor dem Hintergrund meines hier ausgebreiteten Horizonts zu lesen? Ich interpretiere ihn als Abgesang auf das, was Edmund Husserl () als „Lebenswelt“ bezeichnet, der die „musica instrumentalis“ angehören kann – zumindest spricht nichts aus philosophischer Perspektive dagegen, auch wenn dies der Philosoph wohl kaum erwogen hätte. Auf diese folgt dann der Übergang in die „Welt“, wie sie Immanuel Kant () mit seinem Begriff der „Weltanschauung“ pronounciert hat, die welcher „musica humana“ (4. Satz) und „musica mundana“ (5. und 6. Satz) zugehören können.¹¹⁹ Diese andere Welt wird nun in den folgenden Sätzen ausgearbeitet. Auf die von mir bereits besprochene Nietzschevertonung folgt dann jener kürzeste Satz, der aber keine Minute länger dauern dürfte, um nicht peinlich zu wirken. Die Engel, der eine Teil der „musica mundana“ in dieser Symphonie, kommen zu sprechen. Aber hier handelt es sich eben nicht, wie unter anderem auch Danuser vermutet¹²⁰ – ich widerspreche ihm hier scharf – um ein Volkslied, sondern ganz im Gegenteil um „muscia coelestis“ auf höchster Ebene. Der Garten Fra Angelicos wird hier nicht nur sichtbar gemacht, sondern auch um eine vermeintliche Sünderin bereichert. Auf diesen Satz, der einen siebenten andeutet, folgt dann der sechste. Diesen Satz spare ich mir aber für die abschließenden

¹¹⁶ Vgl. Solvik [1997], 33 (Anmerkung 43).

¹¹⁷ Vgl. ebd., 358. Zu den Umständen und möglichen Beweggründen ebd., 339–343.

¹¹⁸ Vgl. Geiger: [2003], 265.

¹¹⁹ Vgl. Blumenberg [2001], 9–12.

¹²⁰ Vgl. Danuser [2009], 418.

Betrachtungen dieser Arbeit auf. Eine Andeutung erlaube ich mir dennoch, denn er symbolisiert „mundane“ Musik vielleicht in ihrer fast „absoluten“ Vollendung.

Welches Verhältnis Mahler zu seiner VIII. Symphonie gehabt hat, davon zeugt das dieser Einleitung vorangestellte Zitat. Sein Hauptwerk, von ihm so empfunden, das von Adorno als missglückt gebrandmarkt worden ist – hierauf wird sehr viel später noch einmal zurückzukommen sein – gilt aber tatsächlich auch bei noch so verschworenen Mahler-Apologeten, und Adorno gehörte dazu, als problematisch. Allen Anfang machte und macht hier die Textauswahl, die auf den ersten Blick tatsächlich zu befremden scheint. Der Hymnus *Veni Creator Spiritus*, der Rabanus Maurus zugeschrieben wird, steht der oratorischen Schlusszene des goethschen *Faust. Zweiter Teil* gegenüber. Dem literarisch gebildeten Mahler – ihn als Kenner zu bezeichnen, scheint mir nicht abwegig - hier vorzuwerfen, er habe, mit den Worten Hans Mayers, ein gestörtes Verhältnis zur Literatur, ist übertrieben.¹²¹ Die Frage dabei ist: Wird hier tatsächlich nur, was nicht passend ist, passend gemacht, oder steckt doch ein sinnvolles Konzept dahinter? Spekuliert wurde hierüber schon viel, und tatsächlich, gerade vor dem Hintergrund des hier Referierten erweist sich die hintersinnige Deutung Alexander von Bormanns als besonders ergiebig.

Ich erlaube mir unter Einbeziehung seiner Textanalyse das Pferd, sprich: die Symphonie, von hinten aufzuzäumen: Als bekannt, ich möchte besser sagen, als Gemeinplatz ist vorzusetzen ist, dass Goethes zweiter Teil der Fausttragödie durchaus als Widerruf des ersten Teils zu lesen ist. Was dort Nachahmung einer Handlung war, ist im zweiten Teil durch ein wahres Symbolgewitter ersetzt worden. Handlung im Stillstand also – ein Motiv, das hier noch wiederkehren wird. Von Bormann hat den Gehalt der Tragödie unter Zuhilfenahme von Derrida wie folgt zusammengefasst:

„Die [schwer zugängliche Zeichensetzung, S.H.] meint, [...], eine Kritik der Metaphysik der Präsenz, also des Glaubens an irgendeine Subjekt-Objekt-Dialektik. Die spätgotische (!) Zeichenpraxis geht von einer *vorgängigen* Vermittlung im Signifikantenmaterial aus; Sprache, Welt und Subjekt sind so ineinander verschränkt, wie es, als Geheimnis, nur einer hochsymbolischen Darstellung faßbar wird. Der Text ist nicht rückübersetzbar, es gibt denn auch keine Wirklichkeit, auf die er verweisen könnte, die außerhalb wäre. Die Zeichen erbauen denn Sinn, das Tun erzeugt den Weg, außen und innen sind vertauschbar, weil jedes in Signifikantenstellung dasteht. Der konsequente Symbolismus [- ein eigenes Thema bei Goethe -, S.H.] radikalisiert den Standpunkt der Kunst derart, daß er zugleich überschritten wird.“¹²²

Mit diesem Hintergrundwissen ist es nunmehr einfach den Text Goethes anders zu lesen. Fasst man ihn tatsächlich spätgotisch auf – Goethe denkt hier in mittelalterlichem Symbolismus, worauf in anderem Sinne noch zu kommen sein wird, obwohl er aus seiner Rezeptionshaltung der

¹²¹ Vgl. Hans Mayer [1966], 39 zitiert bei Bormann [1992], 94.

¹²² Vgl. Bormann, a.a.O., 94.

mittelalterlichen Kultur solche Tiefenwerte niemals zugesprochen hätte¹²³ - so passen beide Schichten sehr wohl zusammen und ergänzen sich sogar – über alle Zeiten hinweg – durchaus stimmig. Was die Musik anbelangt, so wird auch hier ein „musica mundana“-Prinzip verfolgt, das getreu dem Motto vom Himmel durch die Welt zur Hölle wirken kann. Ich komme am Ende dieser Arbeit nochmals hierauf zurück.

Der nächste Sprung von Gustav Mahler zu Paul Hindemith verlangt das Eingeständnis ab, dass er nicht direkt möglich ist und zunächst der Konstruktion bedarf. Verbindungslinien lassen sich im Sinne der bisher erläuterten Ansichten zur Programmatik ziehen. Ich will Folgendes behaupten: auch Paul Hindemith wandelt sich zunehmend vom Spätromantik über den sogenannten Neoklassizisten zum geistigen Programmatiker im Mahlerschen Sinne, dass er von einer Position zu dieser Auffassung gelangt, die als objektiv bezeichnet worden ist. Was beide verbindet, ist nicht die Tendenz zum Gigantismus oder des formalen Spiels, sondern vielmehr folgende Aspekte, die quasi als Leitmotive den gesamten Text dieser Arbeit, gleich einem roten Faden, durchziehen werden. Zunächst ist die zentrale Neigung zum „geistigen Programm“ zu nennen, wie ich es anhand von Mahler aufgezeigt habe. Dieses ist bei Hindemith allerdings auf einem anderen „Formniveau“¹²⁴ angesiedelt, welches ich hier mit dem von mir einzuführenden Begriff des „ästhetisch-ethischen Pragmatismus“ bezeichnen werde. Unter diesem ist das „geistige Gesamtprogramm“ Hindemiths zu verstehen, welches sich in seiner musikalischen Poetik widerspiegelt. Spreche ich fortan von musikalischer Poetik, so beziehe ich mich auf Hermann Danusers Theorie zur musikalischen Metapoetik, die er in verschiedenen Aufsätzen, beginnend mit der Publikation seiner Freiburger Antrittsvorlesung,¹²⁵ ausgearbeitet hat.¹²⁶ Die Geschichte dieses Begriffes selbst liegt meines Erachtens noch deutlich im Dunkeln, und ich möchte nicht zuviel Raum für eine weiterreichende Offenlegung verwenden. Nur soviel hierzu: es scheint sich um einen Terminus Dahlhaus'scher¹²⁷ bzw. Eggebrechtscher Provenienzen zu handeln, der weitere Ausarbeitung durch deren „Schüler“ Hermann Danuser und Albrecht Riethmüller¹²⁸ erfahren hat. Einer lexikalischen bzw. entzyklopädischen Aufarbeitung hat sich der Begriff bisher entzogen.

Er greift, ich folge in meiner Darstellung zunächst der besagten Antrittsvorlesung Danusers, ein Thema auf, dass in der Renaissance zwischen Theorie und Praxis als ein Drittes getreten ist. Die musikalische Poetik ist dabei als „Poetik im Sinne musikalischer Komposition und Kompositionslehre“¹²⁹ aufzufassen, die vor allem zum Umbruch vom langen neunzehnten in das zwanzigste Jahrhundert einem besonderen Paradigmenwechsel unterworfen war. Lange hatten sich

¹²³ Vgl. Kiening [2003], 7–8.

¹²⁴ Zum Begriff vgl. Adorno (1959) [2003], 196–201.

¹²⁵ Vgl. Danuser [1990], 87–102, neuerlich publiziert als Danuser [1993a], 11–22.

¹²⁶ Vgl. Danuser [1993b], 85–102; Ders. [2001], 293–320.

¹²⁷ Vgl. Dahlhaus (1976) [2005], 697–704.

¹²⁸ Vgl. Riethmüller [1988], 11–30.

¹²⁹ Vgl. Danuser [1993a], 11.

Komponisten geradezu vor der Offenlegung einer solchen Poetik verwehrt. Schumann sprach diesbezüglich von einer „Scheu vor der Arbeitstätte des Genius“.¹³⁰ Anders ist dies bereits in einem Brief Bergs an Webern nachzulesen: „Ist es mir doch eine solche Wonne, in die Werkstatt eines Meisters zu blicken. In der Hoffnung, daß auch Du dies gerne tust, schicke ich Dir dieses Skizzenbuch Beethovens zu Deinem Geburtstag, zu dem ich Dir – auch im Namen meiner Frau – in allerinnigster Freundschaft gratuliere.“¹³¹ Von einer Kehrtwende um 180 Grad ist hier nicht mit falscher Emphase zu sprechen – und es geht ja bekanntlich noch weiter. Heute kann man durchaus davon sprechen – ich möchte dies aber nicht weiter vertiefen – das Komponisten sogar als Vielschreiber zu bezeichnen sind, wenn es darum geht, den Kompositionsprozess offenzulegen. Vielleicht nicht immer die von Berg apostrophierten Wonnen bringend kann dabei die musikalische Poetik unter vier Aspekten analysiert werden: (1) als explizite, also als „Beschreibung des musikalischen Schaffensprozesses bzw. des aus ihm hervorgehenden musikalischen Werkes“, wie ihn der Komponist – mal deskriptiv, mal normativ – selbst vorgenommen hat; als (2) implizite und damit als „einem Musikwerk inhärierende poetologische Gesetzmäßigkeit“,¹³² oder anders ausgedrückt, als „Rekonstruktion der internen Strukturgesetze musikalischer Werke und Stile“.¹³³ Weiters kann (3) musikalische Poetik auch unter dem Aspekt faktischer Poetik – dieser Punkt wird hier aus verschiedenen Gründen außen vor bleiben müssen – als „tatsächlicher Kompositionsvorgang“¹³⁴, der entweder als „Poiesis selbst“ oder mit Hilfe der Mittel der Philologie offengelegt werden kann, verstanden werden, und zu guter Letzt (4) die fiktive, die eine musikalische, oder wie wir hier auch sehen werden, künstlerisch-philosophische Poetik gewissermaßen fingiert. Warum ich im Gegensatz zu Danuser nicht von Typen musikalischer Poetik, sondern von Aspekten spreche, ist einfach zu skizzieren. Keiner der Aspekte kann für sich alleine betrachtet werden. Danuser hat dies selbst festgestellt:

„Offenkundig hängen diese Typen miteinander zusammen: Jede implizite Poetik setzt eine faktische voraus, die überhaupt erst zu dem Gebilde geführt hat, dessen innere Poetik wiederum führt zu einer expliziten Poetik, denn anders als in und mittels Worten läßt sich die Gesetzmäßigkeit eines musikalischen Werks nicht fassen, so sehr sich dessen Kunstcharakter auch bereits einer (begriffslosen) Hörerfahrung mitzuteilen vermag. Und die explizite Poetik bleibt dort, wo sie keinen Niederschlag in einer faktischen findet, auf die Sphäre von Kritik und Wissenschaft eingegrenzt.“¹³⁵

¹³⁰ Vgl. ebd.

¹³¹ Vgl. Busch [1984], S. 366.

¹³² Auch das vorherige Zitat Danuser [2003], 293.

¹³³ Danuser [1993a], 11.

¹³⁴ Danuser [2003], 293.

¹³⁵ Ebd., 293.

Alle vier Aspekte sind je nach Komponistenpersönlichkeit anders zu beurteilen. Beispielsweise erweist es sich bei Gustav Mahler¹³⁶ so, dass bereits aus Gründen der Nichtexistenz musiktheatralischer Werke aus seiner Hand die fiktive Poetik entfällt. Explizite und faktische Poetik hingegen hängen vom jeweiligen Quellenmaterial ab. Ich habe das bereits vorher angedeutet: Im Falle von Gustav Mahler ist die Skizzensituation als von mittlerer Lage zu bezeichnen, und die Informationslage zur expliziten Poetik beschränkt sich auf Briefe und Mitteilungen an Freunde. Die Situation im Falle Hindemiths hingegen ist deutlich anders. Begonnen bei der von mir bereits etwas beiseite geschobenen faktischen Poetik finden sich kaum Ansatzpunkte, wie dies von Giselher Schubert skizziert worden ist.¹³⁷ Eine deutlich bessere Situation ergibt sich mit Blick auf die explizite, implizite und fiktive Poetik, wie in dieser Arbeit zu zeigen sein wird.

Zum bisherigen Forschungsstand zu den beiden Hindemith-Opern *Mathis der Maler* und *Die Harmonie der Welt*, die den Dreh- und Angelpunkt dieser Arbeit bilden, habe ich noch kurz Stellung zu nehmen. Der Literaturbestand ist verglichen mit anderen Werken dieser Zeit (auch von anderen Komponisten) verhältnismäßig reicher, aber dennoch ist aus Perspektive der hier vorgetragenen Thesen nur wenig Erwähnenswertes dabei. Primär steht im Falle des *Mathis* die Frage nach Musik während der NS-Herrschaft mehr im Vordergrund als die Oper selbst und die *Harmonie der Welt* kann bisher nur eine Disseratation auf sich beziehen, deren wertvolle Thesen aber auch den Umfang eines Aufsatzes füllen konnten.¹³⁸

Um nun den Überlegungen meiner Person freien Lauf zu lassen, nenne ich dem Leser noch einmal das primäre Ziel dieser Arbeit, welches vielleicht unter der Last dieser Einleitung etwas untergegangen sein könnte. Es geht letztlich darum zwei Ebenen zusammenzubringen: Auf der einen Seite die beiden großen Opernwerke Hindemiths und das Verhältnis seines anderen Schaffens (ergo: seiner Kompositionen und Schriften zu ihnen im Sinne einer musikalischen Poetik), welche originär zu ihm gehört und zum anderen die Phantasie der „musica mundana“ und ihre Rolle zu diesen.

Damit wäre das stoffliche Grundgerüst und Rüstzeug, die Fragestellung dieses Textes, wie auch der bisherige Forschungsstand in ausreichendem Maße skizziert. Wie dieser mit Inhalt zu füllen ist, lege ich hier abschließend noch kurz vor.

Dieser Text beginnt zunächst an den beiden Werken selbst, und zwar zunächst unabhängig voneinander mit im Grunde deskriptiven Analysen, welche auf den jeweiligen Kontext bezogen auch erste Interpretationsansätze enthalten. Die jeweiligen Komplexe, sprich: zu *Mathis der Maler*, wie zu *Die Harmonie der Welt*, bringen zunächst Analysen der jeweiligen Vorspiele, bevor detailliert zwei Szenen, die in einem ähnlichen Geflecht wie im Falle der Mahlerschen Symphonik zueinander stehen. Die Ergebnisse dieser Analysevorgänge werden dann in den *Studien I* bis *III* entsprechend der von Hermann Danuser vorgelegten und hier bereits diskutierten Metapoetik-Theorie ausgewertet, und um

¹³⁶ Vgl. für folgende Ausführungen Danuser [1993b], 85–87.

¹³⁷ Vgl. Schubert [1992] und Schubert [1993], 223–234.

¹³⁸ D'Angelo [1985].

Aufsatz- bzw. weitere Werkanalysen hindemithscher Provenienz ergänzt. Die Abfolge der Poetiken ist dabei vom Zusammenspiel der einzelnen Sphären beeinflusst, sodass nach den Analysen der „Opernszenen“ zunächst die *Studie I* zur expliziten Poetik folgt. Nach ihr widmet sich dann die *Studie II* der impliziten, während *Studie III*, für musikwissenschaftliche Texte, die Opernwerke zu ihrem Gegenstand haben, etwas untypisch, die fiktive Poetik untersucht, die durchaus als librettobasiert wie auch -weitend zu bezeichnen ist. Den Abschluss dieses Textes bildet der Versuch einer Deutung folgend auf die Hinterfragung von Bedeutung, wie sie in Einleitung, Analysen und den drei Studien unternommen worden ist. Nachdem hier dann zunächst dieses Wechselspiel von Deutung und Bedeutung nochmals betrachtet worden ist, wird dieser Deutungsversuch noch einmal auch Gustav Mahler zum Gegenstand haben, bevor, basierend auf noch nicht oder nur teils ausgeführten Gedankengängen Hermann Danusers und Giselher Schuberts, beide Werke in einer Innen- und Außendeutung zusammengebracht werden.

2. ANALYSEN

2.1 VORBEMERKUNGEN

Die nachfolgenden Analysen versuchen nun, Material zum Verständnis der darauf aufbauenden drei Studien zur musikalischen Poetik Hindemiths zu liefern. Ausgehend von einer Welt(bild)anschauungsmusik, wie sie oben skizziert worden ist, bewegen sich diese Analysen zwischen einer musikalischen Hermeneutik im neueren Sinne¹³⁹ auf der einen Seite, und einer musikalischen Semiotik und Metaphorologie auf der anderen Seite.

Ich bediene mich der drei Arten des Verstehens von Musik, wie sie von Hans-Heinrich Eggebrecht unterschieden worden sind,¹⁴⁰ und fasse sie als eine Art Pyramidenstruktur auf. An unterster Stelle, als Sockel und Fundament, steht das „ästhetisch sinnliche Verstehen“; darauf aufbauend das „ästhetisch erkennende“ und zuletzt an der Spitze das „wissenschaftsorientierte Verstehen“, das die Dimension dieser Analysen umfasst. Die erkenntnisleitende Frage dabei ist die nach der musikalischen Verortung und Inszenierung des Hindemithschen Weltbildverständnisses, welches sich in seinem eigenen musikalischen Symbolismus austobt.

Die zu analysierenden Abschnitte der Opern werden dabei durchaus subjektiv ausgewählt. Eine besondere Rolle nehmen dabei die Vorspiele ein, da sie den Werken jeweils einen Rahmen verleihen. Die darauf folgenden Ausschnitte – „Odenwald“ und „Mondrondo“ – repräsentieren das visionäre Element innerhalb der Opernhandlungen, welches stets Ein-aus-der-Welt-heraustreten – auch aus musikalischer Perspektive – bedeutet. Den Abschluss bilden die jeweiligen „Finali“ der Opern, die eine jeweils individuelle Lösung der dramatischen wie „philosophischen“ Konflikte mit sich bringen. Eine Besonderheit ergibt sich noch für alle ausgewählten Szenen aus *Mathis der Maler* – es handelt sich alles in allem um solche, die Bezug nehmen auf Mathias Grünewalds *Isenheimer Altar*.¹⁴¹

Im weitesten Sinne halten sich die einzelnen Analysen an folgende Leitdifferenz¹⁴²: Ordnung und Unordnung. Mir ist sehr wohl bewusst, dass dies nun nicht unbedingt die ausgefallenste Idee für eine Leitdifferenz darstellt, aber nur diese macht glaube ich vor dem Hintergrund meiner einleitenden Ausführungen tatsächlich Sinn. Die Analysen werden diesen Tatbestand des Weiteren offen legen, und ich werde selbst am Ende des vierten Kapitels hierzu nochmals Stellung beziehen.

¹³⁹ Vgl. Gruber/Mausser [1994] und Gratzner/Mausser [1995].

¹⁴⁰ Vgl. zur Grundlegung Eggebrecht [1979], 290–299 und Brandstätter [1990], 25–26.

¹⁴¹ Zur Exegese, vgl. Breimann [1993].

¹⁴² Vgl. Luhmann (1984) [1987], 19.



Abb. 4



Abb. 5

2.2 *MATHIS DER MALER*

2.2.1 *VORSPIEL. ENGELKONZERT*

Um das sechste und siebente Bild der Oper *Mathis der Maler* einer Analyse im geplanten Umfang unterziehen zu können, erweist es sich als nützlich, zunächst einen kurzen Blick auf das Vorspiel der Oper zu werfen, welches mit dem programmatischen Titel „Engelkonzert“ überschrieben ist. Dieser örtliche Sprung in der Partitur nach vorne erweist sich deshalb als sinnvoll, weil im fast mustergültigen Sonatensatz des Vorspiels nicht nur wesentliche Bestandteile des Materials der ersten Hälfte des sechsten Bildes und damit auch Referenzen zum siebenten Bild vorgestellt und sogar durchgeführt werden, sondern weil diese „Ouverture“ gewissermaßen das semantische Spannungspotential der Musik dieser Oper im Kleinen vorskizziert.

Der Titel des Vorspiels verweist bekanntlich auf die auf dem Mittelstück der zweiten Schauseite des Isenheimer Altars dargestellte Szene (Abbildung 4 und 5). Dort sind auf der linken Seite Engel zu erkennen, die sich in einer Art reich verziertem Tempel¹⁴³ eingefunden haben, um der im Bild doppelt sichtbaren Madonna musizierend zu huldigen. In einer eigenwilligen, von einer „eigenständig formulierten Vision“¹⁴⁴ inspirierten Version des seit dem vierzehnten Jahrhunderts unter Malern üblichen Topos der Darstellung der mit Instrumente spielenden Engel ausgeschmückten Christgeburt präsentiert Grünewald eine besonders eindrückliche Schilderung der „*muscia coelestis*“. Statt wie zur Konvention geworden drei, sechs oder neun Kinderengel ein „*gloria in excelsis*“ unter Zuhilfenahme von Schriftbändern „anstimmen“ zu lassen, wird die sphärische Musik hier mit außergewöhnlichem Farbenreichtum und drei numinosen Engelsgestalten von Grünewald inszeniert. (Abbildung 6). Ein Engel in rosa Gewandung und mit Flügeln befindet sich vor dem Tempel, der zweite schwebend im zinnoberrotem Gewand an der Schwelle des auf der Längsseite offenen Gebäudes und der dritte, eine Art Vogelwesen im grünen Federkleid¹⁴⁵ mit verklärt erhobenem Blick hinter dem zweiten stehend. Bemerkenswert an dieser Darstellung ist, dass die musizierenden drei Seraphime mit instrumentalen Symbolen einer feinen, ja „süßen“ Seite der Musik hantierend dargestellt sind: Sie bedienen sich der neuen, zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts entwickelten Streichinstrumente der Violenfamilie.¹⁴⁶ Diese dienen hierbei als Abbilder sowohl als auch als Sinnbilder, denn obschon es sich um realitätsnahe Instrumente handeln könnte, entsprechen sie weder in Bau noch in Handhabung den damals real vorhandenen.

¹⁴³ Vgl. hierzu ergänzend Hammerstein [1986], S. 126–128.

¹⁴⁴ Salmen [2000], 109.

¹⁴⁵ Zur besonderen Bedeutung dieser Figur im Zusammenhang mit dem ursprünglichen Standort des Isenheimer Altars, vgl. Dohna und Schreieck-Hans [2004], 120.

¹⁴⁶ Vgl. Salmen [2000], 109. Zur Problemgeschichte des Begriffs der „Viola“ die derzeit in Arbeit befindliche Diplomarbeit von Alexander Meschik, vgl. Meschik [i.A.].



Abb. 6



Abb. 7

Gegenüber einer anderen berühmten Musikerdarstellung Grünewalds – gemeint ist der diabolische Spielmann in der *Verspottung Christi* (1503), der gellend mit Pfeife und Trommel das makabere Spiel bereichert¹⁴⁷ (Abbildung 7) – wird hier mit dem Klang gestrichener Saiten „ein zartes Entrücktsein in himmlische Sphären mit ihrer abgestimmten Ordnung“¹⁴⁸ ins Bild gesetzt. Entsprechend dieses metaphysischen Entrücktseins spielt der vordere Engel auf einer siebensaitigen Bassgambe, der zweite handhabt eine Altvioline in Violinhaltung oder eine „lira da braccio“, und der dritte bedient sich einer Tenorgambe; zudem lässt keines der drei Instrumente Bünde erkennen, und die Vergoldung von Bögen, Schneckenschnitten und Wirbeln lässt Zweifel zu, dass es vom Maler hier intendiert gewesen sein sollte realistische „grosse Geigen“¹⁴⁹ auf die Bildoberfläche zu bannen. Nicht zuletzt wird dies auch durch die ungewöhnliche Spielweise der himmlischen Musikanten gestützt, welche unter gewöhnlichen Bedingungen wohl am ehesten als ungeschickte Verrenkungen zu bezeichnen wären.¹⁵⁰

Ein weiters herauszuhebender Aspekt dieses bemerkenswerten Altarbildes liegt in seiner Anlage befestigt, welche aus einer Vielzahl von Trinitätssymbolen zusammengesetzt ist. Auf den ersten Blick hin scheint das Bild zweigeteilt zu sein, was durch die beiden Bildhintergründe – einerseits einen schwarzen, durch eine Art Vorhang als Bildteiler abgetrennten, und andererseits eine vom Licht einer göttlichen Erscheinung erleuchtete Berglandschaft – evoziert wird. Betrachtet man die Szene näher, so fällt aber auf, dass hier drei Stationen, und damit auch drei Zeitschichten eines Weges dargestellt werden. Links beginnt dieser mit der Prozession und dem Konzert der Engel, welche die schwangere Maria, die sich bereits in der zentralen Szene außerhalb des Tempels befindet, zu diesem hinaus geleiten. Rechts schließt der Weg dann mit der Mutter Maria, die ihr Kind soeben im, im Vordergrund befindlichen Waschbottich gebadet zu haben scheint. Doch vor allem die Engelkonzertszene strotzt nur geradezu von Trinitätssymbolen. Hier ist nicht nur auf die Dreizahl der Engel zu verweisen, sondern auch darauf, dass Gesichter derselben ebenfalls ein Dreieck bilden. Ein solches symbolisches Spiel findet sich auch an der vorderen sichtbaren Säule des kleinen Tempelchens. Hier sind drei Heiligenbilder zu erkennen – zwei von ihnen scheinen an der Spitze der Säule miteinander zu disputieren –, die sich untereinander wiederum zu einem Dreieck zusammenfassen lassen.¹⁵¹

Bekanntermaßen diente Hindemith das hier kurz skizzierte Altarbild als „programmatische“ Vorlage seiner Komposition.¹⁵² Hindemith ging aber in seiner musikalischen Interpretation entschieden weiter, als dies bei Grünewald angelegt ist. Anzeichen hierfür ist vor allem der

¹⁴⁷ Vgl. Salmen, a.a.O., 106–109.

¹⁴⁸ Ebd., 109.

¹⁴⁹ Ebd., 109.

¹⁵⁰ Vgl. ebd. und Hitchcock [1982], 220.

¹⁵¹ Vgl. Hitchcock, a.a.O., 219–220.

¹⁵² Vgl. Paul Hindemith: *Symphonie »Mathis der Maler«* wiedergegeben nach Schaal-Gotthardt [2000], 137.

Umgang mit der hier als drittem Engel vorgestellten grün-schwarzgefiederten Figur im Altarbild, die verklärten Blickes der Musik zu lauschen scheint. Ihr Gefieder sowie ihre Krone bestehen bei einem näheren Blick nicht aus irgendwelchen Federn, sondern aus Pfauenfedern. Diese gelten nicht nur bei Römern und Persern, wo sie auch für Unsterblichkeit stehen, sondern auch bis weit in die Neuzeit hinein als fürstliche Zeichen. Dies lässt den dargestellten Engel als Fürsten erscheinen.¹⁵³ Die kunsthistorische Literatur hat vor diesem Hintergrund darauf verwiesen, dass es sich hier um Michael, den Friedensfürsten handeln könnte, der auch „als Streiter für die Menschen, als Seelengeleiter, als Hermes Psychopompos wie auch als Heiler der Kranken“ gilt.¹⁵⁴ Dieser Engel, wie ich in meiner Analyse des sechsten Bildes gleich noch näher ausführen werde, hört nicht nur auf die himmlische Musik, sondern lauscht auch, seinen Aufgaben entsprechend, den Klängen der Seele. Mit diesem im Librettotext fixierten Vorgang unternimmt es Hindemith, den vom Engel gehörten Klang durch die irdische Musik hörbar zu machen. Damit ist von ihm, nicht wenig anders als von Grünewald, der Versuch unternommen worden, „auf die Transzendenz dieses Symbols und seinen Hinweis-Charakter auf das Jenseitige und die Unsterblichkeit aufmerksam zu machen.“¹⁵⁵

Wie das Altarbild, so referiert auch das Vorspiel zur Oper auf Trinitätssymbole. Allerdings, und dies ist ein wesentlicher Unterschied, ist diese „Ouverture“ auf den ersten wie auch auf den zweiten Blick tatsächlich „nur“ zweiteilig gebaut; und zwar nach „guter Sitte“ des Sonatensatzes als Allegro-Hauptteil mit einer vorangestellten langsamen Einleitung. Beide Teile sind dreiteilig angelegt und die Betonung der Dreizahl wird zusätzlich verdeutlicht durch die doppelte Dreiertaktierung im 9/4-Takt. Aus der Perspektive der mittelalterlichen Terminologie lässt sich diese damit als „Modus Perfectus“ und „Tempus Perfectum“ beschreiben.¹⁵⁶

Die ersten sieben (Teil A) der insgesamt 38 Takte (Mathis-KA: Takt 1 bis Takt 15 nach [2]) umfassenden Einleitung können vor dem Hintergrund des beschriebenen Altarbildes als Versinnbildlichung einer nach und nach sich erhellenden Vision der *musica coelestis* interpretiert werden. Drei sphärische G-Dur-Dreiklänge gliedern sie. Zwischen ihnen erklingt jeweils ein in Oktaven geführtes Viertonmotiv, zuerst von Klarinetten und Fagott, dann von den beiden Oboen, und zuletzt von den Flöten vorgetragen, das bei jedem Auftreten um eine Quint höher sequenziert erscheint und zuletzt dynamisch gesteigert wird. Dieses wirkt durch Synkopierung schwebend, erhält durch einen breiten Rhythmus Ruhe und Abgeklärtheit, und gewinnt durch seine phrygische Schlusswendung einen kirchenmodalen Charakter.¹⁵⁷ Genau betrachtet ist dieser in Annäherung an ein auf *g* transponiertes phrygisch aber nur simuliert, denn der obligatorische Ton *as* wird auf ein in G-Dur bzw. g-moll leitereigenes *a* korrigiert. Die Spannung zwischen G-Dur und g-moll prägt diese

¹⁵³ Vgl. hierzu und auch für das Folgende: Dohna/Schreieck-Hans [2004], 120.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Vgl. Hitchcock [1982], 223.

¹⁵⁷ Vgl. Kilian [1999], 262.

kurze Einleitung, die in Takt vier und sechs erklingenden Dreiklänge eine Rückbindung nach Dur veranlassen. Dieser Eindruck wird mit dem letzten Takt der Einleitung, so im ersten Takt (quasi als Überleitung) von Teil B (Takt 8–31), weiter verfestigt. Der Quintklang ab der vierten Zählzeit des siebenten Taktes (*g-d-a-e-h*), wie auch der den achten Takt prägende, die Quintsequenzierung durch das Hinzutreten von *fis* weitertreibende Akkord (*a-e-h-fis*) ließen sich mit geringem Aufwand in einen G-Dur-Dreiklang zurückführen. Dies geschieht allerdings nicht.

Die drei Posaunen¹⁵⁸ intonieren unisono auf *des*, dem Tritonus zu *g* als cantus firmus, das ionische geistliche Bittlied „Es sungen drei Engel einen süßen Gesang“, das in den folgenden drei Durchführungen – nach den Posaunen von Klarinetten, Fagotten und Hörnern, dann vom hohen Holz, Trompeten, erster Posaune und Glockenspiel ausgeführt – von einem „stereotyp repertierenden dreizeitigen Rhythmus“¹⁵⁹ dreier Streicherstimmen umspielt wird. Bei den drei folgenden Einsätzen des cantus firmus ist ebenfalls eine bemerkenswerte Intervallschichtung zu erkennen: sie beginnen jeweils im Abstand einer großen Terz (*des-f-a*). In zwei Aspekten wird auch die bereits erwähnte Erhellungsmetaphorik weitergetrieben. Zum einen nimmt die Dynamik während der drei Durchführungen zu, um dann nach dem letzten Erklingen (*forte*) des cantus firmus zum *pianissimo* zurückzukehren, während zum anderen eine instrumentale Verdichtung stattfindet, die zudem gesteigert wird durch einen rhythmischen wie kontrapunktischen Anreicherungsprozess. Nicht nur die drei Unisono-Streicherstimmen (zuerst erste Violinen, Bratschen und Violoncello, darauf dann erste und zweite Violinen und Bratschen) sind „flüssiger“ gestaltet (die Halbe-Viertel-Bewegung wird durch eine Viertelbewegung ersetzt), sondern es reichern desweiteren zwei kontrapunktierende Stimmen den Satz an. Nach einem großen Orchesterhöhepunkt beruhigt sich das Klangbild wieder; der cantus firmus klingt in der ersten Trompetenstimme, die Streicherbegleitstimme in den ersten Violinen aus (Mathis-P.: 5. bis 8 Takt nach [2]).¹⁶⁰

Das Postludium dieser Einleitung (Teil A'), das wiederum sieben Takte umfasst, versteht sich als Replik auf die ersten sieben Takte. An die Stelle von G-Dur ist konsequenterweise das bis hierher prägende Des-Dur gerückt. Die Instrumentation wird im Vergleich zu den ersten sieben Takten umgekehrt: anders als von den Holzbläsern und den Hörnern werden die Akkorde von den Streichern – ebenfalls in aufsteigender Reihung – als Vierteltonmotiv ausgeführt. Anders aber als in den Takten der Einleitung dissoniert der Anfang dieses Vierteltonmotivs nicht mit dem Grundton, sondern entspricht beim ersten Einsatz dem Selbigen (Takt 3 – *a* zu *g*; Takt 9 nach [2] – *des* zu *des*). Danach steigt es wieder, wie auch vorher, zunächst um eine Quinte sequenziert nach oben, um aber dann auf einer Sexte fortgeführt zu werden. Erst der Finalton *b* bringt, unter Auslassung des *es*, die reguläre Quintenfolge zurück.

¹⁵⁸ Zum Spezialthema „Posaune“, vgl. Hammerstein [1998], 21–22, Schmid [2001] und Ders. [2010].

¹⁵⁹ Kilian [1998], 263.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., 262–263 und Salmen [2000], 115.

Liest man die, wenn auch durchbrochene, Quintenreihe als Symbol der „musica coelestis“, in diesem Sinne als Verweis auf die Quintessenz, wie die Vollkommenheit des Himmels,¹⁶¹ so ergeben sich davon abgesehen aus dieser Einleitung zusammenfassend die folgenden Aspekte, die auf einen tonalen Plan¹⁶² nach der *Unterweisung im Tonsatz* verweisen: Der in der Einleitung geschlagene Bogen von *g* zu *des* zurück zu *g* kann hier erstmalig im Schaffen Hindemiths mit Berechtigung als eine Referenz zur in der *Unterweisung im Tonsatz* zu Grunde gelegten *Reihe 1* gelesen werden.¹⁶³ Mit diesem Tritonusabstand wird gewissermaßen der Aktionsradius und Tonumfang für die Einleitung, wie aber auch für den folgenden Allegro-Hauptteil, und in letzter Konsequenz für die gesamte Oper gesteckt. Abgesehen von sich hieraus ergebenden Symmetrieeigenschaften, die vor allem im Hauptteil wirken, wie auch auf die bemerkenswerte Anomalie des zweiten Sonatensatzthemas lassen sich nur wenige Anknüpfungspunkte zur *Reihe 1* ausmachen. Als weitaus ergiebiger erweist sich hingegen ein Blick auf den Umgang mit Terzverbindungen als musikalisch umgesetztes Trinitätssymbol. Hervorzuheben ist der Umstand, dass die Modulation im Rahmen der übermäßigen Quartenverhältnisse von *g* nach „des“, wie zurück von *des* nach *g*, mit Hilfe zweier Bassbewegungen, die jeweils im Abstand kleiner Terzen gestaffelt sind, abläuft. Die Takte sieben bis neun modulieren dabei von *g* nach *des* mit Hilfe einer Bassbewegung auf den Tönen *g - e - des*, wogegen Takt 37 bis 39 selbiges auf der Reihe *des - b - g* tun. Ähnliches, nur eben mit großen Terzen, gilt auch für den Mittelteil, welcher die dreimalige Wiederholung des Liedes „Es sangen drei Engel“ bringt, der über die Reihung *des - f - a - des* moduliert.¹⁶⁴ Die Neigung zum Einsatz der dargestellten Trinitätssymbolik schlägt sich auch im nachfolgenden Allegro-Hauptteil nieder. Da ein großer Teil des Materials dieses Sonatensatzes wieder im sechsten Bild Verarbeitung findet, genügt an dieser Stelle der Verweis auf einige Besonderheiten, welche im Speziellen für das Vorspiel zur Oper von Interesse sind. Bemerkenswert ist die ungewöhnliche Aufstellung der Themen: Das erste wird, was ich als konventionell bezeichnen möchte, auf der Grundtonart *g* vorgestellt. Dann aber beginnt es sich über eine Reihe von in Terzenfolge angelegten Basstönen (*g - h - d - e - g*; Mathis-KA: 16 Takte nach [2] bis [7])¹⁶⁵ zu bewegen, um letztlich wieder zur Ausgangstonart zurückzukehren. Den „Ausreißer“ stellt das zweite Thema dar. Es erscheint in der Tonalität von *ffs*, was erst aufgrund seines Aufscheinens im sechsten Bild mit dem dort auf dieses bezogenen Text zu erklären sein wird. Auch in seinem Falle ist wieder auf die

¹⁶¹ Vgl. Feldmann [1957], 109f. und Damann [1984], 473. Zur Verwendung des Quint-Oktavsprungs als „Maiestas-Symbol“ ab dem 19. Jahrhundert, vgl. Wagner [1972], 97–103. Zur systematisierten Zahlensymbolik als Desideratum im Bereich der musikwissenschaftlichen Forschung, vgl. Lütteken [1998], 2128–2130 und Wagner, a.a.O., 97.

¹⁶² Ein anderes tonales Plankonzept – letztlich mit nicht unähnlichem Ergebnis –, das sie dann auch auf die gesamte Oper ausweitet, bietet Siglind Bruhn in ihrem umfangreichen Band zur Oper *Mathis der Maler*. Sie bedient sich dort des Achsen-Modells des ungarischen Musikwissenschaftlers Ernő Lendvai, welches dieser vor allem anhand der Musik Bartóks und Kodálys entwickelt hat. Die Komplexität, der Umfang und die Umständlichkeit dieses Ansatzes im Gegensatz zur hier vorgestellten Analyse verbieten eine weitere Ausarbeitung im Rahmen dieser Arbeit, vgl. Bruhn [1998], S. 241–244 und 309–331 und Lendvai [1995].

¹⁶³ Vgl. Kamp [1970], 31 und 34–36.

¹⁶⁴ Vgl. Hitchcock [1982], 223f.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., 224. Zwischen den Basstönen „d“ und „e“ vermittelt ein Akkord in „es“, der durch die Erzeugung einer chromatisch aufsteigenden Dreierreihung wiederum eine Dreizahligkeit herstellt (Mathis-KA: [5]).

Basstonfortschreitung (*fis – es – c – a – fis*, Mathis-KA: [7] bis 5 Takte vor [12])¹⁶⁶ zu verweisen. Nicht zuletzt hervorzuheben ist im Falle des zweiten Themas auch die Faktur der Begleitstimmen. Während der ersten acht Takte, in denen das Thema vorgestellt wird, schwankt diese in Akkorden geführt jeweils zwischen zwei Tonalitäten; nämlich zunächst auf *fis* und *dis*, und dann nach einer Modulation auf „b“ und „g“ (Mathis-KA: [7] bis 8 nach [7]). Im Falle des dritten Themas, welches hauptsächlich von der Soloflöte getragen wird (Mathis-KA: [10] mit Auftakt bis 5 Takte vor [12]), ist die Bewegungsenergie auf eine Bassfortschreitung von *g* nach *h* reduziert, bevor dann in der Durchführung die tonale Fixierung nunmehr nur schwer bestimmbar wird. Einzig das eröffnende Fugato des zweiten Themas („b“ – „g“ – „e“, Mathis-KA: [12] bis Takt 1 vor [16])¹⁶⁷ und das dreimalige Wiedererscheinen von „Es sungen drei Engel“ (*des – f – a*, Mathis-KA: Takt 1 vor [16] bis [18])¹⁶⁸ lassen sich über entsprechende tonale Fundierungen fassen. Auch die Rückkehr des dritten Themas (Mathis-KA: ab [20]), nach einer stark verkürzten Reprise (Mathis-KA: [18] bis [20]), steigt wiederum von *es* nach *g* auf. Zuletzt wird am Ende des Vorspiels nochmals die Dreiersymbolik durch drei Schlussakkorde betont, die auf den Tönen *b*, *a* und *g* aufbauend nochmals eine Terz umschreiben.

2.2.2 SECHSTES BILD. ODENWALD

Das sechste Bild der Oper, welches im Odenwald in „einer Gegend mit großen Bäumen im letzten Abendlicht“ angesiedelt ist, gliedert sich in drei Auftritte, die von einem kurzen Orchestervorspiel eingeleitet werden. Der erste Auftritt ist zweiteilig angelegt (A und B). Er zeigt Mathis, der sich gemeinsam mit seiner Ziehtochter Regina auf der Flucht befindet. Im Zentrum des Teil A steht eine von kurzen Gesprächen der beiden lancierte Arie der Regina (eine Dacapo-Arie nach dem Schema A-B-A'), wogegen der B-Teil des Auftritts Mathisens Bemühungen abbildet, seine Ziehtochter mit Hilfe einer Erzählung seiner Vision des Engelkonzerts zur Ruhe zu bringen. Hierauf folgt dann als zweiter Auftritt die Schreckensvision Mathisens, in welcher er sich als Heiliger Antonius der Versuchung und Bedrohung durch sieben Allegorien (in Gestalt von fünf Personen) und einem Heer von Dämonen gegenüber sieht – eine Szenerie Bosch'scher Prägung (Abbildung 8). Der Aufzug findet seinen Abschluss in einem langen Dialog zwischen Mathis/Antonius und dem heiligen Paulus, der von Albrecht von Brandenburg verkörpert wird. Graphisch dargestellt ergibt sich also folgende Einteilung, auf die ich mich in meinen Ausführungen beziehen werde:

¹⁶⁶ Vgl. ebd.

¹⁶⁷ Vgl. ebd.

¹⁶⁸ Vgl. ebd.



Abb. 8

	Dramatis personae ¹	Bezeichnung und „Form“	Stelle ^{II}
O	-	Zweiteiliges Vorspiel (A – A')	Anfang bis [A]
I	Regina, Mathis	„Gespräch“ – „Arie“ – „Gespräch“ (quasi B – C – D – C' – B')	[A] bis [B]
II	dto.	„Engelskonzert-Erzählung“ (abgewandelter Sonatensatz des Vorspiels mit Cantus firmus über <i>Es sungen drei Eingel</i>)	[B] bis [27]
III	Mathis = Antonius	freie Überleitung	[27] bis [C]
IV	Antonius, Üppigkeit vormals Gräfin	Arie mit Einwüfen durch Antonius (E – F – E')	[C] bis 12 Takte nach [32]
V	Antonius, Kaufmann vormals Pommersfeld	Arie mit Einwüfen durch Antonius (G – H – G')	13 Takte nach [32] bis 4 Takte vor [39]
VI	Antonius, Üppigkeit, Kaufmann	Zweiteiliges Terzett (I – I')	[39] bis [D]
VII	Bettlerin vormals Ursula	Arie (J – K – J')	[D] bis [44]
VIII	Buhlerin vormals Bettlerin vormals Ursula	Arie (L – M – L' Verwandschaft mit J – K – J')	[44] bis 4 Takte vor [50]
IX	Antonius, Buhlerin	Überleitendes „Gespräch“ (Material von L)	
X	Märtyrerin vormals Ursula, Antonius	Arie (J – K – J')	[50] bis [52]
XI	Gelehrter vormals Capito, Antonius	Arie (N – N') mit Einwüfen von Antonius	[52] bis [56]
XII	Kriegsherr vormals Schwalb, Antonius	Arie (Variante zu XI) mit Einwüfen durch Antonius	[56] bis [E]

¹ Nur die singenden Personen. Für alle anderen Angaben sind die Regieanweisungen in Partitur und Klavierauszug zu beachten.

^{II} Fundstelle nach Mathis-KA

XIII	Chor (Dämonen)	Madrigal I	[E] bis [67]
XIV	Chor (Dämonen)	Madrigal II (Variante von Madrigal I)	[67] bis [73]
XV	Antonius, Erscheinungen von IV bis XII, Dämonen	Madrigal I mit Cantus firmus über „Lauda Sion Salvatorem“	[73] bis [F]
XVI	Antonius, Paulus vormals Albrecht	„Gespräch“ (Rezitativ – Arie des Paulus [O – P – O'] – Rezitativ – Arie des Paulus [Q – Q'] – Duett und zweistimmiges Alleluja	[F] bis Ende

Bereits die instrumentale Einleitung, die das Bild eröffnet, ist bemerkenswert. Sie ist mit 18 Takten nicht nur das zweitlängste Vorspiel zu einem Bild der Oper – einzig die Einleitung zum fünften Bild ist gemessen an der Taktzahl umfangreicher –, sondern mit Sicherheit auch das ungewöhnlichste: Es fällt schlicht aus dem Rahmen des bisher Gehörten heraus. Im Gegensatz zu den anderen, Bilder eröffnenden Vorspielen wird hier kein Klangmaterial präsentiert das im weiteren Verlauf verarbeitet wird, und, wenn man so möchte, dann kann auch davon gesprochen werden, dass hier ebenso kein Affektgehalt vorskizziert wird, der in der darauffolgenden Szene eine Fortsetzung findet. Es steht gewissermaßen isoliert da, was bereits daran festzumachen ist, dass es sich bei ihm in der Tat um das erste langsame Vorspiel seit der Engelkonzert-Ouvertüre handelt.¹⁶⁹ Um die Sonderstellung, die diese Einleitung über das bisher Gezeigte hinaus einnimmt, verstehen zu können, ist der Konnex zu den eröffnenden 38 Takten des Opernvorspiels herauszuarbeiten.

Wie ich bereits in meiner obigen Analyse gezeigt habe, bildet sich in der Einleitung zum Engelkonzert eine Vision der *musica coelestis*, ihrer Reinheit und Klarheit in vollendetem Ebenmaß und in *Modus perfectus* wie in *Tempus perfectum* ab. Dem entgegen steht das, was sich im instrumentalen Vorspiel zum sechsten Bild ereignet. Bereits beim ersten Blick über die Partitur oder den Klavierauszug fällt auf, dass diesen eröffnenden Takten ein für die gesamte Oper einzigartig anderes Ordnungsschema zu Grunde liegt. Auffällig ist die Vielzahl an verschiedenen eingesetzten Notenwerten, die Häufigkeit von Zählzeit- und Schlagaugmentierungen (Triolen, Quintolen, Sextolen), die Taktwechsel von 4/4- zu 3/4-Takten und zurück (sowie eines eingeschobenen einzelnen 2/4-Taktes), die oftmalige Nutzung von Triller-Verzierungen wie eine grundsätzliche Neigung zur Zwölftönigkeit (allerdings ohne dodekaphone Reihenordnung). Ein genauerer Blick auf das

¹⁶⁹ Vgl. Siglind Bruhn [1998], 271.

scheinbare Chaos zeigt aber, dass selbst ein Zustand der Unordnung in der geordneten Welt des *Mathis* über seine proportionale Ordnung verfügt.

Die 18 Takte dieses Vorspiels lassen sich in zwei Teile (A und A') zu je neun Takten aufteilen, wobei jeder der beiden Teile nochmals dreiteilig zu je 3x3 Takten angelegt ist. Dabei stellt der Teil A', mit Ausnahme von kleineren Abweichungen in der Stimmführung und Instrumentation und den drei anders konstruierten Schlusstakten, eine Transposition um eine Quinte nach oben dar (Anfangstöne „as“ und „es“). Ein besonderes Augenmerk verdienen die jeweils ersten drei Takte einer jeweiligen Gruppe (Mathis-KA: Takt 1 bis 3 und Takt 1 bis 3 nach [1]). Wieder aus der Perspektive der mittelalterlichen Theoriesprache gedacht findet sich hier alles andere als ein *Modus perfectus* bzw. ein *Tempus perfectum*. In zwei 4/4-Takten, die in ihrer Mitte einen 3/4-Takt umschließen; lässt sich hier urteilen, dass es sich um einen typischen Aspekt der Hindemithschen Opernmusik handelt. Unklare, riskante oder gefährliche Situationen erhalten desmeist eine von Taktunregelmäßigkeiten dominierte Gestalt. Wie auch im spiegelbildlichen Vorspiel zur Oper ist die Aufmerksamkeit auf die Grundtöne zu richten. Das gesamte sechste Bild ruht auf drei Grundtönen, die immer wieder als Ruhepole bzw. Unruhepole dienen. Zentraler Ton ist das *d*, welches stets von den Tönen *cis* und *es* umspielt wird. Interessanterweise bestimmt den ersten Durchgang des Vorspiels der Ton *d*, während die zweite Hälfte vom *cis* dominiert wird, bevor über *es* im letzten Takt ein Zurückmodulieren auf *d* erreicht wird.

Der zweite Teil der ersten Szene bringt musikalisch bekanntes Material mit sich. Ich werde hierauf am Ende meiner Ausführungen zum *Mathis* zurückkommen. An dieser Stelle allerdings möchte ich noch das Rätsel um die wundersame Tonartenrückung eingehen, welche ich auf textliche Vorgänge zurückgeführt habe (siehe meine Ausführungen zum Vorspiel). Es gibt zwei Ansätze hierfür, die ich beide für ebenso möglich wie plausibel erachte, und für die ich meine keine Priorität angeben zu müssen, da diese Mehrdeutigkeit sicherlich nicht unabsichtlich geschieht. Zum einen kann dieser Ton *fis* mit allen harmonischen Folgen als Verkörperung des zweiten Engels, jenem Federwesen, auf das ich verwiesen habe, gelesen werden. Sein „Abwesendsein“ kann hierfür Grund sein – ein fehlender Reihenton für diese mentale Distanz wäre die Folge. Zweiterer Ansatz bedarf des Textes der von *Mathis* an fraglicher Stelle – übrigens bis auf zwei Einleitungstakte (*Mathis* unbegleitet) ident mit dem Vorspiel - gesungen wird:

Sieh, wie eine Schar von Engeln, ewige Bahnen
In irdischen Wegen abwandelt. Wie spürt man jeden
Versenkt in sein mildes Amt. Der eine geigt

Mit wundersam gesperrten Arm, den Bogen wägt
 Er zart, damit nicht eines wenigen Schattens Rauheit
 Den linden Lauf trübe. [...] (LMdM, 189)

Auch aus dieser Perspektive wird die *ffs*-Tonalität klar. Der Mensch hört diese Musik nicht als *g*-tonal, sondern kann sie eben nur – man denke an Mathisens Befremden aufgrund der Spieltechnik – verzerrt hören.

Die zweite Szene des sechsten Bildes zu diskutieren würde wohl einer eigenen Arbeit bedürfen. Ich beschränke mich das oben Ausgeführte inkludierend auf einige mir wichtig erscheinende Aspekte. Zunächst ist auf einige sich aus dem musikalischen Material ergebende Verknüpfungen von symbolischer Wichtigkeit hinzuweisen, die es möglich machen, Gruppen von „Visionen“ zu bilden. Demnach sind die Erscheinung von Üppigkeit und Kaufmann, die drei „ Fassungen“ Ursulas, sowie die von Gelehrtem und Kriegsherren zu gruppieren. Der Teufel liegt bei erster Gruppe in einem kleinen, aber dennoch hörbaren Detail, nämlich in den ersten fünf Tönen des jeweiligen Auftritts (Mathis-KA: [C] und Takte 5 bis 3 vor [33]). Das fallende Motiv *d-b-a-g* zurück zu *c* bzw. *b-ges-f-es* zurück zu *ces* prägt jeweils die Arien dieser beiden Allegorien und findet gewissermaßen, wenn auch nicht ton- und intervallgleich, im Oboensolo bzw. der Stimme der Üppigkeit am Beginn des Terzetts (s. Tabelle). Die fallende Figur ist dabei stets mit den von vornherein scheiternden „Verführungsversuchen“ assoziiert, während die zweite Geste im Folgenden mit tatsächlichen Verlockungen verknüpft ist. So auch in den drei Auftritten der nunmehr zur Bettlerin, Buhlerin und Märtyrerin verwandelten Ursula.

Während des Auftritts der Bettlerin, welcher das gleiche Grundmaterial (eine Schreitfigur) wie der der Märtyrerin aufweist vom ersten Motiv geprägt sind, zeigt sich der der Buhlerin von zweiterem geprägt. Das Material dieses Auftritts fand übrigens auch in der *Sinfonie Mathis der Maler* als kontemplativer Höhepunkt Verarbeitung. In der dritten Arie wechseln sich dann beide Motive ab. Die letzte Gruppe der Visionen ist dahingehend bemerkenswert, da zwischen beiden die größte Nähe besteht. Beide Partien sind nicht nur mit Tenören besetzt, sondern treten auch mit nahezu demselben Material in Erscheinung. Sie sind die beiden Visionen, die bei Antonius nur Abneigung hervorrufen. Von besonderer Wichtigkeit erscheint mir desweiteren noch die Verwendung eines weiteren Cantus firmus, der sogar zweimal, ein erstes nur als Andeutung, erscheint. Gemeint ist das Erscheinen der Fronleichnamsequenz „Lauda Sion Salvatorem“, während des großen Ensembles (XV – Stimme der Märtyrerin) und in Andeutung bereits im Terzett (Stimme der Üppigkeit).



Abb. 9 und Abb. 10

Die dritte Szene – ein klassisches Opernduett vom Dunkel zum Licht (Abb. 9 und 10) – beginnt wiederum nach einer Modulation über *es* zu *d* (Mathis-KA: [F]–Schluss). Auch diese Szene ist von rhythmischen Charakteren geprägt; dies stellt eine Eigenheit der *Mathis*-Partitur dar.¹⁷⁰

Hier bekommt nun auch das tonale Beziehungsnetz der Klänge *cis-d-es* neuerlich vertiefte Bedeutungsinhalte beigemessen. Zeigen lässt sich dies besonders schön an der ersten der beiden Arien des Paulus (Mathis-KA: Nr. 1 – 6 Takte vor [85] bis 4 Takte vor [90], Nr. 2 – [G] bis [97]). Sie erweist sich als eine Verarbeitung der ersten fünf Takte des Auftritts des Paulus (Mathis-KA: [F] bis [81]), welche von einem charakteristischen Quintfall (*d* nach *a*) eröffnet werden; dieser wird zum motivischen Baugerüst der Arie. Der Klang *d* bildet dabei das tonale Zentrum des Geschehens, um ihn herum spielt sich die Arie ab:

Stelle ^{II}	Textstelle	Tonales Zentrum
6 Takte vor [85]	„In der Hut deiner Arbeit...“	d
2 Takte vor [85]	„Geborgen warst du.“	H
[86]	„Weil...“	d
Takt 5 bis 7 nach [86]	Kadenz	e–es–f
[87]	„...neue Verkündigung...“	cis
3 Takte vor [89]	„nicht die Kunst.“	Cis
1 Takt vor [89]	-	d
7 Takte vor [90]	Kadenz „und warfst dich selbst in den Streit.“	C – es – d

Bestätigt und weitergesteigert wird meine Interpretation dann durch die Überleitung (Mathis-KA: ab Takt 1 vor [91]) und die darauffolgende zweite Arie des Paulus:

Stelle ^{II}	Textstelle	Tonales Zentrum
1 Takt vor [91]	„Dem Volke entzogst...“	d
[92]	„...Herrn“	g
[G]		e-g
1 Takt nach [93]	„Können...“	es-ges
[95]	„Und wenn...“	e-g
3 nach [95]	„...seinem Leiden...“	es-g

¹⁷⁰ Hierzu auch die Ausführungen von Bruhn [1998] und Schneider [1979].

^{II} Fundstelle nach Mathis-KA

^{II} Fundstelle nach Mathis-KA

2 vor [97]	Geh hin und bilde.	e-g-es-des
------------	--------------------	------------

Die Überleitung zur Arie der bezeichneten Stelle aber greift wiederum die „Erkennungsmelodie“ des Paulus auf, um aber dieses Mal, und dies geschieht in der Oper selten, zum *g* aufzusteigen, dem, wenn man meiner Interpretation folgt, „himmlischen Tonfeld“ der gesamten Oper. Die folgende Arie – eine große Ansprache mit entsprechendem Text und Rhythmus – schwankt dann zwischen den Polen von *e* und *g* bzw. *es* und *ges*. Auf den wichtigsten Worten „Geh und bilde“, Mathisens neuer Auftrag, scheint sich die ganze Sache wieder für das *des=cis* zu entschließen, aber das Duett der beiden nunmehr „Heiligen“ jubelt auf *d*.

2.2.3 SIEBTES BILD. MAHTIS' WERKSTATT IN MAINZ

	Dramatis personae	Bezeichnung und „Form	Stelle
I	Ursula	Arie (A – B – A')	[A] bis [B]
II	Ursula, Regina	Überleitung	[B] bis 11 Takte vor [6]
III	Regina	Arie	10 Takte vor [6] bis [12]
IV	Ursula, Regina	Überleitung	[12] bis 10 nach [13]
V	Regina	„Lied“	[13] bis [C]
VI	-	Zwischenspiel	[C] bis [D]
VII	Mathis, Albrecht	Duett	[D] bis [E]
VIII	Mathis	Monolog	[E] bis Ende

Von größtem semantischen Gewicht strotzt aus tonaler Perspektive das Zwischenspiel zwischen Auftritt eins und zwei. Die Grablegung versteht sich dabei zum einen als die der soeben verstorbenen Regina, wie auch die Vertonung der von ihr zuvor beschriebenen Bildtafel des Isenheimer Altars, den Mathis gerade fertiggestellt hat. Dieses emotionale Zentralstück¹⁷¹ der gesamten Oper markiert einen weiteren Abschied, nämlich den vom Grundreihenton *g* (siehe dazu meine obigen Ausführung zur zweiten Arie des Paulus). Auch wenn dieses nochmals auftritt, so nie wieder mit der wie im Zwischenspiel ausgeführten Prominenz. Das Kondukt, das eine doppelte Grablegung repräsentiert – zum einen die Jesu auf der Darstellung des *Isenheimer Altars* (Abbildung 11), zum anderen die Reginas, die während des ersten Auftritts verstorben ist (siehe unten) beginnt eben in der Tonalität von *g*, um dann über *cis*, *gis*, *fis* und nochmal *gis* zu *cis* zurückzukehren.

¹⁷¹ Der Vollständigkeit halber führe ich an, dass es sich bei diesem Zwischenspiel um den zweiten Satz der *Sinfonie Mathis der Maler* handelt.

Der zweite Auftritt des siebenten Bildes erweist sich als dramaturgisches Spiegelbild des dritten Auftritts des sechsten Bildes. Hier dominiert der Störton *cis*, wiewohl auch die Rollen von Mathis und Albrecht im Gegensatz zu ihren Heiligenverkörperungen vertauscht erscheinen. Albrecht übernimmt die Rolle des unsicheren Schwachen, während Mathis nunmehr seinen Weg kennt. Das höfische Zeremoniell der Musik Albrechts ist ebenso verschwunden. Interessant ist hier, welche „Karriere“ das Thema des Zwischenspiels macht. Mit einer gewissen Latenz ist es dauerhaft vorhanden – man denke vor allem an die punktierten Viertelbewegungen, die in der gesamten Szene hartnäckig den Grundrhythmus bilden. Seine Rückkehr erlebt es dann – tongetreu, nur transponiert und ohne „triumphale“ Wiederholung – textiert im letzten Auftritt, dem Monolog Mathisens. Es ist quasi als Cantus firmus an die Stelle von *Es sungen drei Engel*, welches mit dem Tod Reginas verklungen ist (siehe unten). Dieser Monolog soll mich hier nun noch etwas beschäftigen.

Zu einem weiteren berühmten Schlussmonolog weist dieser des Mathis gewisse Ähnlichkeit auf. Er war Hindemith sicherlich aus seiner Zeit als erster Geiger am Opernhaus in Frankfurt bekannt, wenn er ihm nicht noch später auch „begegnet“ ist. Es handelt sich um den des pfitznerschen *Palestrina*, ein Werk, auf das ich später nochmals zurückkommen werde (siehe Kapitel 4).

Hier handelt es sich – das ist aber, wie ich meine, Zufall – ebenfalls um eine dritte Szene (in diesem Fall dritter Aufzug) als – was aber kein Zufall ist – Reflexion, Ausklang und Abschied. Abschiede sind ein Grundelement der Operndramaturgie seit ihren frühesten Anfängen, und noch selbst weit davor. Das ist deshalb zu betonen, weil andere Gattungen nicht gar so früh damit beginnen, das Abschiednehmen als wesentlichen Agens in sich aufzunehmen. Einzige Ausnahme möge hier die Trauermusik bilden; sie aber zieht ihren Aspekt des Abschiednehmens einzig aus dem Umstand ihrer Entstehung, ihrer Hintergründe und aus dem meist zugrunde liegenden Text. Wäre dieser nicht einmal darauf gekommen, dass es sich um Trauermusik handeln könnte – man denke hier an den Requiem der Zeit Johann Joseph Fuxens und deren Umgang mit der „Dies irae“-Passage als quasi-Jubelchor (ich erlaube mir bewusst das Verhältnis zum Tode hier einmal auszublenden). Im Sinne der „Programm Musik“ liefert zunächst Johann Sebastian Bach mit seinem *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* einen entscheidenden Beitrag, aber erst das beethovensche op. 81a verdinglicht die Absicht der programmatischen Darstellung des Abschiednehmens in der Instrumentalmusik. Was dabei auffällt: Bach, wie auch Beethoven, kommen um die Verlegenheit des Wortes nicht herum. Ersterer gibt jedem Teil des *Capriccio* einen Titel, während zweiterer seine Botschaft über den Satz „Lebe wohl“ zu kanalisieren hat, um einfache Hornquinten mit einer unauslöschlich hörbaren Botschaft zu versehen. Doch wieder zurück zur Oper.

Wie bereits festgestellt: aus dem Abschied zieht das Musiktheater, zum Teil zumindest, seine Lebenskraft. Das ist auch nicht von Nachteil, denn sieht man in der Oper das, was Jean-Paul Sartre –

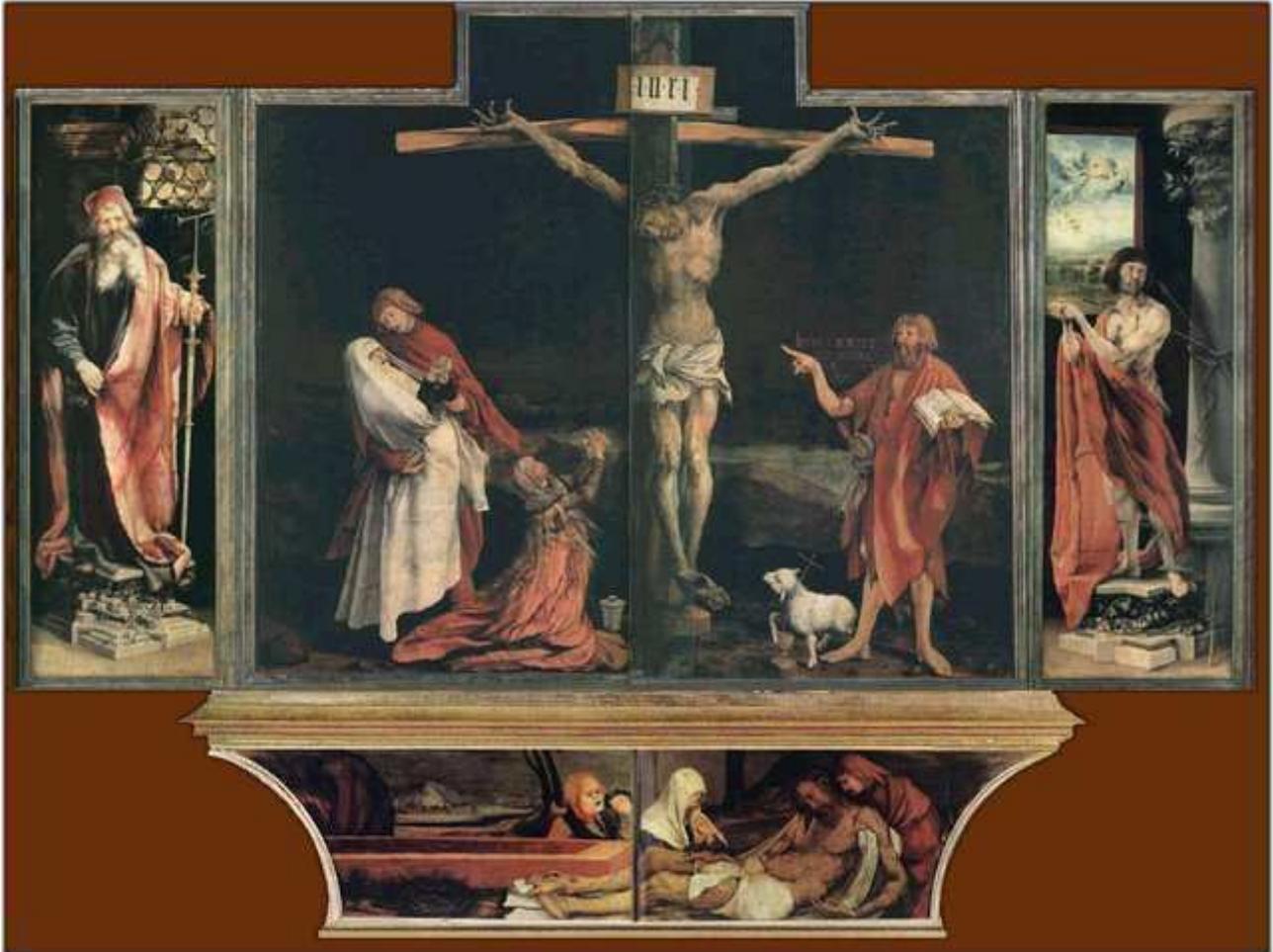


Abb. 11

allerdings auf einem anderen Formniveau – am Roman zu greifen versucht hatte, einen Spiegel unserer Welt, der beim Lesen, oder in unserem Falle, beim Hören und Sehen dem Schein nach Wirklichkeit errichtet, so ist gerade der so menschliche Vorgang und die mit ihm empfundenen Gefühle ein Bindeglied dafür, dass Kunst – hierauf wird noch einmal zurückzukommen sein – einer Spiegelung unserer Welt darstellt.¹⁷²

Formen des Abschiedes auf der Opernbühne gibt es zweifellos viele, und, ohne sich hier zu verlieren, alle zu beschreiben würde wohl nie gänzlich gelingen, denn in jeder Gruppe, die man bilden könnte, fänden sich schier endlos viele Untergruppen mit einer ihnen eigenen Physiognomie. Das Bild würde zu rasch viel zu unübersichtlich werden. Allein das teilweise über fünf Minuten repetierte „Addio“ der „opera buffa“ des achtzehnten Jahrhunderts – Strauss hat es in seinem *Capriccio* schwergewichtig parodiert – findet sich in endlosen Varianten.

Hier findet sich die Form des Abschiednehmens eines alten, schwachen Mannes – wenn auch die historische Figur, wie im Falle Palaestrinas, kein alter Mann war¹⁷³ – vom Publikum, nicht aber von der Welt. Beide sterben nicht auf offener Szene, sondern die Frage ihres Ablebens bleibt offen, wenn sie etwas tun, dann entgleiten sie in ihre Gedankenwelt. Wie gesagt, der historische Palestrina ist ohnehin kein alter Mann, und der historische Mathis wird zu seinem Lebensabend vom Maler zum Müller. Hier interessiert nun vor allem die musikalische Umsetzung des Ganzen. Einmal beiseite gelassen, dass im Falle Palaestrinas noch eine Hintergrundhandlung – Preischor an ihn, der durch die Straßen Roms läuft – abläuft, ist dieser Schlussmonolog vor allem von Allusionen an Vorhergegangenes geprägt. Pfitzner nimmt Bezug auf das Vorspiel zur Oper (1. Akt), zu dem weitere Ausführungen im vierten Kapitel dieser Arbeit zu finden sind. In einer Verquickung von Orchestermusik im Graben und dem Orgelspiels Palaestrinas kehrt eben das Vorspiel zurück und wird in neuer Form verarbeitet. Selbiges geschieht bei Mathis in Bezug auf das Zwischenspiel zur zweiten Szene des siebenten Bildes. Der Schluss der Oper, auch wenn er in strahlendem, dennoch fahlen (Basslage) Gis-Dur endet, muss aus Perspektive der *Reihe 1* Ernüchterung bringen. Der Störton *cis/des* hat sich gegen die Quint *d* und den Grundton *g* durchgesetzt.

¹⁷² Vgl. Sartre (1938) [1986], 14: „Ein Roman sei ein Spiegel, so hört man allenthalben. Was aber ist das *Lesen* eines Romans? Ich glaube, es ist ein In-den-Spiegel-Springen. Plötzlich befindet man sich auf der anderen Seite der Spiegelfläche, mitten unter den Menschen und Dingen, die einem bekannt vorkommen. Sie sind es jedoch nur dem Schein nach, in Wirklich haben wir sie noch nie gesehen. Und die Dinge unserer Welt sind jetzt bereits ihrerseits außerhalb und werden zu Spiegelungen. Wir schließen das Buch, überspringen den Spiegelrand und kehren in unsere biedere Welt zurück, finden uns aufs neue Häuser, Gärten, Menschen vor, die uns nichts zu sagen haben, und der Spiegel, der sich wieder hinter uns geschlossen hat, strahlt sie friedlich zurück. Da möchten wir denn darauf schwören, Kunst sei Spiegelung; [...].“

¹⁷³ Vgl. Scholz [2001] und Steinberg [2001].

Auf eine Thematik ist abschließend nochmals zurückzukommen, und zwar auf die Sterbeszene der Regina in der ersten Szene dieses Bildes. Sie steht in enger Verknüpfung zur ersten Szene des sechsten Bildes, wie auch zum Vorspiel zur Oper. Es ist daher für meine Analyse und, wie ich auch meine, für die gesamte Oper von Bedeutung, da sich jedes Mal, wenn sich das Lied *Es sungen drei Engel* als Cantus firmus einstellt, die von mir ins Auge gefasste Verknüpfung von „musica mundana“ (hier als Engelsmusik), „musica humana“ und „musica instrumentalis“ einstellt. Im Vorspiel eigentlich nur im Sinne einer Engelsmusik, die aber vom Menschlichen und Weltlichen her gestört zu sein scheint (man bedenke den Anfangston *des*), im sechsten Bild dann wiederum verbunden mit dem Sonatensatz des Vorspiels, welcher sich dann aber in das Lied selbst auflöst als Verbindung zwischen den beiden anderen Sphären (es wird gesungen und zwischenmenschliche Beruhigung stellt sich ein) und im Falle Reginas Ablebens dann die Verbindung aller dreier Sphären, wobei hier auch wieder die *fi*-Tonalität für die Verbindung des Menschlichen zum Himmlischen stehen kann (Mathis-KA: 11 Takte nach [13] bis [C]).

2.3 *DIE HARMONIE DER WELT*

2.3.1 *VORSPIEL*

Auch für die Analyse der beiden ausgewählten Segmente¹⁷⁴ aus der Oper *Die Harmonie der Welt* erweist sich ein Blick auf das Vorspiel zur Oper als unabdingbar. Wie auch im Falle von *Mathis der Maler* zeichnet Hindemith hier für die Programmatik der gesamten Oper wesentliche Paradigmen vor. Ebenso wie im ersteren Werk geht es hier – der Stoff der zweiten Oper lässt dies aber auch nicht anders zu – um ein abstraktes Programm, das sich vielmehr in einem verschlungenen Gebilde von Idee und deren Weiterdeutung niederschlägt. Hindemith unternimmt den Versuch, die in den beiden harmonietheoretischen Hauptwerken Keplers, im *Mysterium cosmographicum* und der *Harmonice mundi*¹⁷⁵ vorgetragenen spekulativ-wissenschaftlichen (Musik-)Systeme kompositorisch auszuwerten und zu deuten. Demnach wird auch hier der Bezugsrahmen für die gesamte Musik der Oper gesetzt und das semantische Spannungspotential in der instrumentalen Miniatur vorgezeichnet. Es ist also wieder der geistige Kontext zur programmatischen Vorlage, der konstitutiv wirkt,¹⁷⁶ und in diesem Vorspiel sogar noch mehr als ein „kosmologisches Bild der Erde“,¹⁷⁷ nämlich, wie ich meine, eine klingende Schnittstelle zwischen „musica instrumentalis“, „musica humana“ und „musica mundana“ entwirft.

¹⁷⁴ Vgl. Bruhn [2009], 152.

¹⁷⁵ Kepler (1596 und 1621) [1982] und Ders. (1619) [1978].

¹⁷⁶ Vgl. Kilian [1998], 272.

¹⁷⁷ Bruhn [2009], 145.

Eine Analyse des ostinaten Themas des Vorspiels¹⁷⁸, welches im zweiten Takt nach einem donnernden, Chaos antizipierenden Einsatz des Schlagwerks (Becken, große Trommel, Pauken) und einer aufwärts schießenden Skala der hohen Streicher, die als grundlegender Modus des pythagoreischen Musikverständnisses gelesen werden kann,¹⁷⁹ erstmalig von den Trompeten vorgestellt wird, legt dies offen.¹⁸⁰ Das „alles bestimmende Motiv“¹⁸¹ bringt verteilt auf einen 4/4- und einen 5/4-Takt (also insgesamt neun Viertelschläge) zunächst eine vielsagende einleitende Geste, welche sich direkt auf eine etwas überspitzt formulierte Bemerkung Keplers in Bezug auf die Erdbewegung und deren Verbindung zu musikalischen Modi bzw. Tonarten bezieht.¹⁸² Zur Feststellung „der Erde möchte ich die 3. oder 4. Tonart geben, da sich ihre Bewegung innerhalb eines Halbtons hält; bei jenen Tonarten ist aber das erste Intervall ein Halbton“ merkt er in einer Fußnote an: „Die Erde singt Mi Fa Mi, so daß man schon aus diesen Silben entnehmen kann, daß auf unserem Wohnsitz »*Miseria et Fames*« (Elend und Hunger) herrschen.“¹⁸³

Auf diese einleitende Geste folgt dann ein quartenweises Absteigen bis zum Tritonus *b*, dem Störton der *Harmonie der Welt*. Hierauf folgt dann ein Aufstieg über die Quint nach *f* und über zwei Sekunden zum Anfang zurück. Dieses *perpetuum mobile* wird nun mit verschiedenartiger Färbung wiederholt, was das gesamte Vorspiel über 33 Takte prägt. Der Eindruck einer Weltenmaschine wird dadurch symbolisch eingeführt, indem gleichzeitig die *Reihe 1* auf *e* vorgestellt wird.

2.3.2 DITTER AUFZUG. DAS „MONDRONDO“

Einen ähnlichen Dreh- und Angelpunkt wie auch zeitgleich Kulmination des gesamten dramatischen Geschehens verzeichnet auch die *Harmonie der Welt* mit der bezeichnenderweise tatsächlich exakt im Mittelpunkt der Oper stehenden ersten Szenen des dritten Aufzugs (fortan: Mondrondo). Sie spielt in Linz, wie aus der Regieanweisung zu entnehmen ist, innerhalb einer sommerlichen Vollmondnacht, in den Jahren zwischen 1616 und 1621. Auf der in zwei Ebenen geteilten Bühne befinden sich zu Anfang die kleine Susanne (oben), den Vollmond betrachtend, und Susanna (rechts unten) in einem kleinen dämmrigen Zimmer die Bibel lesend. In ihrer Betrachtung versunken

¹⁷⁸ Anzumerken ist, dass, wie im Falle der *Symphonie Mathis der Maler*, auch hier gilt, dass das, was hier als Vorspiel zur Oper bezeichnet ist, auch tungleich am Anfang der *Sinfonie Die Harmonie der Welt* steht. Die ersten 33 Takte des ersten Satzes der Sinfonie, die, so Hindemith, Musik bringen, „in denen widrige äußere Umstände das Handeln des Helden erschweren“, sind ident mit den ersten 33 Takten der Oper. Wie aber im Folgenden zu sehen sein wird, hat Hindemith diese Konnotation im Hinblick auf die Verwendung in der Oper entweder geändert oder nie beabsichtigt. Ich halte zweitens eine Alternative für weitaus näherliegend.

¹⁷⁹ Die Tonfolge lautet: *e-f-g-a-h-c-d-e* und verweist auf den dorischen Modus des altgriechischen *systema teleion*, vgl. Bruhn [2009], 145 und Knoth [2009], 13.

¹⁸⁰ Dieses zwei Takte umfassende Thema gehört zweifellos zu den meistanalyzierten Takten der gesamten Literatur zur Oper *Die Harmonie der Welt*, wenn nicht sogar der gesamten Hindemith-Literatur. Meine hier aufgezeichneten Überlegungen beziehen sich auf folgende Auswahl repräsentativer Analysen: Briner [1959], 50–56; Rubeli [1980], 107–116; Heinemann [2004], 123–136; Knoth [2009], 9–31 und Bruhn [2009], 145–147.

¹⁸¹ Bruhn [2009], 145.

¹⁸² Vgl. Kepler (1619) [1982], 309–310.

¹⁸³ Ebd., 310. Hervorhebungen J.K. bzw. M.C.

singt das Mädchen Keplers aus erster Ehe ein unschuldiges Lied von und an das Männlein im Mond. Ungehört von ihr, oder vielleicht doch nicht, antwortet ein Chor der Stimmen vom Mond auf ihre erste Strophe:

Chor: „Dem Mond gehört was ihm verfällt,
Dies ist ohne Milde eine Welt,
Luft-, wolken-, regenlos.
Eisklar ist alles hier,
Zeigt ewig sich offen und bloß.
Die Gnaden der Hüllen entbehren wir,
Hie Wahrheit nur, glasklar;
Anmutiger Trug ist uns unbekannt,
Moral biet' uns nicht halt,
Geheimstes Wollen muß im Grelen sein,
Und Sehnsucht reicht uns keine Hand.
Kein Mitleid hüllt unsre Leichen ein.“ (LHdW, 39)

Hierauf steht Katharina, Keplers Mutter, plötzlich unverhofft von der Reise kommend, im Zimmer Susannas. Die Spannungen zwischen beiden Frauen sind sofort offensichtlich, was auch das Folgende weiter verdeutlicht. Susanna nimmt, da sie ihre Schwiegermutter, wie sie selbst später feststellt, nicht hassen kann, Katharina ohne Widerstreben in das Haus auf und gewährt ihr damit „friedlich Obdach“. Wiederum der Blick und das Gehör auf sich ziehend setzt das Kind sein Lied fort und erhält abermals „Antwort“:

Chor: „Sieh, wenn die Milde flieht,
Die Menschensein wie zarter Duft umzieht,
Wie sich dann offenbart
Der eigentliche Drang:
Der unbedenklich zerstört
Wenn er der Eigensucht zugehört;
Der unbedenklich harrt
Auf seinen eigenen Untergang,
Faulen Frieden zuliebt;
Der unbedenklich folgt seinem Trieb
Zu forschen gleich ob er der Welt
Heil und Ende in Händen hält.“ (LHdW, 40)

Auf der unteren Stufe der Bühne, die während der zweiten Strophe verdunkelt geblieben ist, werden nun zwei Zimmerchen sichtbar,¹⁸⁴ in welchen Susanna und Katharina jeweils an einem kleinen Tisch die Bibel lesen. Während erstere stets positiv konnotierte Stellen während ihres Selbstgespräches liest, rezitiert zweitere negative. Währenddessen wird auf oberer Stufe Kepler am Schreibtisch sitzend und arbeitend sichtbar. Zu ihm gesellt sich die kleine Susanna, die ihm in kindlicher Naivität über den Mond und dem Männlein auf diesem befragt. Er antwortet, die Frage des Mädchens kaum beachtend, dass dies eine zackige Gebirgslandschaft sei, deren Schatten nach dem Sonnenstand fällt. Diese Beantwortung der Frage bringt Kepler zu einer Reflexion über die primären Gedanken seiner Weltharmonie, über die er arbeitend vertieft zu sein scheint:

Kepler: „Wo nichts Greifbares, wo die Formel wohnt,
 Wo den elliptischen Bahnzügen
 In gleichlangen Ziten
 Gleichgroße Flächen sich einfügen,
 Wo das dritte der großen Gesetze lenkt,
 Das die andern erst sinnvoll macht:
 Zweier Himmelskörper Revolution
 In Quadrat- und Kubusproportion
 Durch Gottes Weisheit gebracht.“ (LHdW, 41)

Er steigert sich, während sich die anderen Charaktere mit ihm gemeinsam zu einem Quartett zusammenfinden, in den Lobpreis auf Gott und die Schöpfung, welcher ein direktes Zitat aus der *Harmonia mundi* darstellt:

Kepler: „Gratias ago tibi Creator Dominie, qui delectatsi me in
 factura tua et in operibus manuum tuarum exsultavi. Mani-
 festvai gloriam operum tuorum hominibus, istas demon-
 strationes lecturis, quantum de illius infinitate capere
 potuerunt angustiae mentis meae.“ (LHdW, 42)

Eingeleitet werden seine Worte von Reflexionen und Bibelziten der beiden Frauen. Wie die ausgesprochenen Gedanken seines Vaters, so scheinen auch die des Kindes auf eine andere Ebene gehoben. Es scheint bis zum Ende des Ensembles, bevor es mit den Worten: „Ich will zurück zum mir vertrauten Mond“, wieder in seinen alten Zustand zurückfällt, sich in der Sprache der Stimmen vom Mond auszudrücken:

184

Kl. Susanna: „Wie anders mir der Mond nun scheint.
 In Nebel hüllt er Wort und Denken,
 Und uns ist zur Meinung der Weg verbaut.
 Und heißt den Haß die Sinne lenken,
 Läßt selbst den, der redlich zu handeln meint,
 Von Zeigheit nicht verschont.“ (LHdW, 41)

Nach der Flucht zum alten Mond, die auch durch die Rückkehr auf den „alten Platz“ der kleinen Susanna vollzogen wird, hebt sie zur dritten Strophe an, die aber vom Streitgespräch zwischen Kepler und Katharina im Zimmerchen der letzteren unterbrochen wird. Dieses endet damit, dass der Sohn seine Mutter zurück nach Württemberg zum Hexenprozess, dem Inhalt der zweiten Szene des Aufzuges, schickt. Das Kind stellt dies entsetzt fest. Susanna wird erneut in ihrem Zimmer sichtbar und gibt sich die Schuld für diese Entwicklung. Noch einmal erklingen die Stimmen vom Mond (als Verwandlungsmusik):

Mond: „Bitt euch, versteht den Mond mir recht:
 Nicht er hat das Böse euch eingesetzt,
 Noch dazu aufgehetzt.
 Scheint aber euer Tun andern schwach und unecht,
 Unverträglich, unbegreifbar,
 Voll Selbstsucht, unentschieden,
 Da dringt sein enthüllender Eis-Schein
 Ohne Mitleid in euer Wesen ein.
 Wollt ihr nicht ihm folgen harmonisch nun,
 Entfremden was andern fremd war?
 Dem Nächsten zum Wohl, euch selbst zum Frieden.“ (LHdW, 43)

Musikalisch wird dieser Text, wie ich ihn hier beschrieben habe, wie folgt umgesetzt:

	Dramatis personae	Bezeichnung und „Form“	Stelle	Tonalität
Ia	Kleine Susanna	Ritornell-Thema A (a)		d
Ib	(Mond-)Chor	Ritornell-Thema A (b)		d – h/fis
II	Susanna, Katharina	Couplet I		fis-h-e
IIIa	Kleine Susanna	A (a)		d
IIIb	(Mond-)Chor	A (b)		d – h/fis

IV	Susanna, Katharina	Couplet II (Gebetsszene)		fis-b
V	Kleine Susanna, Kepler	Couplet III		b
VI	Kepler, dann kleine Susanna, Susanna, Katharina	„Hymne“		Teil 1: b Teil 2: f
VIIa	Kleine Susanna	A (a)		d
VIIa	Katharina, Kepler	A (a)'		b
VIIa	Kleine Susanna, Susanna	A (a)		b
VIIb	(Mond-)Chor	A (b)		d-h

Bevor ich mich nun einem näheren Blick auf das musikalische Geschehen dieses Segments zuwende, erscheint es mir als sinnvoll, zunächst einige Überlegungen zum „roten Faden“ dieser Szene anzustellen, nämlich zum Mond. Er dominiert diese Handlung in verschiedenster Form: (1) Als Gegenstand des Kinderliedes, (2) als dem griechischen Tragödienchor ähnlicher Kommentator, (3) als Spiegel des Geisteszustands Katharinas (lunatic), (4) als Steuerruder des Verhaltens Susannas (man denke an die Worte des Mondchors), (5) und als Anreger Keplers in mehrfachem Sinne. Beim letzten beginnend muss hier einmal eine Lanze in Bezug auf Hindemiths Literaturkenntnis gebrochen werden. Vieles von dem, was der Mondchor hier anstimmt geht zurück auf einen eher als Kuriosum zu bezeichnenden quasi-autobiographischen Text Keplers, das sogenannte *Somnium*.¹⁸⁵ Dieser hängt eng mit Keplers Überlegungen zur Oberfläche des Mondes zusammen, die bis in das Jahr 1593 zurückreichen. Niedergeschrieben wurde der Text 1609. (Die Umstände beleuchten Bialas und Grössing im Nachbericht zur zitierten Gesamtausgabe.) Kepler schildert dort, auch zu belehrendem Zweck, eine phantastische, ja haarsträubende Reise zum Mond, inklusive Einblick in die Biologie und Soziologie der Mondwelt: an sich ein allegorisches Märchen.¹⁸⁶

Hindemith hat dieses gekannt, wann und wie er dazu kam – vielleicht auch über Sekundärliteratur – kann nicht Thema dieser Überlegungen sein, und plante es ursprünglich in noch weit umfangreicherer Form in die Oper einzuarbeiten.¹⁸⁷ Nach einem tatsächlich als faustisch zu bezeichnendem Monolog Keplers hätten in einem früheren Librettoentwurf Ludwig (später Ulrich), Kepler und Susanna eine Reise zum Mond angetreten, dort wäre ihnen auch Katharina als Mondfrau erschienen.

Es handelt sich bei dieser Szene um die subtextreichste der gesamten Oper. Das Faszinosum Mond wird, wie bereits aufgezeigt von zahlreichen Seiten beleuchtet und in die Handlung auf der

¹⁸⁵ Kepler (1634) [1993]. Übersetzungen und Kommentare Ludwig [1898], Rosen [2003] und Kepler/Langner [2011].

¹⁸⁶ Vgl. Lemcke [2007] und De Padova [2009], 37–56.

¹⁸⁷ Vgl. Briner [1973].

Bühne einbezogen. Die Szene erscheint quasi als ein Kommentar zu der Blumenbergschen Feststellung (diese entstand aber erst lange nach der Oper, und ob Blumenberg diese gekannt hat, wäre noch zu ermitteln):

Das milde Licht des Mondes hat, wenn man der Wiederkehr der Lyrik glauben schenken darf und der Vorliebe für Straßenbeleuchtung nicht das Feld überläßt, durch einiges Mißtrauen gegen das Ungestüm des vierspännigen Helios an Zutrauen gewonnen. Des genesenen Faust *So bleibe denn die Sonne im Rücken!* war zwar dem Regenbogen zugewendet, doch ist der Mond das andere Naturphänomen, dessen Erscheinung nur mit der Sonne im Rücken sich ganz preisgibt, und den Gegensinn zum *Flammenübermaß* umso weniger vergessen läßt, als der Erzeugungsprozeß dieser Strahlenergie unheimlich geworden, sogar die Wirkung auf den menschlichen Organismus nicht mehr den ungeminderten Heilbringerjubiläum seit den Lichtfreuden der Jahrhundertwende genießt. *So das wir wieder nach der Erde blicken ...* - um von dort den Mond zu sehen, als sei er das Unbetretene und Unbetretbare gebliebene. Anders. Gesagt: Seine Erdnähe, verstanden als Erdähnlichkeit, hat den Mond vor dem Andrang der theoretischen Neugierde gerettet; sein Boden war so unergiebig für die ganze große Forschungserwartung, dort das Relikt einer Entstehungsphase des Sonnensystems zu finden, daß das ›milde Licht‹ der Vollmondnächte auch so etwas wie ein Trost geworden ist, die helle Illumination der Vernunft von dort nicht empfangen zu haben. Jedenfalls hat das Wissen den Genuß nicht stören können: daß der Mond weiter in unsere Nächte scheint, obwohl er sich doch in so dürftigem Unglanz vorzeigen mußte, ist nur mit der Haltbarkeit der vorkopernikanischen Sprachform vergleichbar, daß die Sonne uns auf- und untergeht, als wäre nie etwas anderes zu ›erkennen‹ gewesen.

Als ›Gestirn‹ ist der Mond eine sinnliche Singularität. Er ist nicht graduell größer als andere Himmelsgebilde, sondern er allein hat eine wahrnehmbare Ausdehnung, eine strukturierte Fläche, eine kurzfristige ›Geschichte‹ erlebbarer Veränderungen vom gänzlichen Verschwinden bis zur vollen Rundung. Er ›beschäftigt‹ die Wahrnehmung ohne Wissen, ohne Phantasie; selbst der ›Fortschritt‹ zu seiner Identifikation über seine Nichterscheinung hinweg war, obwohl eine frühe Vernunftleistung, keine vergleichbare ›Affektion‹ wie die Erfassung der Identität von Morgenstern und Abendstern. Der Mond ist einzig.“¹⁸⁸

Diese Einzigartigkeit ist einmal ganz unabhängig von Hindemith ein Tatbestand, der sich an der Musik auf allen Formniveaus vom einfachen Lied¹⁸⁹ bis zur Oper nachvollziehen lässt. So auch nicht anders in dieser Opernszene. Die Mondstimmung scheint sich dabei vor allem auf einen Moment auszuwirken, die zentrale, „feierliche“ „Hymne“. Diese baut auf auf dem Thema auf, das ebenso auch die Grundlage für die Schlusspassacaglia der Oper bildet und das Hindemith bereits in der letzten unveröffentlichten Motette für Sopran und Klavier „In principio“ verarbeitet hatte.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Blumenberg (1997) [2011], 470–471.

¹⁸⁹ Vgl. beispielhaft Dankert [1976], 325–360.

¹⁹⁰ Vgl. Hindemith-GA, Band 6.3

Sie beginnt mit der bangen Frage der kleinen Susanna „Wo läßt die Berge das Männlein im Mond/Wenn die Sichel sich mehr und mehr verengt?“ und wird zunächst von Kepler allein gesungen (auf der Tonalität *b*), bevor sich die anderen drei Personen hinzugesellen. Aus der gesamten Szene stößt diese Hymne auch nicht zuletzt auf Grund der Ausführung und Instrumentation bzw. der Klangregie heraus. Außer dem Kinderlied ist die Szene im Parlandostil gehalten, so dass das Orchester meist nur eine Art *Accompaniato*-Begleitung bildet. Hier, in der Hymne, ist der Satz nun außergewöhnlich eng gestrickt, die Gesangslinien, wenn nicht lagenmäßig sehr hoch gesetzt, wie im Falle Keplers, verschmelzen mit dem Orchestersatz. Aus der kleinen wie auch lagenmäßig tief besetzten Instrumentalgruppe (Fagotte, Hörner, Pauken, Harfe sowie Violoncelli und Kontrabässe (Notenbeispiel 1), wächst die großbesetzte Hymne dabei heraus und nimmt das Finale der Oper vorweg. Man meint die von Kepler „angebetete“ Harmonie der Welt zu hören (Notenbeispiel 2). Aber auch hier gilt das, was ich bereits für den *Mathis* erwähnt habe. Es handelt sich hier um ein Abbild der Harmonie der Welt (man denke an den „Störton“ *b*) und eben nicht um diese selbst. Dies findet sich auch in der Instrumentation wiedergespiegelt: so verwendet Hindemith während dem Finale keine Celesta und auch kein Xylophon, schon gar kein Vibraphon, welche hier aber durchaus Verwendung finden. Überhaupt spielen diese Instrumente zusammen mit dem Glockenspiel hier eine wichtige Rolle. Die Außerweltlichkeit dieses Momentes, man denke an die kleine Susanna und Kepler, ist also nicht nur durch den Text, sondern auch durch die Musik gegeben; hinzu kommt noch die Tonalitätsfrage, die hier über *b* auch erfüllt wird.¹⁹¹

Um meine Frage weiterzuführen: Das gesamte „Mondrondo“ folgt als erster Teil des dritten Aufzugs auf den Schluss des zweiten Aufzugs, welcher aus tonaler Perspektive der Hindemithschen *Reihe 1* und *Reihe 2* dem Ideal einer ausgeglichenen *Harmonie der Welt* wohl am nächsten kommen. Dieser endet nämlich in der „Seligkeit“ Susannas auf *a* (im Übrigen einem „strahlenden“ A-Dur in Quintlage) mit einer rhythmischen Figur, die zur „Sprache“ Susannas zu gehören scheint (Punktierte Viertel, Achtel, dann Viertel). Die Fortsetzung auf *d* - dieses Mal in ähnlicher Rolle wie das *fs* aus dem *Mathis* - macht durchaus Sinn. Interessant ist durchaus auch das zweimalige dominante Erreichen des *e* durch Susanna, und die Rolle der *b*-Tonalität außerhalb der Hymne in den Streitgesprächen (auch die Hymne erklingt im Streit).

Ein abschließender Blick auf das Ritornell zum Rondo, das beim letzten Mal in verwandelter Gestalt erscheint, ist lohnend. Hier zeigt Hindemith, so deutlich wie selten, verschiedene „Weltlichkeiten“ durch Instrumentation. Während das unschuldige Kinderlied begleitet von Oboe und Englisch Horn (mit Gegenstimme in der Viola) erklingt, hat der Mondchor ein von Pauken begleitetes, gedämpftes Blechbläserorchester zur Verfügung (selbst die Tuba, was selten vorkommt, ist mit Dämpfer zu spielen).

¹⁹¹ Vgl. D'Angelo [1985].

2.3.3 FÜNFTER AUFGUG. „KEPLERS TOD UND VERKLÄRUNG“

Der letzte von mir im Rahmen dieser Arbeit einer umfangreicheren Analyse unterzogene Abschnitt, den ich unter dem nicht originalen Titel „Keplers Tod und Verklärung“ zusammenfasse, besteht aus dem Schluss des zweiten Segmentes und dem gesamten dritten Segment des fünften Aufzuges der Oper *Die Harmonie der Welt*. Wenn sie auch musikalisch und dramaturgisch nicht gänzlich eine Einheit bildet, so ist diese Auswahl von ihrem ideellen Gehalt her miteinander verbunden, da hier ebenso, wie im Vorspiel zur Oper, neuerliche Querverbindungen zwischen den Sphären von „*muscia instrumentalis*“, „*musica humana*“ und „*musica mundana*“, wie sie im Laufe der Handlung vorgestellt worden sind, gezogen werden. Sie beginnt mit Keplers einleitendem „Rezitativ“ nach dem Verschwinden der Regensburger Fürstenversammlung (Harmonie-KA: [27]), auf welches dann die in drei Abschnitte geteilte Sterbeszene folgt (A-B-A'), und endet mit dem Finale des Werkes, das eine Allegorie der Harmonie der Welt als Utopie in der Großform einer Passacaglia mit 21 Variationen und einer einleitenden Fuge zeigt.

	Dramatis personae	Bezeichnung und „Form	Stelle	Tonalität
I	Kepler	Rezitativ		unklar
II	Kepler	Arie		<i>fis</i>
III	Pfarrer ¹⁹²	Arie		<i>g</i>
IV	Kepler	Arie		<i>e - es</i>

Nach dem Rezitativ des schwerkranken Keplers, welches tonal unbestimmbar ist, folgt die dreiteilige Arie in *fis*, die man als Wiedergewinnung des Liedes aus dem ersten Aufzug ansehen kann. Hier singt Kepler mit seiner Tochter ein Trauerlied (HdW-KA: 10 Takte vor [C] bis 5 Takte nach [E]) – im Übrigen nach einem Originaltext Keplers auf die Musik von Johann Hermann Schein (1586–1630), die ebenfalls anlässlich eines familiären Trauerfalls entstand (siehe die Anmerkung (*) HdW-KA: 54). Dieses wird nun schrittweise rekonstruiert. Im ersten Teil der Arie (HdW-KA: 12 Takte nach [27] bis 4 Takte vor [B]) wird zunächst ein engmaschiger Satz, wie beim ersten Erscheinen des Liedes, hergestellt – man achte vor allem auf den Einsatz von Celesta, Harfe und Glockenspiel, die aus der Liedsphäre bereits auf das Finale hindeuten; selten gibt es bei Hindemith eine solche Klangmagie. Auffällig sind hier bereits die kurzen Notenwerte, deren Bedeutungstiefe ich gleich, und dann nochmals im Kapitel 4 dieser Arbeit, betrachten werde. Der zweite Teil – größere Verengung, noch kleinere Notenwerte –

¹⁹² Die Arie des „diabolischen“ Pfarrers erlaube ich mir beiseite zu lassen, und will nur noch zu ihr anmerken, dass sie in *g* steht, um sich dann nach *b* zu wenden.

ANALYSEN

bringt Allusionen an das Liebesduett zwischen Susanna und Kepler (zweiter Aufzug), um dann im dritten Teil die Liedsphäre zu rekonstruieren. Dort treten bereits die Posaunen hervor, die für die zweite Arie von großer Wichtigkeit sind. Hier ist das Lied nun wieder voll und ganz, aber mit Unterbrechungen, durch die drei Posaunen vorgetragen, da. Immer, wenn Kepler sein Epitaph zitiert, erklingt es:

„Mensus eram coelos, nunc terrae metior umbras.
Mens coelestis erat, corporis umbra iacet.“

Zum ersten und tatsächlich auch letzten Mal ist hier Kepler der Harmonie der Welt ganz nahe und muss anerkennen, dass wohl nur im Tode die Harmonie der Welt vorherrschen könne – er wird sie gleich leibhaftig erleben. Zuvor klingt aber seine Erkenntnis nur beinahe auf *e*, er stirbt mit dem Wort „erkennt“, aber auf *es*.

Hierauf folgt nun das bereits angekündigte Finale:

	Dramatis personae	Bezeichnung und „Form	Stelle
I	Chor (ab 3 Takte nach [B]), dann Sol (= Kaiser)	Fuge	
		Passacaglia	
IIa	Merkur = Hitzler		11 Takte nach [D]
IIb	Merkur, Venus (= Susanna)		[E]
IIc	Merkur, Venus, Ulrich, Mörder		[F]
IId	Merkur, Ulrich, Mörder, Wallenstein, Venus		[G]
IIe	Vorige + Erde (= Kepler)		[H]
IIf	Venus, Erde, Mars, Sol		[I]
IIg	Luna (= Katharina), Erde, Mars (= Ulrich)		[K]
IIh	Luna, Mars, Jupiter (= Wallenstein)		[L]
IIi	Saturn (= Tansur)		[M]

IIj	Alle Planeten		[N]
IIIa	Venus		9 Takte vor [O] bis 10 Takte nach [O]
IIIb	Erde		6 Takte vor [P] bis 6 Takte nach [P]
IIIc	Venus, Erde, Merkur, Sol, Saturn		6 Takte nach [P] bis 5 Takte nach [Q]
IIId	Alle Planeten		6 nach [Q] bis 9 vor [R]
IVa	Chor (TB)	Themenkopf zweimal Durchführung nur einmal	8 vor [R] bis [S]
IVb	Chor		[S] bis [T]
IVc	Alle		[T] bis [U]
IVd	Chor		[U] bis [V]
IVe	Chor		[V] bis [W]
IVf	Chor		[W] bis [X]
IVg und Chor	Planeten		[X] bis Ende

Das Finale dieser Oper selbst gäbe wohl genug Anlass für einen längeren Aufsatz. Da ich aber vor allem auf eine Thematik hinaus möchte, die ich im vierten Kapitel nochmals aufgreifen werde, beschränke ich mich auf diese Aspekte. Grundsätzlich lässt sich das Finale als Umkehrung, im formalen Sinne, der bachschen Passacaglia BWV 582 begreifen. Dort wird nach Durchführungen des vom Pedalbass vorgetragenen Themas eine Fuge angehängt. Hier ist es nun so, dass vor der Passacaglia die Fuge einsetzt. Es ergibt sich dadurch eine Dreiteilung mit Prolog. Den Prolog stellt die Fuge dar, auf die dann die 21teilige Passacaglia folgt, die sich wiederum dreiteilig gibt. Der erste Teil (IIa bis IIj, siehe oben) bringt die Charaktere als Planeten auf die Bühne und zeigt den Mord an Wallenstein, der von den Planeten quasi beiläufig kommentiert wird. Hierauf folgt dann ein kontemplativer Zwischenteil (IIIa bis IIId), dem ich später noch besondere Aufmerksamkeit zollen werde, worauf dann der Schluss folgt, der für alle Gesangsstimmen, nach einer großen Schau der Harmonie der Welt auf *e* endet.

ZWEITE ABTEILUNG

3. STUDIE I: EXPLIZITE POETIK

„Die Maxime, daß Äußerungen eines Autors über sein Werk nicht die Grundlage einer Interpretation bilden, sondern zu deren Material gehören, ist ein Gemeinplatz der Hermeneutik, der in der Literaturkritik längst selbstverständlich ist, sich in der Theorie der musikalischen Analyse aber erst allmählich und mit einer Verzögerung, [...] durchzusetzen scheint. Der Komponist ist ein Exeget neben anderen, der nicht den geringsten Anspruch auf ein Auslegungsprivileg erheben kann. Die Erinnerung daran, wie ein Werk entstanden ist, begründet – auch dann, wenn man davon absieht, daß sie täuschend sein kann – keine sichere Einsicht in das, was es ist.“¹⁹³

Um verstehen zu können, was ich mit meinem Begriff des *ästhetisch-ethischen Pragmatismus* den ich auf Hindemiths poetisches Programm bezogen wissen möchte, gemeint ist, kann es nach den detaillierten Analysen des vorhergegangenen Kapitels nun sinnvoll sein, den Blick zunächst über Hindemith hinaus zu seinem Kollegen und Freund Arthur Honegger (1892–1955) zu wagen.¹⁹⁴ Giselher Schubert hat in seiner 2008 gehaltenen Hindemith-Vorlesung an der Universität Zürich auf die gemeinsamen ästhetischen Ziele hingewiesen, die beide Komponisten, wenn auch mit verschiedensten musikalischen Mitteln, zu erreichen versucht haben. Die Formulierung selbiger nimmt sich recht ähnlich aus:

„Fast alle Probleme, die in der Musik nach dem Krieg [gemeint ist der Erste Weltkrieg, S.H.] auftauchten, be-trafen nur die Technik des Komponierens, und die geht den Hörer kaum etwas an. Wir trachten aber danach, die Probleme auf anderen Gebieten zu lösen. Sprechen wir zum Hörer, daß er uns versteht; lassen wir ihn teilnehmen an unserer Suche nach menschlicher und künstlerischer Vollkommenheit. Gelingt uns das, ist es gänzlich belanglos, ob das mit dem oder jenem Tonmaterial geschieht.“¹⁹⁵

¹⁹³ Dahlhaus (1988)[2005c], 749. Zur neueren Diskussion vgl. Gratzner [2003].

¹⁹⁴ Vgl. Schubert [2008].

¹⁹⁵ Hindemith (1933–35) [1994], 58.

„Ich wollte beide Arten von Publikum erfassen, die Fachleute und die Menge. In gewissen Momenten schien es mir, als hätte ich mein Ziel erreicht: damals zum Beispiel, als ich die Bauern vom Jorat das Halleluja im »Roi David« singen hörte.“¹⁹⁶

Hindemiths musikethische Gedankenwelt fußt aber zumindest direkt auf anderen Quellen als den hier bisher dargestellten. Den Schlüssel hierzu bietet vor allem seine unter dem Titel *Komponist in seiner Welt* publizierte Harvard-Vorlesung. Im ersten Kapitel des Buches, *Historische und philosophische Einführung*, verweist er unter Berufung auf die Freilegung der philosophischen Bedingungen des Musikaufnehmens auf Werte der Musik, die ihren geistigen Gehalt betreffen und weit über solche, wie die Unstabilität des Klanges oder andere äußere Eigenschaften, hinausgehen.¹⁹⁷ Diese Werte analysiert er nun in einer erstaunlichen Form anhand, wie er meint, zweier in einem liberalen Spannungsverhältnis zueinander stehenden Theorien, nämlich der des Augustinus und der des Boethius. Im Einzelnen erlaube ich mir auf die Detaildarstellungen dieser beiden Systeme, wie es sich mehr oder minder „tatsächlich“ mit ihnen verhält, einzugehen, und setze gleich mit der Analyse durch Hindemith an.¹⁹⁸

Laut Hindemith scheint Augustinus der erste zu sein, dessen Postulate über die Aufnahme und das Verstehen musikalischer Formen erstaunlich mit denen der modernen Musikphilosophie und –psychologie in Eins zu gehen scheinen. Dabei zeigt es sich, dass die fünf ersten Bücher von *Da musica* für Betrachtungen zur Musikanschauung sich als uninteressant erweisen, und vor allem dem sechsten Buch volle Aufmerksamkeit zu Teil werden sollte.¹⁹⁹ Vor allem der fünfte und sechste Faktor des Musikerlebnisses, wie ihn Hindemith bei Augustinus erkennt, ist für die folgenden Betrachtungen von besonderem Interesse:

„Im fünften Faktor von Augustins Analyse gewinnt unser geistiges Sein die unbeschränkte Oberherrschaft. Hier unterwerfen wir im Augenblick tatsächlicher Musikwahrnehmung oder nur vorgestellter Musik die auftretende musikalische Substanz einer verstandesmäßigen Beurteilung, einer Abschätzung ihrer musikalischen Gestalt und ihres musikalischen Wertes. Dadurch wird die bloße Tätigkeit des Musikhörens oder Musikvorstellens verbunden mit der Befriedigung durch das vorgenommene Klassifizieren und Bewerten. Wir dürfen aber nicht die Sklaven der Befriedigung werden, da sie unseres Vertrauens kaum würdiger ist als ein Brett, das uns durch die Wellen eines Flusses schwimmen hilft: obwohl uns seine Tragfähigkeit bekannt ist, verlassen wir uns auf es doch nicht ohne jeden Vorbehalt. Musikalische Ordnung nämlich, wie wir sie erkennen und bewerten, ist keineswegs ein Endzweck. Sie ist das Abbild einer höheren Ordnung, an deren Erkenntnis teilzunehmen uns erlaubt ist, wenn wir zum sechsten Grade unserer

¹⁹⁶ Arthur Honegger: *Beruf und Handwerk*, 175 zitiert nach Schubert, a.a.O., 31.

¹⁹⁷ Hindemith (1959) [1994], 17.

¹⁹⁸ Zur Rolle des Ethos bei Augustinus und Boethius, vgl. Darmstädter [1996]. Zur Kritik an Hindemiths philosophischen Ansätzen Breivik [2004], 217–219.

¹⁹⁹ Hindemith, a.a.O., 17–19.

Skala musikalischer Assimilation vordringen. Hier müssen wir die von unserer musikalischen Erkenntnis abgeleitete Freude – „die Freude, das Gewicht der Seele“ sagt Augustinus – in diejenige Schale der Waage werfen, welche sich nach der Ordnung des Universums und zur Vereinigung unserer Seele mit dem göttlichen Prinzip neigt.“²⁰⁰

Für Hindemith stellt Augustinusens Werk vor allem auch eine Mahnung dar – sicherlich nicht nur für dessen Zeitgenossen, sondern auch eine, die für die Gegenwart Hindemiths von Bedeutung sein musste: Musik ist nicht nur ein Zeitvertreib, einer von unterhaltender und sinnbetörender Qualität, sondern eben auch mehr; „Musikalische Theologie“ *per se*? Das Credo des Augustinus, das auch Hindemith zu seinem eigenen machen wird: „Musik muss in moralische Stärke verwandelt werden“.²⁰¹ Von dieser Seite ist ein Teil des ästhetisch-ethischen Pragmatismus, wie ich ihn für Hindemith in Anspruch nehme, bereits begründet, ein anderer wird aber vor allem durch die von mir oben hervorgehobene Passage in Frage gestellt. Der Komponist scheint dort, und eben nicht nur dort, der Ästhetik den Krieg erklärt zu haben. Wenn Musik nämlich – ich verkürzte ins Extreme – mehr als nur ihren Eigenwert hat, so fallen Begriffe, wie Gutes, Schönes, Wahres, doch einmal gleich flach. Und das tun sie auch – nur: ich spreche hier von einer Ästhetik, wie sie der Himmel des achtzehnten Jahrhunderts, dessen Produkt sie schließlich ist, nicht mehr kennen kann. Diese theoretische Setzung verlangt nach einem Exkurs.

Dieser Exkurs führt nicht daran vorbei sich Gedanken zu machen, wie vor allem das Mittelalter „Kunst“ überhaupt wahrnahm. Zur Beantwortung dieser Frage kann auf das späte Mittelalter zurückgegriffen werden, dessen Haltung an der Schwelle zur Neuzeit zumindest *ex negativo* offengelegt wird. Ich erlaube mir zunächst mich eines Beispiels aus der bildenden Kunst zu bedienen.

Die Stifterstatuen und das am westlichen Lettner befindlichen Passionsreliefs des in der kunsthistorischen Literatur immer wieder herbeizitierten Naumburger Domes aus dem dreizehnten Jahrhundert kann als Idealbeispiel bezeichnet werden. Zuletzt haben diese eine Würdigung durch Michael Viktor Schwarz erlebt.²⁰² Eine räumliche Darstellung der Anlage macht die Funktion²⁰³ der beiden „Kunstwerkgruppen“ klar: Der eingezogene Lettner schließt den westlichen Chor vom restlichen Kirchenraum ab, sodass dadurch eine Art Kapelle oder weiter gefasst ein eigenes Kirchenschiff entsteht. Diese Anlage bildet – neudeutsch ausgedrückt – das „Setting“ der

²⁰⁰ Ebd., S. 19.

²⁰¹ Ebd., 20.

²⁰² Vgl. auch für die folgenden Ausführungen Schwarz [2005], 59–72, auch online unter: http://kunstgeschichte.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_kunstgeschichte/Schwarz_Michael_V.pdf.

²⁰³ Am Rande sei darauf verwiesen, dass verschiedene Teile / Räume von Kirchenräumen in mittelalterlichen Sakralbauten ungleich verschiedene Funktionen erfüllen konnten, vgl., ebd., S. 1 und Kohlbein/Wünsche [1998].

kunstwerkimmanenten Narration. Um den hier hinter verborgenen Sinn zu verstehen, ist es notwendig zwei Faktoren herauszustreichen: zum Einen die außeralltägliche Nutzung des westlichen Chores durch den Bischof und die Kanoniker, und die damit aufs engste verbundene *Memoria*-Funktion des hinter der „Sichtschranke“ verborgenen Raumes. Dieser wird „bewohnt“ von zwölf Skulpturen, die die bedeutendsten Stifter des Domes darstellen. Allerdings sind diese Darstellungen, Darstellungen von Menschen, die zum Zeitpunkt von deren Gestaltung bereits lange Zeit verstorben waren, ja zum Teil bereits mehr als einhundertfünfzig Jahre unter der Kathedrale ihre letzte Ruhe gefunden haben. Von Portraits im engsten Sinne kann also keinerlei Rede sein. Auch muss für den modernen Betrachter das Dargestellte befremdlich erscheinen, wenn es nicht sogar ein stirnrunzelndes Schmunzeln auslöst. Erklären lässt sich dies mit den Typenportraits von Gräfin Uta sowie der Grafen Thimo und Dietmar. Alle drei kann man nicht unbedingt als in ihrer Haltung und in ihrem Ausdruck vorzüglich gestaltete Personen wahrnehmen. Anstatt, wie dies neuzeitlichen Portraits innewohnt, wohlgestaltete Heroen als Stifter darzustellen, sieht der Betrachter hier schwache Gestalten. Erstere erinnert an eine abweisende, wenn auch schöne böse Königin, wie sie einem Disney-Zeichentrickfilm entlaufen zu sein scheint, während zweiterer sich mit unschön aufgeblasenen Wangen von der Situation, die ihn umgibt, überfordert auf sein Schild stützt, und letzterer scheint sich ziemlich unrühmlich hinter seinem großen Schild, den er nahe an seinen Körper zieht, zu verstecken – einzelne Zeichnungen von Römern aus den *Asterix le galleux*-Comics werden vor dem inneren Auge präsent. Auch wenn meine Schilderung dieser illustren Gestalten etwas despektierlich klingen möge, so sind diese Darstellungen tatsächlich aber als tödlichster Ernst im wahrsten Sinne des Wortes zu interpretieren. Im Geiste einer ethisch-pragmatischen Kunsttheorie, die man für das Mittelalter anstelle einer Ästhetik in Bedeutung einer emphatischen Wahrnehmungstheorie des „Kunstwerks im Zeitalter seiner ästhetischen Kalkulierbarkeit“ setzen muss, handelt es sich dennoch um Skulpturen, die adlige Standesvertreter repräsentieren, allerdings unter der Einschränkung, dass diese als Opfer, wie im Falle von Thimo, der von Dietmar grausam zu Tode gebracht worden ist, oder eben als Sünder dargestellt sind. Damit lässt sich die notgedrungen bei einer ersten Betrachtung der Figuren aufkommende Frage nach dem Sinn dieser vom modernen Standpunkt her ungestalteten Figuren leicht beantworten. Die Aufgabe dieser Statuen kann es nicht sein, die Öffentlichkeit an diese Stifter zu erinnern – dem gewöhnlichen „Besucher“ der Kirche sind sie schließlich stets verborgen geblieben –, sondern die Kleriker des Domes immer wieder daran zu gemahnen, für die Seelen des Herrschenden zu beten, also genau das zu tun, was man als „Kult der Lebenden im Dienste der Toten“ bezeichnen kann.²⁰⁴

Auch die am Lettner angebrachten Reliefs sind von einer solchen Warte des narrativen Mahnens her zu lesen. Sie stellen in sieben beziehungsweise acht Episoden – dies hängt davon ab, ob man die zentrale Szene, die aufgrund bautechnischer Notwendigkeiten unterbrochen ist, als eine oder

²⁰⁴ Ebd., S. 3.

zwei ansieht –, Momente aus der Passion Christi dar. Da zwei der Reliefs später entfernt worden sind, ist es unbekannt, wie die „Erzählung“ einst geendet hat. In einer bunten Collage werden hier Bibeltext, Texte aus der *Biblia pauperum* und weitere quasi Bibelkommentare zu einer Darstellung der Handlungen zweier Sünder und deren Ausweg aus der Sünde vereint. Die Rede ist von Judas und Petrus. Beide sind sie hier ebenfalls so affektbetont, ja teilweise entstellt dargestellt, wie dies auch bei den Stiftern des Domes der Fall ist. Diese in Stein gemeißelte Erzählung ist, ebenso wie die Runde der Domstifter, vor dem Hintergrund eines Augustinus von Dacien zugeschriebenen lateinischen Verses zu verstehen: „Littera gesta docet, quid credas allegoria;/ Moralis quid agas, quo tendas anagogia.“²⁰⁵ Hier gilt eine „Ästhetik“ des Zeigens, Sehens, Mahnens und Wissens oder Verinnerlichens, die sich im Sinne des vierfachen Schriftsinns des Mittelalters auch auf die Kunst erstreckt.²⁰⁶ Das Bild zeigt etwas, man nimmt es wahr, es gemahnt einen an etwas, und letztlich stellt sich ein Wissen um diese Sache bzw. ein Verinnerlichungsprozess ein. Eng hängt diese wiederum mit einem Verhältnis von Sichtbarem oder Unsichtbarem zusammen. Wie aus dem Bisherigen hervorgeht, befinden sich diese Reliefs auf der Seite des Lettners, die dem Kirchenschiff zugewandt ist. Sie sind also für die Gemeinde in der Regel sichtbar. Paradox scheint besonders ihre Rolle in den Ritualen des Frühjahres zu sein, auf die sie sich schließlich konkret beziehen. Vom Lettner aus ist es vorstellbar, den liturgischen Regeln entsprechend, dass ein Kanoniker von der linken Seite aus Bibeltex te vorgetragen haben kann. Sein Oberkörper wäre dabei, nicht zuletzt während der Passionszeit, über dem Relief sichtbar gewesen, welches die Verhaftung Christi darstellt, wodurch eine reizvolle Kontextualisierung gegeben wäre. Dem der lateinischen Sprache nicht mächtigen „Kirchenvolk“ hätten also die Reliefs eine Erklärung des Textes liefern können – was aber sicher dennoch nicht notwendig gewesen ist. Die Verwendung des Konjunktivs in dieser Schilderung ist Programm und wohlkalkulierte Absicht. Denn: die Reliefs waren während der Passionszeit sicherlich nicht zu sehen. Gemäß Wilhelm Durandus von Mende, einem berühmten Liturgiker des Mittelalters, haben während der Frühlingszeit alle Verzierungen der Kirche entweder entfernt oder verhangen zu sein.²⁰⁷ Dies hat auch für den Naumburger Dom zu gelten.

Nichtsdestotrotz sind diese Darstellungen Teil des Rituals. Sie werden fast immer von den Kanonikern auf ihrem Weg zur Seitenkapelle durch den Lettner wahrgenommen. Sie gemahnen sie also stets daran, wie Sünde und Vergebung im Falle von Judas und Petrus zusammenhängen, und rüsten sie damit für ihre Aufgabe des Gebetes für die Stifter. Aber auch für das Ritual im Kirchenraum des Hauptschiffes haben sie ihre Funktion. Da prinzipiell die Passionsgeschichte den Kern aller

²⁰⁵ „Die Schrift sagt was geschah, die Allegorie was zu glauben, die Moral was zu tun und der anagogische Sinne, wonach zu streben sei, ebd., 12 (Übersetzung S.H.).

²⁰⁶ Eine kurze, sehr prägnante Einführung in den Themenbereich bietet Eco [1985], 215–241. Leider wurde dieser Text nicht in der deutschen Fassung des Buches berücksichtigt

²⁰⁷ Vgl. ebd., 12.

Handlungen der Liturgie ausmacht, dienen sie für jeden Betrachter als Anregung und Mahnung zugleich, sie erfüllen stets den Zweck der Inspiration.²⁰⁸

Wie anders mutet eine Beschreibung des Erasmus von Rotterdam demgegenüber an. Im *Convivium religiosum* (1522), einem Teil der *Colloquia familiaria*, einer fiktiven Gesprächssammlung, in der der ideale Wohnsitz eines frommen Wissenschaftlers geschildert wird, was einen Musterfall von Architektur darstellt,²⁰⁹ positioniert der Philosoph ein gänzlich anderes Bild von „Kunst“. Vorauszuschicken ist seinen Aussagen hierzu, dass Erasmus von Rotterdam zu den Denkern gehörte, denen für künstlerische Äußerungen jegliches Auge fehlte. Dennoch kann man ihn noch mehr als Menschen des Auges denn des Ohres bezeichnen, aber in beiden Fällen eben nicht für „Kunst“. Gerade Musik stellt für ihn ein besonderes Problem dar, wie ein Brief vom 26. September 1526 aus Basel dokumentiert.²¹⁰ Dort schildert er die Explosion eines Pulverturmes, bei dem fliegende Trümmer zahlreiche Menschen verletzt und leider auch einige zu Tode brachten. Dieses Ereignis nimmt er als Anlass über die Wirkung anderer Erfindungen und Künste zu reflektieren. Er verdammt darin zunächst den glücklicherweise unbekannt gebliebenen Erfinder des Schießpulvers, dessen Erfindung ein Nachlassen der Humanität, was zu Bestialität geführt habe, ausgelöst hätte. Daran anschließend wendet er sich dann vom „schadenstiftenden Explosionsstoff zur Musik“ – eine für ihn selbst wohl naheliegendste Assoziation. Ohne es direkt auszusprechen, schreibt er auch der Musik die Eigenschaft zu, ein Ausdruck und Zeichen schwindender Humanität zu sein. „Ob in der Kirche, bei Hochzeiten, am Hofe – überall nimmt er zu laute Blas- und Paukenmusik wahr.“²¹¹ Für Erasmus ist klar: Der Gelehrte bedarf eines von Musik ungestörten Lebens. Dies gilt, wie er im erwähnten *Convivium religiosum* ausführt, im Ganzen für alle Künste, deren psychoagogischen Kräften er zutiefst misstraute. Kunst, wie sie für Erasmus in Frage kommt, muss domestiziert und auf die Bedürfnisse eines anspruchsvollen Menschen reduziert sein. Die Wertlosigkeit von Repräsentationskunst hatte er nicht zuletzt schon im „Lob der Torheit“ zum Ausdruck gebracht, wodurch für ihn nur eine Form der Kunst übrig bleibt, nämlich jene, die ein Surrogat der Natur, eine Kulisse darstellt. Sie lenkt den Menschen nicht von seiner Pflicht ab.²¹²

Hier prallen zwei Gegensätze aufeinander, wie sie nicht drastischer sein könnten. Zwischen dem einen Falle, dem Dom aus dem dreizehnten Jahrhundert, der seine Funktionalität noch über weitere Jahrhunderte in dieser Form beibehielt, und im anderen Falle, der erwünschten Kunst des Erasmus von Rotterdam, liegen Welten. An diesen Fragen der Anschauung von Kunst scheidet sich der Geist zwischen Mittelalter und Renaissance, ja tatsächlich zwischen Mittelalter und Neuzeit.

²⁰⁸ Vgl. ebd., 13.

²⁰⁹ Vgl. Schmidt [1995], 39.

²¹⁰ Vgl. ebd., 38.

²¹¹ Ebd., wie das Vorherige.

²¹² Vgl. ebd., 39.

Diese betrifft zutiefst die Andersartigkeit der „Ästhetik“ des Mittelalters zu der der Neuzeit, an deren Kategorien sich, abgesehen von einigen Modifikationen und Anreicherungen, die das lange neunzehnte Jahrhundert mit sich gebracht hat, im Grunde nur wenig geändert hat. Eines muss dabei klar gemacht werden: Das Mittelalter kennt durchaus etwas, was man als Ästhetik bezeichnen kann,²¹³ nur tut man, so glaube ich, gut daran, diese ethisch-pragmatische Kunsttheorie, die keine ästhetische Kalkulierbarkeit des Kunstwerks im Sinne der Kategorien des Schönen, Wahren und Guten vorsieht, nicht mit diesem Begriff zu verkleinern.

Im mittelalterlichen Denken ist künstlerische Arbeit (*ars*) eine menschliche Tätigkeit, die darauf ausgerichtet ist, für einen praktischen Zweck bestimmte Gegenstände zu schaffen. Die Anschauung dieser Gegenstände sollte beim Benutzer zur Erkenntnis bestimmter Ideen – aber eben nicht zu denen des Schönen, Wahren und Guten im Sinne der Folge des achtzehnten Jahrhunderts – führen, und ihn dadurch dazu veranlassen bestimmten Verhaltensweisen nachzugehen. Schönheit ist dabei die positive Qualität dieser Erzeugnisse. Es ist so, dass dieser Begriff von Schönheit dem uns heute gebräuchlichen in keinsten Weise ähnelt.²¹⁴ Hierauf hat nachdrücklich Curtius verwiesen:

Wenn die Scholastik von Schönheit spricht, so ist damit ein Attribut Gottes gemeint. Schönheitsmetaphysik (z.B. bei Plotin) und Kunsttheorie haben nicht das Geringste miteinander zu tun. Der »moderne« Mensch überschätzt die Kunst maßlos, weil er den Sinn für die intelligible Schönheit verloren hat, den der Neuplatonismus und das Mittelalter besaß [...]. Hier ist eine Schönheit gemeint, von der die Ästhetik nichts weiß.²¹⁵

Will man also die Schönheit mittelalterlicher Kunst offenlegen, so muss man mit dem Kunstgegenstand am Kunstgegenstand in dessen Zeitebene arbeiten, indem er betrachtet, gehört oder gelesen wird. Von dieser Warte aus wird auch klar, warum ich mich keinem musikalischen Beispiel zur Erklärung dieses Sachverhaltes bedient habe. Zur Idealität von Kunst wird in der Regel im Mittelalter geschwiegen; was auch nicht zuletzt ein Grund dafür ist, dass die geisteswissenschaftliche Mediävistik derart an Materialitäten fixiert ist. Dieses beharrliche Schweigen wird desto stärker, je abstrakter der Kunstgegenstand wird. Ein Beispiel dafür, wie entferntliegend Musik dabei ist, welche große Rolle ihr aber zeitgleich zukommen muss, ist eine Schilderung von Dionysos dem Karthäuser, die von Johan Huizinga wiedergegeben wird.²¹⁶ Das Hören des Orgelspiels beim Eintreten in die Kirche s’Hertogenbosch entrückt und versetzt ihn in eine langanhaltende Ekstase. Also auch hier gilt: *Littera gesta docet, quid credas allegoria;/ Moralis quid agas, quo tendas anagogia*. Vielleicht wäre daher, aber das kann hier nur als geplant entworfen werden, das Verschweigen von Musik und weniger das

²¹³ Vgl. ebd., 36–37.

²¹⁴ Vgl. Assunto [1963], 26.

²¹⁵ Curtius [1948], 231 (FN 1) zitiert nach Eco [2007], 17.

²¹⁶ Huizinga (1941) [2006], 396.

Erwähnen derselben untersucht werden. Sicher ist eines: das ausgehende fünfzehnte Jahrhundert bestimmt den Begriff des Schönen neu. Damit definiert sich auch die Rolle des Künstlers und das Verhältnis seiner „Schöpfung“ zur Welt anders.

Hier ist eine Begegnung mit dem Begriff des *ingeniums* unausweichlich. Im spätmittelalterlichen Diskurs hat es keinerlei Bezug zu dem, was wir heute als Genie begreifen. Benutzt jemand diesen Begriff, so spricht er von einer natürlichen Veranlagung, einem Talent im technischen Sinne oder einer geistigen Kraft, wobei die Grenzen fließend sind.²¹⁷ Die *Imitatio* (Nachahmung) nimmt im künstlerischen Schaffen, wie auch Tinctoris andeutet, eine tragende Rolle ein. Auch dies bricht am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts auf, wie das Insistieren von Pietro Aretino auf den eingeborenen *genius* zeigt.²¹⁸ Damit wird der Künstler als verständiger Interpret des großen Buches der Welt suspendiert²¹⁹ und zu einem Neuschöpfer dieses Buches unter den Kategorien einer ästhetischen Kalkulierbarkeit gemacht. Die bisher als Hochmut verschriene Originalität wird von der Sünde zur Tugend rehabilitiert.²²⁰

An diese Ästhetik, von der die „Ästhetik der Neuzeit“ nichts weiß, versucht Hindemith sichtlich anzuschließen. Und damit ist er wohlweislich nicht der Einzige, wenn auch er sicherlich derjenige Komponist mit der aussagekräftigsten „philosophischen“ Fundierung ist. Bei Arnold Schönberg kann ein ähnliches Ansinnen – wenn auch, hier widerspreche ich Alexander L. Ringer²²¹ aufs entschiedenste, nicht dasselbe wie Hindemith – dann so klingen:

„Bei dieser Gelegenheit will ich auch von den wunderbaren Beiträgen sprechen, welche das Unterbewußtsein leistet. Ich bin überzeugt, daß in den Werken der großen Meister viele Wunder zu entdecken sind, deren unbegreifliche Tiefe und prophetische Voraussicht übermenschlich genannt werden muß.“²²²

Große Wunder geschehen, das Unbegreifliche ereignet sich. Carl Dahlhaus tat richtig daran, vor diesem Hintergrund daran zu erinnern, dass man das Wort „Wunder“ in diesem Zusammenhang nicht als leere Metapher ohne religiöse Substanz abtun sollte, sondern diese als Teil einer „Sprache einer ästhetischen Theologie“ beim Wort zu nehmen, die weit über dem Anspruch einer pseudoreligiösen Rhetorik liegt.²²³ In dieses „Reich“ gehört auch folgende Äußerung:

²¹⁷ Vgl. Wegman [2003], 179.

²¹⁸ Vgl. Krieger [2007], 19.

²¹⁹ Vgl. Assunto [1963], 29f. und Blumenberg [1986b]

²²⁰ Vgl. Eco [2007], 15.

²²¹ Ringer [2002], 8–18.

²²² Schönberg (1949) [1976], 402 zitiert nach Dahlhaus (1986) [2005b], 723.

²²³ Vgl. Dahlhaus, a.a.O., 724.

„Um das wahre Wesen der Schöpfung zu begreifen, muß man feststellen, daß es kein Licht gab, bevor der Herr sagte: ‚Es werde Licht‘. Und da es noch kein Licht gab, umging die Allwissenheit des Herrn eine Vision davon, die nur seine Allmacht heraufzubeschwören vermochte. – Wenn wir armen Menschenwesen von einem der größten Geister unter uns als von einem Schöpfer sprechen, sollten wir niemals vergessen, was ein Schöpfer in Wirklichkeit ist. – Ein Schöpfer hat eine Vision von etwas, das vor dieser Vision nicht existiert hat. – Und ein Schöpfer hat die Macht, diese Vision zum Leben zu erwecken, sie zu verwirklichen.“²²⁴

Auf das Amalgamieren philosophischer und geistesgeschichtlicher Positionen habe ich hier bereits mehrfach hingewiesen. Im Falle Schönbergs geschieht nun etwas tatsächlich Bemerkenswertes dieser Art. In seiner Geschichtsphilosophie, die mit seiner Künstlerästhetik aufs Engste verschlungen ist, verbinden sich sowohl Wackenroders Gefühlsandacht, Schopenhauers Willensmetaphysik und Sigmund Freuds Triebpsychologie zu einem ideengeschichtlichen Moment, in dem „Glaube“ und „Triebleben“ Seite an Seite stehen können, ja besser ausgedrückt: müssen.²²⁵ Dies hebt sein Denken, wie ich meine, auf ein neues Formniveau der Kunstreligion, die diese des neunzehnten Jahrhunderts nurmehr verstärkt. Wie auch bei dem nahezu eine Generation jüngeren Paul Hindemith – hier bin ich auch noch bereit Ringer zu folgen – führt dies zu einer, wie ich es nennen möchte, Künstler, ergo: Komponistenfigur, die nicht nur das Buch der Welt – um meine Metapher von vorher aufzugreifen – neu schafft, sondern der aufgrund seiner Fähigkeiten der einzige ist, der in das alte Buch der Welt blicken kann, um ein Neues aus dem Alten zu schaffen. Bei Hindemith klingt selbiges dann so:

„Wir allen kennen den Eindruck, den während eines nächtlichen Gewitters ein heftiger Blitzstrahl auf uns macht. Im Zeitraum einer Sekunde sehen wir eine weite Landschaft, nicht nur in ihren allgemeinen Umrissen, sondern mit jeder Einzelheit. Wir könnten zwar niemals beschreiben, aus welchen Teilstücken sich das Gesamtbild zusammensetzt; trotzdem fühlen wir, wie kaum der kleinste Grashalm in all der Mannigfalt unserer Aufmerksamkeit entgeht. Wir erleben einen unglaublich zusammengerafften, zugleich aber unwahrscheinlich als Einzelnen betonenden Anblick, den wir im Tageslicht niemals haben könnten, und vielleicht auch nicht nachts, wenn unsere Sinne und Nerven nicht durch die außerordentliche Gewalt und Plötzlichkeit des Ereignisses angespannt wären.

Musikalische Kompositionen müssen auf dieselbe Weise erschaut werden. Man kann denjenigen kaum einen echten Komponisten nennen, dem nicht im plötzlichen Aufleuchten eines schöpferischen Moments ein Musikstück in seiner völligen Ganzheit erschiene, mit jedem seiner Bauglieder an der rechten Stelle. Es scheint, als sei in solchen Visionen noch ein schwacher Funke des schöpferischen Willens aus den Urtagen unserer Welt auf uns gelangt.“²²⁶

²²⁴ Schönberg (1935) [1976], 72 zitiert nach Dahlhaus (1986) [2005b], 724.

²²⁵ Vgl. ebd., 724–725.

²²⁶ Hindemith (1959) [1994], 84–85.

Um nun zu verstehen, was es mit ästhetischer Theologie auf sich haben könnte, ist es sinnvoll sich an Dahlhausens Bestimmung dieses Terminus zu orientieren. Auf Schönbergs Instrumentalmusik bezogen geschieht dort Folgendes. In dessen Schaffen ereignet sich eine Wendung vom Theologischen ins Ästhetische, die nur dadurch möglich ist, „weil Schönberg bei der Analyse fremder wie bei der Konzeption eigener Werke von der Vorstellung einer Formidee ausging, deren Wesen jenseits der realen tönenden Gestalten, wie der zwischen ihnen geknüpften Zusammenhänge, liegt.“²²⁷ Ringer legt diese Überlegungen nun auf die Opern von Schönberg und Hindemith um.²²⁸ Wie ich meine, ist aber nur ein Teil seiner Argumentation tatsächlich zielführend, vor allem, was sein Begriffsspiel am Schluss seiner Ausführungen anbelangt. Dass Schönberg und Hindemith durch ein „ästhetisch-theologisches Band“ verbunden sind, welches um 1600 in Prag von Johannes Kepler geknüpft wurde, ist klar, und zahlreiche, im Besonderen zahlenmystische Spielereien beider deuten auch darauf hin,²²⁹ aber beide werden durch mehr getrennt, als durch ihren Begriff des schaffenden Künstlers als idealen Neuschöpfer (Hindemith) bzw. als engagierten Mitschöpfer (Schönberg).²³⁰ Meine Kritik setzt am hier undifferenzierten Begriff der „ästhetischen Theologie“ an, der diese Opern der späten Jahre zu „ästhetischen Sprachrohren für höchst persönliche Überlegungen theologischer Art“ machen soll. Was soll hier nun „theologisch“ überhaupt heißen. Ich glaube hier für Schönberg und Hindemith zwei Modelle zu erkennen, die ich mit den Begriffen „Spiritualität“ und „Sakralität“ umschreiben möchte. Schönbergs ästhetische Theologie ist spirituell. Sein Schaffen spiegelt, so meine ich, durch und durch eine Suche wieder, die vor allem auch das Geistige im religiösen Sinne zum Ziel hat. Musik und Text sind hier oft genug Mittel dieses Zweckes.²³¹ Dabei operiert er mehr oder minder offen mit „theologischen Inhalten“. Auf der anderen Seite steht die „Sakralität“ Hindemiths. Diese ist nicht zu verwechseln mit „Sakralität“. Ich versuche diesen Unterschied zunächst mit Hilfe eines poetischen Bildes zu beschreiben. „Sakralität“ bedeutet „heilig“, hingegen heißt „Sakralizität“ unter der Maske des Heiligen. Ein tendenzieller Unterschied also im Sinne einer Arbeit am „Heiligen“, allerdings ohne eine Disposition der „Heiligkeit“. Das Thema „Theologie“ spielt bei Hindemith nur eine Rolle als Kulisse – zumindest in seiner Musik, denn auch hier bleibt das „Private“ außen vor. Man denke hierbei exemplarisch an seine späte *Messe* (1963), von der noch zu sprechen sein wird.²³²

²²⁷ Vgl. Dahlhaus, a.a.O., 733.

²²⁸ Ringer [2002].

²²⁹ Vgl. Ringer [2002], 16–17.

²³⁰ Interessanter Weise einigen sie sich in einer Aussage des von beiden sehr geschätzten Rainer Maria Rilke aus dessen *Über Kunst*: „Die anderen haben Gott hinter sich wie eine Erinnerung. Dem Schaffenden ist Gott die letzte, tiefste Erfüllung. Und wenn die Frommen sagen: ‚Er ist‘ und die Traurigen fühlen: ‚Er war‘, so lächelt der Künstler: ‚Er wird sein.‘ und sein Glauben ist mehr als Glauben; denn er selbst baut an diesem Gott [!!!, S.H.]. Mit jedem Schauen, mit jedem Erkennen, in jeder seiner leisen Freuden fügt er ihm eine Macht und einen Namen zu, damit der Gott endlich in einem späten Urenkel sich vollende, mit allen Mächten und allen Namen geschmückt. Das ist die Pflicht des Künstlers;“ Rainer Maria Rilke (1898) [1975], 427 zitiert nach Ringer, a.a.O., 18.

²³¹ In seiner tiefe lotet diese Thematik der Tagungsband Meyer [2003] aus.

²³² Vgl. Rössler [1985].

Doch meine Erläuterungen sind, um wieder auf *Komponist in seiner Welt* zurückzukommen, bisher nur zur Hälfte abgeschlossen. Hindemith behandelt in dem schon angesprochenen ersten Kapitel einen weiteren Theoretiker, den er, wie schon angedeutet, dem Augustinus gegenüberstellt. Es handelt sich um den bereits schon in der Einleitung thematisierten Boethius. Dessen in *De institutione musica* vorgetragene Überlegungen liest Hindemith gewissermaßen als Gegengift, als Antwort, als liberale Auffassung zur Strenge oder auch überbordenden Geistigkeit des augustinischen Gedankengebäudes.²³³ Trotz des Wissenschaftscharakters, den Hindemith zweifelsohne diesem Werk des Boethius zuspricht, interessiert dieser sich auch für einen weiteren Aspekt der, wie er es nennt, nicht unabhängigen Theorie des lateinischen Philosophen: dem Ethos.²³⁴ Dieser ist klarer Weise erborgt aus der platonischen Philosophie und stehe, so Hindemith, in „striktem Gegensatz zu Augustins musikalischer Anschauung“.²³⁵ Denn:

„zwar sind sich beide einig in der Ablehnung jeglicher musikalischer Autokratie in der Form flacher und betäubender Unterhaltungskunst, aber Augustin würde doch niemals einer weltlichen Macht das Recht zugestehen, mit diktatorischen Eingriffen das individuelle Erkennen höherer Ordnungen in der Musik zu unterbinden. Aber auch aus anderen Lagern traten Gegner der platonischen Ideen auf. Ihnen erschien es unerlaubt, so nüchterne Begriffe wie Staat, Regierung, Philosophie und Mathematik mit der Musik zu verbinden, deren Wesen schon damals als verdächtig und irrational empfunden wurde und deshalb verdächtig erschien.“²³⁶

Bei Boethius aber ist dieser Ethos-Gedanke gewandelt, was nach einem weiteren Abstecher, dieses Mal zum Skeptiker Sextus Empiricus (160-210) zu folgendem, wenig überraschenden Schluss führt:

„Aus all dem Gesagten geht hervor, daß von allen bisher erwähnten Musikanschauungen die augustinische und die boethianische uns das Höchstmaß an musikalischer Befriedigung geben. Beide garantieren uns persönliche und unbehinderte Entscheidungen. Ja, ein näheres Hinsehen wird uns sogar zeigen, daß außer diesen beiden Anschauungen im Grunde keine andere möglich ist. Platons Ethos, der Skeptizismus des Sextus und viele andere Haltungen, mögen sie auf den ersten Blick auch keinerlei Verbindungen zeigen, sind doch immer nur Abweichungen oder Variationen unserer beiden Hauptrichtungen, oder sie mögen eine der unzähligen Mittelstellungen zwischen beiden Extremen einnehmen.“²³⁷

²³³ Vgl. Hindemith (1959) [1994], 20–25.

²³⁴ Vgl. ebd., 24.

²³⁵ Ebd., 25.

²³⁶ Ebd., 25.

²³⁷ Ebd., 27.

Diese Extreme stellen uns nun vor eine Entscheidung – Hindemith macht sie sich leicht – zwischen Teufel und Belzebub. Auf der einen Seite (Augustinus) müssen „wir“, um das Höchste zu erreichen, geistig aktiv werden, um das musikalisch Erworbene in moralische Kraft umzusetzen, und auf der anderen Seite (Boethius) sind „wir“ letztlich doch nur Spielbälle „unveränderlicher musikalischer Werte“.²³⁸ Und wo ist nun die ideale Haltung? Dazwischen, aber eben nicht als Kompromiss, sondern als Vereinigung. Eines Umstandes ist sich dabei aber Hindemith sehr wohl bewusst: um eine vollkommene Vereinigung beider Ansätze zu erreichen, wird es notwendig sein auf eine bessere Welt zu warten; dennoch aber gibt es Hoffnung:²³⁹

„Immerhin gibt es ja Komponisten – es wird sie auch in Zukunft immer geben – die mehr sind als bloße Zusammensteller von Klängen.[²⁴⁰] Unter den Hörern finden sich große und wichtige Gruppen, die mehr von der Musik verlangen als ein süßliches Begleitgeräusch zu ihren banalsten Verrichtungen. Auch sind nicht alle Aufführenden so gottverlassen wie manche unserer Virtuosen mit ihrem beschränkten Repertoire von blendenden Zirkustricks. Und schließlich, in der Wissenschaft die sich mit dem Wesen, den Wirkungen und der Geschichte der Musik beschäftigt, bemerkt man auch ein wachsendes Bestreben, die materialistischen Methoden von früher durch Untersuchungs- und Vermittlungsweisen zu ersetzen, die eine Annäherung an die augustinische Ansicht von der Musik und ihrer Bedeutung erkennen läßt. Die stabilen Werte der Musik sind nicht vergessen, sie sind so lebendig wie sie vor tausend Jahren waren, und wir als Musiker können nichts Besseres tun, als sie zu den leitenden Prinzipien für unsere Arbeit zu machen.“²⁴¹

Die Frage, die hier nun offen bleibt, ist, wie dieses Prinzipielle – der Philosoph kann es wohl stehen lassen, der Komponist aber wohl nicht – umsetzbar ist. Ein Blick auf das Kapitel *Gefühlsbetonte Musikwahrnehmung* zeigt, dass Hindemith hier eine abschließende Antwort weder geben will noch kann. Seine Antwort, die aus philosophischer Perspektive nur enttäuschen kann: Ein Stück weit zumindest muss wieder das *ingenium* herhalten:

„Der schöpferische Geist läßt sich nicht durch Vorschriften regulieren. Jeder Einzelne entwickelt die ihm gemäße Haltung. Nichtsdestoweniger hat man doch gewisse Vorstellungen vom Schaffen eines Tonsetzers. Für viele scheinen wirkliche Materialkenntnis und einfallsreiche Kompositionen zwei unversöhnliche Gegner zu sein – zu dieser Klasse gehören mehr Komponisten als wir gewöhnlich annehmen. Der ideale Komponist scheint diesen Betrachtern derjenige zu sein, der wie ein einfältiger Prophet das Instrument eines höheren Willens ist.“²⁴²

²³⁸ Ebd., 27.

²³⁹ Vgl. ebd., S 27–28.

²⁴⁰ Zu diesem Punkt, vgl. Mauser [1984].

²⁴¹ Ebd., 29.

²⁴² Ebd., 66–67.

„Es mag wohl sein, daß der Musiker welcher in seiner Person die höchste Form augustinischer Musikeinsicht mit boethianischer Vollkommenheit vereint, immer als ein unerreichbares Ideal erscheinen wird. Trotzdem dürfen wir den welcher im hier angedeuteten Sinne schafft, als dem Ideal an nächsten kommend ansehen. Für ihn findet sich die Grundlage seiner Kunst im Wissen, und zwar in einem Wissen das sich nicht nur auf die engen Umfangslinien seines tonkombinierenden Handwerks beschränkt. Das Wissen um unsere geistigen und emotionellen Fähigkeiten, die uns zum Verständnis musikalischer Erscheinungen leiten, soll die treibende Kraft in seiner Arbeit sein. Selbst wenn er das Opfer der Gefahren wird, die im boethianischen Zugang zur Musik verborgen liegen – nämlich das Vertrauen in sich selbst und in sein Talent zu verlieren – wird er doch niemals völlig versinken. Er wird dann sogar seine Zweifel in schöpferische Kraft zu verwandeln wissen, und dazu wird er immer fähig sein, da ihn ja eines immer hält, trägt und unterstützt: seine solid grundierte *scientia bene modulandi*.“²⁴³

Die Antwort mag enttäuschen; oder, vielleicht tut sie es doch nicht. Eingedenk des diesem Kapitel als Motto vorangestellten Dahlhaus-Zitats zur Stellung des Komponisten als Interpret seiner Musik ließe sich hier vielleicht von einem Idealzustand ausgehen. Hindemith schafft einen Ansatzpunkt und legt eben nicht fest, wie sein Werk zu lesen sei. Ein Anreiz wird erzeugt, aber nicht aufoktroiert.

Hindemith betreibt etwas, was ich als zurückgenommene Form der Selbststilisierung bezeichnet wissen möchte – eine besondere Schläue wohnt darin, indem er sein eigenes Werk nur selten, und schon gar nicht in seinem Harvard-Buch thematisiert.²⁴⁴ Dennoch schreckt Hindemith nicht gänzlich vor Eigeninterpretationen zurück, wie seine Werkkommentare belegen.²⁴⁵ Hier gilt für ihn aber eine Prämisse, welche er früh ausgesprochen hat, und derer er sein gesamtes schöpferisches Leben treu geblieben ist:

„Analysen meiner Werke kann ich nicht geben, weil ich nicht weiß, wie ich mit wenigen Worten ein Musikstück erklären soll (ich schreibe lieber ein neues in dieser Zeit). Außerdem glaube ich, daß meine Sachen für die Leute mit Ohren wirklich leicht zu erfassen sind, eine Analyse also überflüssig ist.“²⁴⁶

Und diese Haltung ist keine ungewöhnliche, wie dieses neuere Beispiel „aus der Feder“ Arvo Pärts belegt:

„Ich bin dafür, daß zwischen Wort und Musik ein besonders behutsames Verhältnis sein muß. Wir müssen der Musik eine Chance geben, sich allein auszudrücken. Wörter treiben die Musik in die Enge. Und auch die Musik neigt dazu, sich von Wörtern abhängig zu machen. Ich sehe in dieser »überkommunizierten« Gesellschaft Gefahr für die Existenz der Musik.

²⁴³ Ebd., 68.

²⁴⁴ Vgl. Hindemith (1959) [2004].

²⁴⁵ Vgl. Schaal-Gotthardt [2000].

²⁴⁶ Hindemith (1922) [1994], 7.

Ich muß in mir Raum frei lassen für Musik, und wenn dieser Raum mit Worten besetzt wird, bleibt mir kein Bedürfnis. Mich mit Musik auszudrücken – und umgekehrt: wenn ich ein Musikwerk geschrieben habe, bleibt nichts mehr mit Worten zu sagen übrig.“²⁴⁷

In beiden Fällen darf hier vor allem eines gelten, auf das ich später noch einmal zurückkommen werde: Sprache und die mit ihr verbundene Rhetorik wird als verdächtig entlarvt - Schweigen zur Musik als höherwertig erachtet, denn über sie zu sprechen. Es gilt für eine Interpretation der Haltung Hindemiths, sich eben an seine sehr prinzipiellen allgemeingehaltene Aussagen zu halten.

Um nun den ästhetisch-ethischen Pragmatismus letztgültig verstehen zu können, füge ich meinen bisherigen Ausführungen, nun tatsächlich auch vor dem Hintergrund der Phantasie des *musica*-Konzepts, einen weiteren Aspekt hinzu. Hindemith verwandelt in seiner Interpretation dieses Konzepts desselbige folgeschwer. Die „*musica instrumentalis*“ steht bei ihm nämlich nicht an fundamentalster Stelle, sondern ist aufgewertet worden als Mittelstück des *musica*-Konzepts; dabei liest er diese aber durch die Brille der augustinischen Interpretation.²⁴⁸ Hierdurch entsteht nun eine problematische, auf einem sehr wackelnden Fundament stehende musikästhetisch-philosophische Situation, die ich mit dem ästhetisch-ethischen Pragmatismus in einer stimmigen Unstimmigkeit befestigt sehe. Aus seiner Ablehnung einer romantischen Haltung zur Musik und einem damit verbundenen Hintreiben zu Hanslicks Konzept der „tönend bewegten Formen“²⁴⁹ kann für ihn auf der einen Seite Musik keinen sozusagen „unobjektiven“ Aussagegehalt haben, wohingegen auf der anderen Seite dem Musiker, der die Musik weiterentwickeln will, nur noch ein Ausweg übrig bleibt: eine andere Dimension zu öffnen, nämlich die auf der „Höhe des Geistigen“, und die in der „Tiefe der menschlichen Psyche“.²⁵⁰ Musik wird dadurch als Zwischenstück auf der Wegstrecke zwischen Wissenschaft und Religion betrachtet²⁵¹, und wirkt als Ethos, vermittelt durch Ästhetik, in ihrer fundamentalsten Form – durch Anschauung. Es darf hier also mit aller Berechtigung gelten – und zwar anders als im Falle Beethovens²⁵² - „Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehen“. Ein Zeugnis hiervon legt nicht zuletzt Hindemiths vertretene Haltung im Vorwort zur zweiten Fassung des *Marienlebens* dar, welches aber nicht als *ultima ratio* gelesen werden sollte.²⁵³ Hindemith ist hier inspiriert von dem, was ich hier als „Traum vom Mittelalter und der Renaissance“²⁵⁴ bezeichnen möchte – ja, er rezipiert auch antike Quellen, aber diese gelesen durch die Brille von Mittelalter und Renaissance. Es geschieht dabei ein eigentümlicher Moment der Identifikation, welcher im nächsten

²⁴⁷ Pärt [1996], auch faksimiliert in Gratzner [2003], 335.

²⁴⁸ Vgl. Breivik [2003], 232–233.

²⁴⁹ Vgl. ebd., 219.

²⁵⁰ Vgl. Hindemith (1963) [1994], 312.

²⁵¹ Vgl. Hindemith (1959) [2004], 9.

²⁵² Vgl. Lodes [1995], 295 und 306.

²⁵³ Vgl. Vorwort zu *Marienleben* 48.

²⁵⁴ Auf die „Realität“ der Renaissance und ihre Bewältigung komme ich in meiner dritten Studie zurück.

Kapitel eingehender anhand ausgewählter Werke des Hindemithschen Schaffens nachvollzogen werden soll. Dort wird es dann vor allem auch ein Anliegen sein, nach Mitteln zur Vermittlung der hochtrabenden Ziele Hindemiths zu suchen.

4. STUDIE II: IMPLIZITE POETIK

Dieses Kapitel bietet nun eine Auseinandersetzung mit den Ergebnissen der Analysen des zweiten Kapitels. Dass die Wahl zur Herausarbeitung der Hindemithschen impliziten, ja werkimmanenten Poetik auf seine Streichquartette, in diesem Fall eine Detailanalyse des dritten Satzes des *Streichquartett in Es* (1943), fallen muss, kommt nicht von ungefähr. Als erstes Auswahlkriterium darf die Zyklizität, die innerhalb der Arbeitsweise des Komponisten zu beobachten ist, aufgefasst werden. Es ist nicht nur so, dass es sich bei seinen sieben Streichquartetten um einen Zyklus mit Unterbrechungen handelt, sondern dass er auch den geschlossensten im Hindemithschen Schaffen darstellt (dies gilt bezogen auf einen Zyklus innerhalb einer Gattung!). Sie begleiten regelrecht das Leben des Komponisten bis in das Jahr 1945, was sie aus Perspektive beider hier betrachteter Opern als besonders gewinnbringend erscheinen lässt. Während das *Quartett in C-Dur*, op. 2 noch in eine Phase fällt, in welcher der Komponist Hindemith, metaphorisch gesprochen, noch nicht existierte, da ihm das Selbstverständnis hierzu fehlte – er versteht sich damals eher noch als komponierender Instrumentalist und Konservatoriumsschüler – können op. 10 (1919) und op. 16 (1921) bereits vor dem Hintergrund eines sich in Auseinandersetzung mit Vorbildern, wie auch Zeitgenossen, entwickelnden Personalstils gelesen werden. Bereits den Quartetten op. 22 (1922) und op. 32 (1923) kommen aufgrund ihrer zeitlichen, räumlichen, wiewohl auch stilistischen Nähe zum Liederzyklus *Das Marienleben*, op. 27 (1922–1923) und zur Oper *Cardillac*, op. 39 (1926) Sonderstellungen zu. Hiervon abgehoben ist das *Quartett in Es* (1943), wie auch das *Quartett* (1945), die nach längerer Unterbrechung entstanden sind, und nach deren Fertigstellung keine Streichquartette wie auch verhältnismäßig wenig Kammermusik, mehr komponiert wird. Weiterer Indikator für die Nutzung von Streichquartetten zur Herausarbeitung von Stilkriterien eines Komponisten als Nacharbeit zur Analyse von ausgewählten Szenen zweier Opern liegt in der musikalischen Faktur der Gattung „Streichquartett“ selbst. Ihr musikalischer Satz, wie auch ihre Instrumentation, sind tradiert, standardisiert und vor allem überschaubar, was sie für ein Weiterdenken der durchgeführten Analysen auch aufgrund einer leichten Vergleichbarkeit mit Vorläufern und Zeitgenossen prädestiniert. Hier gilt das, was Carl Maria von Weber über die „Tondichtweise“ von Friedrich Ernst Fesca in Bezug auf das Streichquartett festgestellt hat:

„[...] [A]ber im Quartett, diesem musikalischen Consommé, ist das Aussprechen jeder musikalischen Idee auf ihre wesentlich notwendigsten Bestandteile, vier Stimmen, beschränkt, wo sie nur durch ihren inneren Gehalt für sich Interesse gewinnen kann [...]. Im Quartett kann aber Lärm nicht für Kraft gelten und die Unbeholfenheit eines Komponisten in Verzweigung der Mittelstimmen, melodioser Führung derselben und Verbindung ständiger Melodien in

Fortweben des Ganzen liegt hier sogleich klar und hell am Tage. Das reine Vierstimmige ist das Nackende in der Tonkunst.“²⁵⁵

Nicht zuletzt, und auch dieser Aspekt muss mitbedacht werden, sind die Streichquartette Hindemiths schon mehrfach Gegenstand umfangreicher Auseinandersetzung gewesen, sodass die hier vorzunehmenden Betrachtungen auf diesen fußen können.²⁵⁶ Als tradiert ist die „Klangform des Quartetts“,²⁵⁷ wie Erich Doflein sie bezeichnet, in vielschichtigem Sinne zu lesen. Tatsächlich scheint es nicht zu weit zu greifen, wenn man ihre Geschichte in engeren Sinne des Begriffes „Streichquartett“ als mehrsätziges Werk für zwei Violinen, Viola und Violoncello als epochemachende Erfolgsgeschichte betrachtet.²⁵⁸ Als Schöpfung dessen, was man als musikalische Klassik bezeichnen könnte, ist es zur Reinform dessen geworden, was man als reine Musik im Sinne einer unverfälschten, wiewohl auch unverfälschbaren Kunst fassen zu können glaubte. Schwerwiegend, wahrscheinlich wohl nur in gleichartigem Umfang im Falle der Symphonie geschehen, bildetet sich im Diskurs von Theoretiker und Ästhetikern des frühen neunzehnten Jahrhunderts etwas heraus, was man als Gattungs-Ästhetik auffassen kann, die sich direkt auf die Kompositionspraxis auswirkt und durch diese wiederum Modifikation erfährt. Vor diesem Hintergrund ist auch die oben wiedergegebene Aussage Webers zu lesen, die eine der von Ludwig Finscher als Wurzeln der „Ästhetik des Streichquartetts“ bezeichneten Paradigmen behandelt: die besondere Würde des vierstimmigen Satzes. Ihr zur Seite, quasi gleichrangig, lässt sich eine zweite Wurzel ausmachen, die des Topos des musikalischen Gesprächs.²⁵⁹

Mit Joseph Haydns opus 33 beginnt für das Streichquartett, nicht zuletzt mitverschuldet durch Heinrich Christian Koch, das, was man auf die gesamte Musikgeschichte nach 1828 projiziert als *Stern von Bethlehem-Syndrom* bezeichnen kann: Dadurch, dass sich immer mehr Komponisten bemühen Quartette im Stile dieser zu schreiben, werden diese zu Vorbildwerken konstruiert, was in letzter Konsequenz, so Finscher, zur Hypostisierung des Streichquartetts als anspruchsvollster Gattung der Kammermusik führt. Oder vereinfacht ausgedrückt: ein Komponist, der sich als *en vogue*, als formvollendeter Beherrscher seiner Kunst präsentieren möchte, der einer kompositorischen

²⁵⁵ Weber [1908], 337 [Herv. S.H.].

²⁵⁶ Vgl. unter anderem Doflein [1955]; Kube [1996]; Kube [1997]; Haselböck [1995] und Pütz [1968]. Die Studien von Doflein, Haselböck und auch Putz krankten an einem Aspekt, für den ihren Verfassern aber die Verantwortung abgesprochen werden kann. Sie beginnen die Folge der Streichquartette Hindemiths alle beim *Quartett in f-moll*, op. 10, anstatt bei dem frühen *Quartett in C-Dur*, op. 2. Der Grund liegt darin, dass Hindemith dieses erste Quartett zu Lebzeiten nicht veröffentlicht hat und es lange Zeit als verloren galt, vgl. die Liste der unveröffentlichten Werke findet sich bei Briner [1971], 369f. Das *Quartett* op. 2 findet sich dort mit dem Vermerk „wohl verloren gegangen; meist im Kuhhirtenturm verbrannt“, vgl. 369. Dieses liegt bekanntlich zwischenzeitlich vor, vgl. auch Kube [1997], 16.

²⁵⁷ Doflein [1955], 413.

²⁵⁸ Vgl. hierzu und als Referenz zum Folgenden: Finscher [1998].

²⁵⁹ Es sei hier nur an das Bonmot Johann Wolfgang Goethes an Friedrich Zelter im Brief vom 09. November 1829 erinnert: „[...] Wäre ich in Berlin, so würde ich die Möserischen Quartettabende selten versäumen. Dieser Art Exhibitionen warten mir von jeher von der Instrumental Musik das Verständlichste, man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen.“, Goethe (1828–1832) [2006], 1275.

Visitenkarte bedarf, der komponiert Streichquartette.²⁶⁰ Erich Dolflein hat dies, wie folgt, mit nicht geringem Pathos zusammengefasst:

„In einem guten Streichquartett ist an die Spieler gedacht, sie dürfen nie degradiert werden. Ihr Strich lag dem Komponisten wie Material in den Händen. Er behielt es in der Hand, gerade auch wenn er es zu feinsten, beziehungsvoller Geistigkeit auflöste. Die Spieler sind Individualitäten; und doch ist jeder ihrer Striche nur ein Beitrag zum Verbindenden. Die Mehrstimmigkeit wird hier ein Organ für die Erfüllung feinsten Menschlichkeit.“²⁶¹

So erklären sich nicht zuletzt auch die Beiträge von Franz Schubert, Robert Schumann, sowie auch die von Johannes Brahms bis Pjotr Ilytsch Tschaikowsky zu dieser Gattung, um nur einige zu nennen.²⁶² Für Max Reger allerdings, der nicht nur für den jungen Hindemith von großer Bedeutung sein wird, nimmt das Streichquartett auch eine andere Rolle ein – ob dies auch für andere Zeitgenossen gilt, braucht nicht Gegenstand dieser Überlegungen zu sein. Für ihn ist diese Gattung in einem anderen Sinne bedeutsam: als dessen Medium einer Brahms- Nachfolge, in der sich dieser in „seiner folgereichen Treue zur absoluten Musik“ gebunden sieht. Hierfür spricht auch, dass Reger seine Quartette erst verhältnismäßig spät in seinem Schaffen komponiert (sie tragen die Opuszahlen 74, 109 und 121). Der vierstimmige Streichersatz bietet für ihn ein „ideales Feld für die Annäherung von Kontrapunkt und Harmonik, von Fuge und Sonate. An ihn knüpft Hindemith zunächst an.“²⁶³

Dessen Streichquartette wiederum scheinen, ohne dieses Thema bereits hier vorgreifend vertiefen zu wollen, sowohl das eine, als auch das andere zu berücksichtigen. Zum einen sind sie tatsächlich synonym zu setzen mit der Nähe des jungen Komponisten zum Vorbild Reger, auf der anderen Seite war es diesem sehr wohl bewusst, wie wichtig es auch noch für einen aufstrebenden Musiker des ausgehenden langen neunzehnten Jahrhunderts²⁶⁴ war, sich mit entsprechenden Leistungen im Bereich der klassisch tradierten Gattungen zu präsentieren. Der Umgang Hindemiths mit seinem frühen Streichquartett in C-Dur legt dies, wie Briefe des Komponisten an Familie Weber zeigen, nahe.²⁶⁵

Die beiden letzten Streichquartette liegen in Hindemiths Vita, ähnlich wie op. 10 und op. 16, op. 22 und op. 32, vom zeitlichen Standpunkt aus betrachtet nahe beieinander. So groß diese chronologische Nähe bei den innerhalb von knapp zwei Jahren entstandenen Streichquartetten auffällt, so verschieden sind deren Zielsetzungen zu bewerten, obschon beide dezidiert für bestimmte Ensembles komponiert sind. Beim früheren *Quartett in Es*, welches im April und Mai des Jahres 1943

²⁶⁰ Als erleuchtend zur Thematik „Mythos“ Streichquartett erweist sich Angerer [2006], 8–15, besonders 11–15.

²⁶¹ Dolflein [1955], 413.

²⁶² Dass es sich bei den Werken der drei letztgenannten „jeweils [um] Frühwerke handelt, entspricht der Situation, schmälert aber ihren Rang nicht und nicht das Gewicht ihrer Einmaligkeit“, vgl. ebd.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Vgl. Dahlhaus (1980) [2003], 11–18.

²⁶⁵ Vgl. Briefe von Paul Hindemith an Familie Weber, Frankfurt aM 5. Sept. 15 und Frankfurt/M, Pfingsten 1916 in Hindemith [1982], 40 und 44.

entstand, handelt es sich um eine Komposition, die für das Budapester Streichquartett geschrieben und von diesem am 21. März 1946 in Washington zum ersten Mal einem Publikum vorgestellt worden ist.²⁶⁶ Anders steht es um die Sachlage beim letzten *Quartett* aus dem Jahr 1945: Es ist ein Quartett des privaten Musizierens, das in seiner „einfacheren“ Machart einer anderen Traditionslinie folgt. Beim flüchtigen Blick über die Partituren beider Quartette offenbart sich dem Betrachter sehr schnell ein anderes Bild, wie er das im Falle der vorherigen sich gebildet haben konnte. Die satztechnische, motivische, gestische und vor allen Dingen auch instrumentatorische Klauselbildung ist eine andere geworden. Bis in das Jahr 1940 hinein hatte sich Hindemith, wie oben bereits skizziert, vor allem Arbeiten für größere Orchesterbesetzungen gewidmet und in diesen aus formaler Hinsicht eine neuerliche Annäherung an klassisch-romantische²⁶⁷ Vorbilder vollzogen, wobei dies, was nochmals betont werden muss, sicherlich nicht als banaler (Neo-)Klassizismus missverstanden werden sollte, sondern vielmehr als ein gewisses Bemühen um neuerliche Fasslichkeit und als kritische Auseinandersetzung einer bestimmten Vorbildhaftigkeit der Musik der Vergangenheit und der Frage danach, was ein Musiker der dreißiger und vierziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts, und nicht zuletzt auch dessen Publikum, noch mit diesen anfangen kann: letztlich also eine Folge des „Traums vom Mittelalter und der Renaissance“, wie ich ihn genannt habe, oder, anders ausgedrückt, ästhetisch-ethischer Pragmatismus. Obwohl weitaus „klassischer“ gebaut als op. 22 und op. 32 dies sind, scheinen diese Streichquartette weniger vom Gedanken an das Streichquartett als Typus beherrscht zu sein, als vielmehr eine Reminiszenz auf das Streichquartett aus der Perspektive der großbesetzten Orchestermusik darzustellen. Was Hindemith dort entwickelt hatte, wird nun quasi in die aus seiner ästhetischen Sozialisation wohlvertraute Gattung hineingetragen. Vielleicht - dies gehört aber in das Reich der Spekulation - mit der Erkenntnis, dass auf der Ebene derselben alles geleistet war, was zu leisten gewesen war, was aber nicht als metaphysische Floskel missverstanden werden darf, sondern vielmehr als der Mangel eines Reizes, der für den Komponisten von dieser Gattung ausgegangen war. Ein möglicher Grund dafür, dass in der Folge dieser beiden letzten Quartette keine weiteren mehr entstanden sind.

Das *Quartett in Es* zeichnet sich durch eine auf alle Sätze ausgeweitete variativ-fortspinnende Beziehung aus.²⁶⁸ Stereotypisch für die Eigenarten dieses Verfahrens, das Hindemith seit Mitte der dreißiger Jahre zunehmend verfeinert hat, ist der dritte Satz als Einheit, wie aber auch in seiner Beziehung zu den anderen Sätzen anzuführen. Eigenartigkeit stürzt in diesem Satz in Eigentümlichkeit um, wenn man ihn im klassisch-romantischen Sinne als Variationen, als Spiel mit

²⁶⁶ Vgl. Briner [1971], 158.

²⁶⁷ Klassisch-romantisch ist hier, wie auch an anderen Stellen dieser Arbeit immer nur von der Perspektive der gattungs- und formästhetischen Bezüglichkeit der Musik der zweiten Hälfte des achtzehnten zur der des neunzehnten, wie sie aus Sicht der epochemachenden Ästhetik und Musiktheorie geschaffen worden ist zu verstehen. Diese begriffliche Zusammenziehung soll auf keine Fall als Epochenwertung missverstanden werden, wie sie unter anderem von Friedrich Blume gefasst worden ist, vgl. Blume [1958].

²⁶⁸ Vgl. Briner [1971], 158.

einem gegebenen, eingänglichen Thema, das es reizvoll macht, ihm im hörenden Prozess einer Suche nach seinen zerspringenden, sich auflösenden Einzelteilen nachgehen zu wollen. So etwas bietet Hindemith hier nicht. Es ist kein variatives Spiel in diesem Sinne, oder allerhöchstens nur peripher zu erkennen, wie es der Komponist nur knapp zehn Jahre zuvor in seiner formvollendetsten Fassung im *Philharmonischen Konzertgattungsgerecht* als Charaktervariationen umgesetzt hatte.

Dies beginnt bereits mit dem Thema (*Ruhig. Variationen*), das sich nicht wirklich um Eingänglichkeit zu bemühen scheint. Fasslich ist es dennoch, und gerade dieser Aspekt von Fasslichkeit bei Hindemith nach der *Unterweisung im Tonsatz*, die sich sicherlich als ähnlich fatal erweist wie die Verwendung des Begriffes bei Arnold Schönberg, bin ich bereits nachgegangen. Prinzipiell ist dieses Thema gebaut wie ein typisches Variationssubjekt. Ein liedartiger Gestus liegt ihm zugrunde, der durch eine stetige Fließbewegung, durch diminuierte Notenwerte (Zweiunddreißigstelgesten und Triolen) mit Hilfe der in den Begleitstimmen geführten Viertelnotenbewegungen als Lebenspuls, erzeugt wird. Auf den ersten Blick hin lässt sich eine A-B-A'-Konstruktion (mit äußerst ausgedehntem A'-Teil) erkennen, die sich aber bei genauer Betrachtung als Rondino entpuppt, das aus den Teilen A-B-A'-B'-A'' besteht. Die Enge der Stimmenführung und Dichte des Streichersatzes rücken dieses Variationsthema in nächste Nähe zum bereits drei Jahre zuvor entstandenen Ballett *Die vier Temperamente* für Soloklavier und Streichorchester (auch hierbei handelt es sich um ein Thema mit vier Variationen).

Im A-Teil wird der neuntaktige Hauptgedanke einmal von der ersten Violine, und darauf, nach einem Lagenwechsel, von der Bratsche (diese muss laut Partiturvermerk „hervor“treten) vorgetragen (SQ1943, S. 16, Takt 1–18). Bereits die auskomponierte Wiederholung bringt zwei sich verselbstständigende Begleitstimmen (Nebenfiguren) in der ersten Violine und der Cellostimme mit sich, die in der Folge der weiteren Variationen noch zusätzliches Gewicht erhalten werden (SQ1943, S. 16, Takte 10–17). Der hierzu unproportionale wie kurze, nur wenig kontrastierende B-Teil bringt daraufhin eine von H auf Gis verschobene Durchführung des ersten zweitaktigen Kopfmotives des Hauptgedankens in der ersten Violine mit sich (SQ1943, S. 17, Takt 19–24). Dabei wird vor allem mit dem charakteristischen Oktavsprung wie dem Zweiunddreißigstelgefälle gespielt. Kontrastierender zur ersten Violinstimme bringt die Cellostimme eine augmentierte Fassung (allerdings ohne Pausen) des von der Violine vorgetragenen Gedankens (SQ 1943, S. 17, Takt 19–22). Während die erste Violine dann mit einer virtuosens Geste abkadenziiert, greift auch die Bratschenstimme dieses Spiel des Violoncellos auf (SQ1943, S. 17, Takt 22–24). Die Rückkehr des A-Teils in bereits angereicherter Form (15 Takte), allerdings ohne einkomponierte Wiederholung, bringt den Hauptgedanken um eine Kantilene mit verzierter Kadenz erweitert in der ersten Violine (SQ1943, S. 17, Takt 29–39). Hier fällt eine Anomalie auf, die sich auch im A''-Teil nochmals wiederholen wird. Hindemith zieht zum Beginn des Einsatzes des Hauptgedankens, der in den jeweils drei ersten Takten ident ist mit dem des A-Teiles, einen zusätzlichen Einer-Takt mit einer Auftaktachtelnote ein. Dadurch entsteht jeweils ein

Oktavsprung von h nach h' bzw. von H nach h, der den Hauptthemeneinsätzen mehr Gewicht zu verleihen scheint (SQ1943, S. 17, Takt 25 und S. 18, Takt 46). Hervorzuheben ist hier auch die Rolle des kleinen „Kanons“ zwischen Bratsche und Violoncello, der während der Kantilene der ersten Violine über die erste Nebenfigur der ersten Violine aus der auskomponierten Wiederholung des A-Teiles geführt wird. Dieser lässt durchaus eine Ähnlichkeit zum bestimmenden (Fugen-)Subjekt des ersten Satzes dieses Quartetts erahnen. Hierauf folgt nun ein B'-Teil, der das Ausdeuten des ersten Hauptgedankens wiederum auf Gis bringt, aber dieses Mal in den ersten drei Takten, die identisch sind mit denen des B-Teiles, gemeinsam von Bratsche und Violoncello vorgetragen (SQ1943, S. 18, Takt 40–45). Ein kontrastierendes Spiel, wie im Falle des B-Teiles, ist ersetzt durch zwei Begleitstimmen, die wiederum, vor allem die zweite Violine, neues Material liefern, das für die Variationen bestimmend werden wird. Den Abschluss der Themenvorstellung stellt ein A''-Teil dar, der vom Violoncello angeführt wird und tangleich den A-Teil mit Kantilene und erweiterter Kadenz wiederholt (SQ1943, S. 18, Takt 46–61). Während die Bratsche in den ersten drei Takten die für den Hauptgedanken wichtigen Oktavsprünge noch einmal pointiert, liefert, wie schon die zweite Violine im B'-Teil, nunmehr wieder die erste Violine neue Materialkombinationen (vor allem längere Achtelbewegungen), die in der Folge eine tragende Rolle spielen werden.

Folgendes Schema lässt sich aus dieser Darstellung ableiten:

<i>Ruhig. Variationen</i> (Thema)	61 Takte
A-Teil	18 Takte
B-Teil (Hinzutreten zweier Nebenfiguren)	06 Takte
A'-Teil (Zugefügter Einer-Takt mit Auftaktachtelnote; Kantilenen- bzw. Kadencerweiterung)	15 Takte
B'-Teil (Hinzutreten von Verzierungsfiguren der zweiten Violine)	06 Takte
A''-Teil (wie A'-Teil mit Erweiterung um Verzierungsfiguren in der ersten Violine)	16 Takte

Aus dieser detaillierten Analyse wird die angedeutete Eigentümlichkeit des Variationsthemas augenscheinlich. Es erfüllt weder die Voraussetzung einer klassisch-romantischen Proportionalität, noch weist es einen statischen Charakter auf, der eine Wiedererkennung im klassischen Sinne möglich machen würde. Einzig die drei ersten Takte, der Kopf des Hauptgedankens, werden immer und immer wieder, manchmal transponiert wie in den B-Teilen, gebetsmühlenartig wiederholt. Ansonsten wird diesem „Thema“ eine dauerhafte Metamorphose vom Komponisten verordnet. In immer neuen Facetten wird dabei der Hauptgedanke um Nebenfiguren erweitert, die ihm gegenüber mehr und mehr Gewicht erhalten. Welche schwergewichtigen Folgen das haben wird, zeigen die Variationen, die ich hier kurz in ihrem Aufbau skizzieren möchte:

Die erste Variation (*Un poco più mosso*) stellt eine extreme kammerpielartige Verkürzung und Pointierung des Themas dar. Im Wechsel von jeweils zweieinhalbtaktigen Phrasen wird dieses quasi karikiert, indem die bisherigen Formteile in gewissem Sinne unter extremer Verkürzung beibehalten und durch neue Materialverbindungen angereichert werden (SQ1943, S. 19–20, Takte 62–85). Die Takte 62–64 und 67–69 sind für den Aspekt der Verkürzung als charakteristische Beispiele anzuführen. Der melodiose bzw. harmonische Gehalt bleibt, wie in den Takten 1–4 und 10–13, derselbe, allerdings wird die getragene Stimmführungslinie durch reminiszensartige Motivketten, die in durchbrochener Arbeit auf die Stimmen verteilt sind, aufgehoben. Es bleiben quasi zuckende Glieder übrig, die ihre Herkunft nicht verleugnen können. Auch die Instrumentation bleibt bei diesem Spiel dieselbe, indem erste Violinstimme bzw. Bratschenstimme die Führung behalten.

In Korrespondenz hierzu verhalten sich die Takte 64–66 und 69–71, die sich auf Material des A''-Teiles des Themas speisen. Der zweite Teil der ersten Variation bringt gleich zweimal die harmonisch etwas angereicherte Verkürzung (ein zusätzliches e tritt beim ersten Mal hinzu) des B-Teils durch die Bratsche und mit Umkehrung der charakteristischen Oktavsprünge in der ersten Violine (SQ1943, S. 19, Takte 72–73 bzw. 79–80). Hierzu korrespondieren jeweils Varianten des A''-Teils, die als hinzutretende zweiten Gedanken eine Kombrillation aus dem ersten Takt der Kantilenenerweiterung in A' mit dem zweiten Teil des Hauptgedankens in sich tragen.

Die zweite Variation (*L'istesso tempo*) stellt diejenige dar, die am weitesten vom eigentlichen Thema entfernt ist, in anderen Worten: von ihr ab scheint es so, als müsste das Thema nach und nach wiedergewonnen werden (SQ1943, S. 20–24, Takte 86–138). Das prägende Motiv kann ebenfalls mit viel interpretatorischer Phantasie als Ableitung aus den ersten Takten des Hauptgedankens des Themas gedeutet werden, was aber nur schwer fällt (es enthält eine Reminiszenz an den charakteristischen Zweiunddreißigstelfall). Auch scheinen bestimmte Achtelläufe an die Nebenfiguren aus den Teilen B' und A'' des Themas zu erinnern. Erst die Kantilene der ersten Violine ab Takt 130 erinnert wiederum an das Variationsthema, jedoch auch nur auf assoziativer Ebene. Ansonsten dominiert in dieser Variation vor allem das bereits mehrfach als typisch für Hindemiths Stil charakterisierte Konzertierverfahren.

Dieses hängt auch nicht zuletzt in die dritte Variation (*L'istesso tempo*) über. Hier wird das Thema wieder eindeutig in einer Variante als im Duett zwischen Bratsche und Cello entwickelten Kantilene wiedergegeben (SQ1943, S. 24–26, Takt 139–172). Als besonders eingänglich hervorzuheben ist dabei der Prozess der Wiedergewinnung des eigentlichen Variationsthemas, welcher sich im Cello ab Takt 164 (*calmando*) abzuspielen beginnt. Nach einem beinahe Stillstand, erzwungen durch *riten.* und Fermate, folgt dann die letzte Variation (SQ1943, S. 26, Takt 171f.)

Diese letzte Variation (*Lebhaft, heiter*), die von einem dehnenden Taktwechsel eröffnet wird, beginnt zunächst mit einer Variation der zweiten Nebenfigur der auskomponierten Wiederholung des A-Teils unter Hinzunahme des Kantilenenmaterials von A' und A'', bevor in einer Coda ab Takt 217 dann das

Thema in Gestalt der Erweiterung von A' ein letztes Mal im hohen Register der ersten Violine wiederkehrt (hier übernimmt es die Funktion eines Cantus firmus). Umspielt wird dieses gesamte „Schauspiel“ von Achtelfiguren, die zum Teil wiederum fanfarenartige, wie im zweiten Satz des Quartetts bzw. in der zweiten Variation zu Klangflächen geschichtet werden. Dies erzeugt in letzter Konsequenz dann Schlusswirkungen, wie sie am Ende dieses Satzes vor allem ausgelöst durch die Bratschenstimme auftreten. Diese erinnert in ihrer Klangwirkung dann an ähnliche Schlüsse, wie den des ersten Satzes der *Sinfonie in Es*, die bekanntlich drei Jahre vorher entstanden ist.

Das für das Variationsthema über dessen Proportionalität und Verlauf Ausgesagte kann somit auch für die Variationen selbst gelten, wie dieses Schema abschließend nochmals verdeutlicht:

<i>Ruhig. Variationen</i> (Thema) Detail siehe oben	61 Takte
<i>Un poco più mosso</i> (1. Variation) (Verkürzung und Pointierung des Themas)	24 Takte
<i>L'istesso tempo</i> (2. Variation) (Varianten von Ableitungen aus dem Thema, Nebenfiguren aus B' und A'')	53 Takte
<i>L'istesso tempo</i> (3. Variation) (Entwickeltes Kantilienthema, Wiedergewinnung des Variationsthemas)	34 Takte
<i>Lebhaft, heiter</i> (finale Variation mit Cantus firmus) (Spiel mit zweiter Nebenfigur und Kantilienthema, Cantus firmus des Variationsthemas)	72 Takte

Von diesem quasi als metamorphotisch zu bezeichnenden Prozess lebt das gesamte *Quartett in Es*, was sich vor allem dann in seinem vierten Satz zeigt. Dort werden, nicht ganz unähnlich von Beethovens Neunter Sinfonie, die vorherigen drei Sätze nochmals vom Standpunkt eines vierten Satzes, der am Ende zahlreicher Metamorphosen steht, rekapituliert. Ähnliches geschieht übrigens auch in der noch zu besprechenden *Sinfonie in Es* und nimmt vor allen Dingen auch in der musikalischen Konzeption der Oper *Die Harmonie der Welt* eine bestimmende Rolle ein. Auch dem letzten Streichquartett Hindemiths aus dem Jahre 1945 ist dieser Modus dauerhafter fortspinnenden Variationen oder besser: Metamorphosen in allen Richtungen zu eigen.

Im Allgemeinen stellt das für diesen Streichquartettsatz herausgearbeitete Variationsschema das „klassische“ des „post-1930-Hindemith“ dar.²⁶⁹ Dies lässt sich auch an seinem Ballett *The Four Temperaments* zeigen. Wie auch im ersteren Falle handelt es sich generell um einen *Cantus firmus*-Satz, der ein Thema variiert, welches grundsätzlich mehrere thematische Teile aufweist. Es handelt sich um drei Teile mit einer eigenen Form, eigenem melodischen Material und einem eigenen Tempo, wie Charaktere, welche sechs Themen präsentieren. Bemerkenswert für das gesamte Ballett ist der Umstand seiner Besetzung. Man könnte von einem Klavierkonzert mit vollem Streicherorchester sprechen. Ähnlich einem Solokonzert ist auch die Themenvorstellung gebaut. Im ersten Teilabschnitt, in welchem zwei Themen präsentiert werden, treten nur die Streicher mit einem typischen Hindemith-

²⁶⁹ Vgl. Hymanson [1952], 25 und 32.

Gedanken hervor. Der zweite stellt das Klavier nicht nur als Solisten vor, sondern bringt auch zwei weitere Themen, während Teil drei wiederum zwei hinzufügt.²⁷⁰ Hierauf folgt dann eine Reihe zwar sehr an die Themenstellung gebundener, aber trotzdem recht freier Variationen. Dieser Typus ist zusammen mit ostinativen Variationen für Hindemith im späteren Schaffen fast idealtypisch.²⁷¹

Um diese Folge von Variationssätzen noch um einen weiteren zu bereichern, sei auf den wohl gewitztesten verwiesen. Dabei handelt es sich zweifellos um den dritten Satz des *Schwanendrehers*, der Variationen über das Lied *Seid ihr nicht der Schwanendreher* bietet.²⁷² Dieses Lied soll, so Hindemiths Schülerin XXX nicht nur ihren Lehrer beschäftigt haben, sondern dessen ganze Kompositionsklasse; alle mussten Sie damit arbeiten. Was ~~ist~~ dabei nun der Reiz an diesem Variationszyklus letztlich ist, liegt am verspielten Umgang mit dem Thema und seiner Gestalt selbst. Hier liegt eine stille Programmatik inne, vorauf ich gleich nochmals zu sprechen komme.

Dies führt weiter zu einem zweiten Aspekt, ich möchte ihn einen Doppelaspekt der Hindemithschen Orchestermusik nennen, der sich in den Analysen der Opernszenen ebenfalls gezeigt hat: den Aspekt geistiger Programmatik, der eng mit der Zitatpraxis Hindemiths zusammenhängt.

Ich komme hierzu nochmals auf das Cantus firmus-Prinzip zurück, wie es eben nicht nur von Hindemith gepflegt wird, sondern als Praxis des *ordo*-Stils der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts sehr viele Komponisten beschäftigt. Der griffige Begriff (Wortwiederholung!) des *ordo*-Stils wurde von Hellmuth Christian Wolff in seiner Studie *Ordnung und Gestalt* geprägt.²⁷³ Indirekt verweist er darin auch auf die Verknüpfung, diese liegt durchaus auf der Hand, von Cantus firmus und Ostinativen-Praktiken, wie der Passacaglia, wobei wir wieder bei Hindemith sind.²⁷⁴

Das kurioseste Beispiel für das Zusammentreffen von Ostinato mit einem Cantus firmus stellt wohl das Konzert für Holzbläser (eigentlich: *Concerto for Woodwinds, Harp and Orchestra* (1949)) dar. Im abschließenden Rondo fällt der Klarinette eine besondere Rolle zu. Umgeben von gänzlich anderen Vorgängen präsentiert sie, und nur sie, als Hochzeitstagsgeschenk an Hindemiths Frau den gesamten Hochzeitsmarsch aus Felix Mendelssohn-Bartholdys *Sommernachtstraum*. Hier gelange ich nun an das Thema „Zitierpraxis“ heran, welches bei Hindemith umfangreichste Züge annehmen kann. Man denke, um nochmals ein schönes Beispiel zu nennen, an das späte Orgelkonzert aus dem Jahre 1962 (siehe Kapitel 6), das eine Fantasie über *Veni creator spiritus* bringt, i.e. ist natürlich der „originale“ Tropus gemeint, und dies alles wird übertrumpft durch die *L'homme armé*-Weise in den Pauken.

Der von mir aus den Schriften und Statements Hindemiths herausgearbeitete „Traum vom Mittelalter und der Renaissance“ kann hier im Falle der „impliziten Poetik“ des Komponisten weiter beschäftigen. Hindemith ist unter seinen Zeitgenossen – ich fasse den Begriff hier bewusst weit –

²⁷⁰ Vgl. ebd., 25–26.

²⁷¹ Vgl. Hymanson [1952], 33.

²⁷² Vgl. Einleitung zu *Schwanendreher*-P., IX und XI–XIII.

²⁷³ Wolff [1978], 37.

²⁷⁴ Ebd., 91–99 und 104–114.

nicht der Einzige, der mit Stilen, welche in die Richtung „alte Musik“ lugen, spielt. Um dies herauszuarbeiten, bin ich hier allerdings so frei, nun etwas ausgesuchtere Abgleichsbeispiele auszusuchen, als dies sonst der Fall ist. Diskutieren werde ich zunächst Hindemiths Position zwischen seinen Kollegen und Zeitgenossen Carl Orff (1895–1982), Francis Poulenc (1899–1963), Arthur Honegger (1892–1955), Daniel Sternefeld (1905–1985), Ralph Vaughan Williams (1872–1958) und den beiden jüngeren Benjamin Britten (1913–1976) und Peter Maxwell Davies (*1934), dies alles mit der notwendigen Pointierung.

Um aber diese Auswahl nun verständlich zu machen, erlaube ich mir noch einen weiteren kleinen Exkurs, nämlich dazu, was ich unter dem „Traum vom Mittelalter und der Renaissance“ verstanden wissen möchte. Ausgangspunkt stellt hierzu ein Aufsatz Umberto Ecos aus dem Jahr 1983 dar, der den verlockenden Titel „Zehn Arten, vom Mittelalter zu träumen“ trägt.²⁷⁵ Ein Katalog ist zu erwarten und wird dem Leser auch geboten. Um aber diesen diskutieren zu können, ist Ecos Gedankengebäude, wenigstens als Modell, kurz nachzuzeichnen. Der Begriff von „Traum“, wie ihn der italienische Denker benutzt, ist der gewohnte Alltagsbegriff. Wenn man das Mittelalter als Tag versteht, so muss dieser erst zu Ende sein, damit man das Träumen beginnen kann. Da aber das Mittelalter von den Nachgeborenen als Nacht empfunden worden ist – so auch das traurige Allgemeinverständnis bis heute –, kann also erst geträumt werden, wenn der neue Tag anbricht.²⁷⁶ Letztlich muss es heißen: wir träumen des Tags, wie auch in der Nacht; eine eigentümliche Situation – aber es geht ja noch weiter. Bereits die selbsternannten Dichter der selbsternannten Renaissance verlieren sich nicht ungern in das „medium aevum“ zurück und schaffen bereits hier mehr als nur eine „Mode“. Dies hängt sicherlich mit der besonderen Stellung des Mittelalters als solches, wie aber auch als Begriff zusammen. Es hat nämlich

„alles erfunden was uns noch heute zu schaffen macht: die Banken und den Wechselbrief, die Organisation der Latifundien, die Struktur der Verwaltung und der kommunalen Politik, die Klassenkämpfe und den Pauperismus, den Streit zwischen Staat und Kirche, die Universität, den mystischen Terrorismus den Indizienprozeß, das Krankenhaus und das Bistum, ja sogar den organisierten Tourismus, man braucht nur Jerusalem oder Santiago de Compostela durch die Falklandinseln zu ersetzen, und man hat alles, einschließlich des Guide Michelin. Und faktisch sind wir ja heute nicht vom Problem der Sklaverei oder des Ostrzismus ? besessen, oder von der Frage, wie man, und zwar notwendigerweise, die eigene Mutter umbringt (klassisch-antike Probleme par excellence), sondern wie man der Häresie begegnet und den Genossen, die auf dem falschen Wege sind, und denen, die Reue bekunden, und wie man die eigene Ehefrau respektieren und sich dabei nach der Geliebten sehnen kann, denn das Mittelalter hat auch den okzidentalen Begriff der Liebe erfunden.“²⁷⁷

²⁷⁵ Eco [1988], 111–126.

²⁷⁶ Vgl. ebd., 111.

²⁷⁷ Ebd., 117.

Und wie gehen „wir“ (hier als gesellschaftliche Metapher der Mehrzahl) mit dem Mittelalter um? Anstatt es im Sinne unseres Umgangs mit der Antike philologisch zu rekonstruieren, nehmen wir an ihm ausgedehnteste gebrauchtorientierte Reparaturen vor; ergo: wir reparieren es, um es benutzen zu können.²⁷⁸ Daraus folgt, dass wir eben nicht von *dem* Mittelalter träumen, sondern nur von *einem* Mittelalter. Hier unterscheidet nun Eco seine zehn Typen eben vom Mittelalter zu träumen. Es existiert als „Manier und Vorwand“, „ironische Rückschau“, „barbarischer Ort“, „romantisches“ Mittelalter, als „Philosophia perennis“, als das Zeitalter „nationaler Identitäten“, als „à la Carducci“, als Mittelalter der Mediävisten, also als „Rerum italicarum“, als das der „Überlieferung“ oder letztlich als das der „Erwartung des Milleniums“.²⁷⁹

Blick man nun auf die von mir benannten Komponisten – wir blenden kurz Hindemith aus -, dann stellt sich ein Bild dar, das wir wohl vor allem im pluralistischen zwanzigsten Jahrhundert, selbst in den „gefährlichsten Zeiten“, immer wieder antreffen werden: vor allem Künstler träumen ebenso pluralistisch. Alle träumen sie in ihren Werken – halten wir uns an Freud, so ist ja alles Werken des Künstlers gleichzeitig Träumen - zunächst von einem romantischen Mittelalter, welches von Fall zu Fall anders ausgeprägt sein kann. Als niedlich, aber dennoch derb, wie ich es bezeichnen möchte, kommt es bei Carl Orff daher. Man denke dabei nur an das Rüpelspiel, welches sich innerhalb der *Carmina Burana* (1935) im dritten Teil, den Tavernenszenen, abspielt oder an das erotische Mittelalter, das im *Cours d'amour* gezeichnet wird. Für die *Bernauerin* (1948/49) und die *Astutuli* (1953) darf wohl Gleiches gelten. Demgegenüber ist es bei Poulenc mystisch, fragil und ja gläsern. Sein Mittelalter ist eines des radikal angewandten Katholizismus und des festen Glaubens an eine Utopie einer nahenden besseren Welt. Ich denke hier vor allem an die Kantate *Figure humaine* (1943), die bekanntlich aus zehn Motetten besteht und den Traum vom Mittelalter zumindest in der Aufmachung der vokalen Linien träumt, wie auch an andere Vokalzyklen, so beispielsweise *Quatre motets pour le temps de Noël* (1952) oder die *Quatre petites prières de Saint François d'Assise*. Hindemith sehr viel näher träumt Honegger, ich verwies schon darauf, dem gemeinsam mit seinem Textdichter Claudel auch an der Wiedergewinnung des Mysterienspiels sogar jesuitischer Prägung gelegen zu sein scheint. Oratorien wie *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935/1950) oder auch *La danse des morts* (1940) zeigen dies im wahrsten Sinne des Wortes anschaulich. Anders nun wiederum bei Sternefeld. Er ist der Mann des Illustrativen, bei ihm erscheint das Mittelalter als Rettung des Altvorderen. So widmet sich sein Ballett *Pierlala* (1938) dem flämischen Till Eulenspiegel mit der entsprechenden Ausarbeitung von Mittelaltermarktszenen – auch in Form eines flämischen Einleitungsliedchens – oder er wird zum Lobpreis auf Marie von Burgund und ihrem Burgunder Hof zum Neo-Renaissanceisten in seiner Orchestersuite *Song and Dance at the Court of Queen Mary from Burgundy*

²⁷⁸ Vgl. ebd.

²⁷⁹ Ebd., 118–122.

(1976). Letztlich kommentiert seine zweite Sinfonie die Bilder der Brueghels (1981–1983). Ein Blick auf den englischen Kontinent zeigt bei Ralph Vaughan-Williams in Form dessen Oper *Pilgrim's Progress* in eine ähnliche Richtung wie im Falle von Hindemith, und auch dieser schafft eine Sinfonie in Bezug zu dieser Oper (es handelt sich um die äußerst „erhabene“ Fünfte), die aber eher als Materialendlager zu bezeichnen ist (man denke an die Dritte und Vierte Prokofiews, in welchen der *feurige Engel* bzw. der *verlorenen Sohn* aufgegangen sind). Endpunkte liegen dann letztlich bei Benjamin Britten und Peter Maxwell Davies. Ersterer beschwört in seiner leider kaum gewürdigten *Spring Symphony* (1942)²⁸⁰ den mittelalterlich-renaissancehaften Frühling (der Kanon *Sumer is incumen in* darf nicht fehlen), während zweiterer eine Tavener-Oper komponiert hat, die einen Totentanz *par excellence* auf die Bühne bringt.

Im Falle Hindemiths lassen sich solche Bestrebungen kompositorisch gesehen ebenso nicht selten finden. Ein dankbares Beispiel bildet der dritte Satz *Medley* (!) aus dem *Concerto for Piano and Orchestra* (1945), der den Tanz *Tre fontane* im Spiegel mehrerer Fassungen präsentiert, um am Ende als fast schon scheppernde Stilkopie zu enden.²⁸¹

Bei ihm spielt, das zeigen auch seine Freizeitbeschäftigungen,²⁸² noch ein nächster Aspekt eine Rolle, welcher mit der Zitierpraxis zusammenhängt und im Bildnerischen sich austobt, was wieder mit der Programmatik zusammenhängt. Nicht nur im *Mathis* erwachen Bilder zum Bühnenleben, sondern auch im Ballett *Nobilissima Visione* (1938) die Fresken von San Creco in Florenz – auch die Weise *Ce fut au mai* spielt hier eine Rolle,²⁸³ während die Ouverture *Amor und Psyche* die Fresken der Villa Farnesina inszeniert und ein geplantes aber nie ausgeführtes Ballett die Bilder der Brueghels auf die Bühne hätte bringen sollen.²⁸⁴ Zuletzt kehre ich nochmals zum Bratschenkonzert *Der Schwanendreher* zurück: hier soll sogar beim Hörer *expressis verbis* ein mittelalterliches Bild entstehen.

Mit diesem mittelalterlichen Zauber in enger Verbindung steht ein für Hindemith durchaus charakteristisches kompositorisches Darstellungsmittel, das er vor allem in den späten 30er und 40er Jahren herausarbeitet hat, und das sich äußerst griffig an der zwischen August und Dezember 1940 komponierten *Sinfonie in Es* demonstrieren lässt.

²⁸⁰ Hierzu plane ich baldmöglichst eine kleine Studie zur Exegese dieser Vokalsinfonie.

²⁸¹ Vgl. Salmen [1969], 96–99.

²⁸² Hindemith zeigte sich immer wieder als durchaus begabter Maler, vgl. hierzu das reiche Material in Briner/Rexroth/Schubert [1988].

²⁸³ Vgl. Salmen, a.a.O., 94 und 95.

²⁸⁴ Vgl. Briner [1986], vor allem 67–69.

Bedauerlicherweise ist über diese Sinfonie – tatsächlich die einzige des Komponisten ohne Zusatzbezeichnung – nur sehr wenig geschrieben worden.²⁸⁵ Harmut Lück ist es gelungen den Betrachtungsrahmen in zwei Schlagworte zu fassen, die ich sowohl als vollkommen richtig, wie aber auch in ihrer Verwendung überzogen bezeichnen möchte: Tradition und Humanität. An den Anfang stellt er Schönberg und Hindemith und betont ihre „ähnlichen Entscheidungen hinsichtlich der gesellschaftlichen Verantwortung eines Komponisten“ in einer bestimmten historischen Situation. Hierauf begründet er den Umgang beider mit den Sphären von Tradition und Humanität auch im Zuge des „New Deals“ in der Neuen Welt.²⁸⁶ Dagegen lässt sich nicht viel sagen, ist man bereit die meiner Ansicht nach leichtgläubige Emphase der Exilmusikforschung abzulegen.

Meines Erachtens nach liegt Lück vollkommen richtig, so auch Konold,²⁸⁷ wenn er als Bezugspunkte dieser Sinfonie die deutsch-österreichische Tradition eines Beethoven, Brahms und Bruckner – die undurchbrochene Viersatzigkeit spricht schließlich auch hierfür-, wie auch die Kontrapunktik Johann Sebastian Bachs sieht, aber den gegen die Nationalsozialisten gerichteten Appell vermag ich nicht zu erkennen. Sei es, wie es sei – Hindemith war es, so wird auch innerhalb der Gesamtausgabe von Kropfnger geurteilt,²⁸⁸ nicht nur ein Werk „rein musikalische Zuschnitts“ zu kreieren, sondern auch, so Konold, „die Aussöhnung mit der Romantik [...] am Klangmodell Bruckner [zu] erproben.“ Letzterer führt nun auch noch Mahler und Schostakovische „katastrophische Formdramaturgie“ und ein Denken in „Klang- und Dynamikstufen“ ins Feld, was mir überzeichnet erscheint.²⁸⁹ Winfried Kirsch hat in seiner kleinen Studie mit dem bezeichnenden Titel „Brechungen symphonischer Tradition“, die Betonung muss auf das erste Wort gelegt werden, auf drei relevante Punkte verwiesen, die für diese Sinfonie als kennzeichnend anzusehen sind, und welcher er dem Kongressbericht der Internationalen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft von 1981 entnommen hat: (1) Die Abwendung vom Ausdrucksprinzip an sich, (2) die Sehnsucht nach Verständlichkeit und (3) große Form als Monumentalstil im Sinne neuer Klassizismen und einem Zug zur Gigantomanie, welcher aber von politischen Bewegungen weitestgehend losgebunden zu sehen ist.²⁹⁰ Für das, was ich hier nun zeigen möchte, erlaube ich mir nur einen kurzen Blick auf den ersten Satz, um sodann zum dritten und vierten zu wechseln, da diese auf das von mir in Anspruch genommene stereotypisch-hindemithsche Verfahren verweisen. Wenn sich der erste Satz „sehr lebhaft“ auch als klassischer Sonatensatz aus gibt, so demoniert in ihm zweifellos die Tendenz zum „melodischen Fortspinnungsprinzip“, welches von der mottoartigen Fanfare des Anfangs (Symphonie-Es-P.: I., Takt 1 bis 4) getragen und organisiert wird. Damit ist vor allem ein Hinweis auf eine andere Kompositions-, Musizier- und vor allem auch Konzertierpraxis gelegt, nämlich die, die originär ins achtzehnte

²⁸⁵ Vgl. die dieser Sinfonie dezidiert gewidmeten Aufsätze Konold [1986], Lück [1995] und Kirsch [2003].

²⁸⁶ Alle Zitate: Lück [1995], 382.

²⁸⁷ Konold, a.a.O., 74–75.

²⁸⁸ Symphonie-Es-P. (Einleitung von Klaus Kropfnger), X (auch das nachvollgende Zitat).

²⁸⁹ Konold, a.a.O., 104–105.

²⁹⁰ Kirsch, a.a.O., 124.

Jahrhundert zurückverweist, wenn Hindemith zugegeben auch drei Themenkomplexe mit viel Verve gegeneinander ausspielt; typisch Bruckner also.²⁹¹ Von besonderer Bedeutung erscheint mir hier vor allem die Coda zu sein (Symphonie-Es-P.: I., Takt 202ff.). Hier wird der Gedanke der symphonischen Coda-Idee zwar ausgespielt, aber ohne auf „auf deren Sinnerfüllung, nämlich Zielpunkt einer Entgegensetzung oder Auseinandersetzung zu sein“, auch nur einzugehen.²⁹² Der dritte Satz nun stellt die große Besonderheit dar, wenn man einmal vom vierten absieht. Grundsätzlich handelt es sich hier um eine mehr oder minder „klassisches“ Scherzo, welches aber in Unterschied zu einer brucknerschen Sinfonie aus dessen späterem Oeuvre überraschend darauf aus ist wörtlich genommen zu werden: es ist wirklich „scherzend“, „tändelnd“ und „spielerisch“ – ein Hauch „Farnesina“. Trotz Lustspielhaftigkeit bleibt aber doch auch eine Prieße Bruckner enthalten; Referenzen zur ersten Sinfonie, wie auch zur siebenten sind klar auszumachen.

Deutet man die Sinfonie an dieser Stelle „theatralisch“, dann wäre mit dem Scherzo eine Ouverture zum vierten Satz hergestellt; beide gehen sie direkt ineinander über, und eine Posaunenfermate nach dem abrupten Ende des Scherzos bringt ein „Vorhang auf“ mit sich.²⁹³ Bemerkenswert am letzten Satz ist seine gewissermaßen Strukturschwäche, die sich in einem latentformalen Rahmen zwischen Sonatensatz, Bogenform und einem möglichen Rückgriff auf die frühe Sinfoniegeschichte befestigt sehen lässt.²⁹⁴ Hier tritt das zutage, was ich als Charakterprinzip bezeichne. Hindemith stellt sich ein Thema – übrigens ist dieses aus der Fanfare des ersten Satzes abgeleitet – und macht es zur Grundlage eines Charaktersatzes, der mit jedem neuen Themeneintritt, meist gewandelt, uns eine andere „Figur“ vorstellt – quasi ein Aufmarsch „theatralischer Figuren“.²⁹⁵ In diesem Falle sind es zehn Abschnitte, davon zwei Charakterstücke, eines davon ein Intermezzo, ein Epilog der Streicher, eine Coda mit einem durchaus als gigantistisch zu bezeichnenden Schlusskanon, und zu guter Letzt einen „Tusch“-Schluss (mit höchster Kraft) in strahlendem Es-Dur.²⁹⁶ In diesem Charakterprinzip, hier denke ich Kirsch weiter, erfüllt sich, was Hindemith in einem Jugendbrief²⁹⁷ in der Ablehnung von Lied- und Sonatenformen gemeint haben könnte. Er lehnt diese nicht ab, sondern er spielt eben mit ihnen und nutzt sie, ich glaube, das habe ich an den beiden Opern auch zeigen können, so, wie er sie braucht. Das Diktum seines Lehrers Arnold Mendelsohn erfüllt sich gewissermaßen:

„Da nun ferner unsere Zeit nicht selbst formschöpferisch ist, sondern höchstens formauflösend, so benutzt ein Künstler, der seine Situation begriffen hat, die überkommenen Formen je nach Bedarf. Und das ist ganz recht, sofern er im Stande ist, sie mit Geist und Leben zu erfüllen. [...] Die alten Künstler waren mit ihrem Stil monogam verehelicht, wogegen der heutige Künstler sozusagen

²⁹¹ Grundsätzlich hierzu Wagner [1970].

²⁹² Vgl. Kirsch [2003], 125.

²⁹³ Vgl. ebd., 130.

²⁹⁴ Vgl. ebd.

²⁹⁵ Vgl. ebd.

²⁹⁶ Vgl. ebd., 136.

²⁹⁷ An Emmy Ronnefeldt vom Mai 1917 zitiert nach Hindemith [1982], 60.

polygam lebt. Der Vorteil dieses Verfahrens besteht darin, daß der heutige Künstler die passende Form für die jeweilige Aufgabe leichter findet, als der Künstler früherer unhistorischer Zeiten.“²⁹⁸

Dieses Kapitel schließend verweise ich noch auf einen Aspekt, der, wie ich glaube, für den von mir für Hindemith in Anspruch genommenen *ästhetisch-ethischen Pragmatismus* von besonderer Bedeutung ist. Er betrifft ein satzdramaturgisches Moment, welches mit dem Charakterprinzip, das ich soeben anhand der *Symphonie in Es* herausgearbeitet habe, zusammenfällt, und welches ich in Verbindung von zwei Szenen aus der *Harmonie der Welt* und dem *Hornkonzert* (1949) nochmals vertiefen möchte. Ich werfe zuerst einen Blick auf das letztgenannte Konzert. Der letzte Satz ist ein Musterbeispiel für das Charakterprinzip, dem zeitgleich eine Art Passacaglia-Variationsfolge zugrunde liegt. Zusätzlich spricht sogar noch das Horn zum Hörer in einer Art Deklamation nach einem Gedicht Hindemiths.²⁹⁹

Beeindruckend ist der Aufbau dieses Satzes „Very slow“ – „Moderately fast“ – „Fast“ – „a tempo“ (Declamation) – „Lively“ und „Very slow“, für den folgendes Schema, immer übrigens auf Basis des fast gleichen Materials, gilt: A (mit extrem kurzen Notenwerten) – B (Achtelmetrum) – C (Alla breve) – D (Declamation – teilweise sehr kurze Notenwert mit langsamen Tempo) – B (Achtelmetrum mit neuem Kontrapunkt) – A (extrem kurze Notenwerte). Dieses Moment fällt nun zusammen mit einem, welcher sich in der Liebesszene zwischen Susanna und Kepler im zweiten Aufzug der *Harmonie der Welt* ereignet. In dieser Liebesszene – sie ist Hauptbestandteil des zweiten Satzes der Sinfonie *Die Harmonie der Welt*, die eher einer astronomischen Disputation ähnelt als einem „Sink hernieder Nacht der Liebe“, wird auch das Spiel mit extrem kurzen Notenwerten in einem langsamen Tempo getrieben, hier, wie in Konzert und Sinfonie, scheint mir ein symbolischer Gehalt vorzuliegen, der dieses Mal auf die „musica humana“ (!) zu treffen scheint. In den langsamen Notenwerten scheint jeweils Mensch zu Mensch zu sprechen. Die bestätigt sich auch in der Schlusspassacaglia der Oper, der ebenfalls ein Charaktersatz als Erfüllung des *ästhetisch-ethischen Pragmatismus* zugrunde liegt. Der Mittelteil mit seiner Momentreduktion bezieht sich auf diese Liebesszene und entwickelt dabei einen neuen thematischen Kern, der dann wiederum im dritten Teil mit verarbeitet wird.

²⁹⁸ Mendelssohn (1921) [1949], 41f. zitiert Rathert [1996], 14.

²⁹⁹ Man lese dieses vor dem Hintergrund des Kapitels 3 dieser Arbeit: „Mein Rufen wandelt/In herbstgetönten Hain den Saal,/ Das Eben in Verschollnes,/ Dich in Gewand und Brauch der Ahnen,/In ihr Verlangen und Empfahn dein Glück./ Gönn teuren Schemen Urständ,/Dir Halbvergessener Gemeinschaft,/ Und mir mein tongestaltnes Sehnen.“

5. STUDIE III: FIKTIVE POETIK

Der Begriff der fiktiven Poetik bedarf zunächst einer weiteren Vertiefung, bevor mit ihm gearbeitet werden kann. An den Anfang stelle ich eine nähere Bestimmung, wie sie Danuser in die Diskussion eingebracht hat:

„Ihren Ort hat [die fiktive Poetik, S.H.] in verschiedenen Künsten: in der bildenden Kunst – wenn Musik bzw. Komponisten in Zeichnungen, Stich, Gemälde, aber auch Skulptur beim klanglichen Hervorbringen von Musik bzw. bei der Niederschrift musikalischer Werke dargestellt sind –, in der Musik (neben dem Lied vor allem im Musiktheater), wenn auf der Opernbühne der künstlerische Schaffensvorgang, von der Improvisation bis zur Notation, inszeniert wird-, und besonders in der Literatur. Hier ist die fiktive musikalische Poetik eine fiktionale.“³⁰¹

Wohin diese letzte Studie führen wird, ist bereits durch diese Aussage Danusers klar. Um allmählich zum Ende zu kommen, ist ein Blick auf das Libretto zu den beiden Opern unvermeidlich, vor allem aus dem Grunde, dass der Komponist mit dem Textdichter bzw. Librettisten identisch ist. Dabei spielt die Exegese des Librettos für mich eigentlich – bis auf einen Aspekt, zu dem ich gleich kommen möchte – keine Rolle. Ich wende mich vor allem hier einer Sache zu, einer, die in der Hindemithforschung im Bezug auf seine Opern schon mehrfach Thema war: der des Helden.³⁰² Vor dem Hintergrund der im Laufe dieser Studien gemachten Beobachtung erscheint es mir notwendig, diese Forschung um eine weitere Lesart zu bereichern – letztlich auch, um meine Schlussbetrachtung vorzubereiten –, die nicht das Ziel hat, die anderen zu ersetzen, sondern vielmehr, um ein Weiterdenken anzuregen.

Im bisherigen Text habe ich mehrfach auf die Hindemithsche Tendenz dazu verwiesen, sich mit seinem Gegenstand zu identifizieren zu wollen, indem er sich mit diesem auseinandersetzt. Zu betonen ist dabei nochmals, dass diese Identifikation nicht bedeutet, dass er sich mit seinen Ideen, Gedanken und Figuren eins werden lässt, sondern, dass es so scheint, als nehme er trotz allen Identifizierens eine kritische Haltung ein, die in sich ein letztes Aufrechterhalten von Distanz beinhaltet.

Diese Überlegung soll nun als Ansatzpunkt für die folgenden beiden Kapitel, die die Libretti zu den Opern *Mathis der Maler* und *Die Harmonie der Welt* zum Gegenstand haben, dienen. Zunächst soll es nun darum gehen, die Heldenfiguren dieser beiden Opern etwas näher zu untersuchen. Nicht zuletzt wurde von Siglind Bruhn darauf verwiesen, dass die prekäre Situation(en), in der sich Hindemith in den Jahren von 1933 bis 1938 befunden hat, gewisse, nicht vernachlässigbare Parallelen

³⁰¹ Danuser [2003], 293.

³⁰² Zur Auswahl: Schwind [1993], Rexroth [1997].

zu denen aufweist, in welchen sich die Titelfigur Mathis in der Oper *Mathis der Maler* befindet. Es ziehen quasi drei Stränge an der ausgeglichenen Mitte der Psyche dieser Opernfigur. Zum einen ist da die Aufforderung zum politischen Engagement, die vom Maler aus dem Erleben des Leidens des Bauernführer Schwalbs und seiner Tochter Regina heraus entsteht. Zum anderen, als Gegenpol hierzu, eine Aufforderung zum religiösen Engagement, das ihm vor allem verkörpert durch Ursula und ihren Vater Riedinger bzw. den Erlebnissen im urbanen Zentrum Mainz zum Bewusstsein kommt. Davon weg divergiert ein weiterer Strang, der seine Ausformung im Bedürfnis des Künstlers findet, seiner eigenen inneren Stimme folgen zu wollen, was in seinem Falle bedeutet, dem transzendent Transzendentalen unter Entsaugung der Welt zu dienen, also für die Ehre Gottes Kunstwerke zu schaffen.³⁰³ Dieser Konflikt gleicht dem eigenen Hindemiths insofern, dass dieser sich zum Zeitpunkt der Konzeption und Komposition seiner Oper ebenso in einem Dreieck von Kräften befunden hat. Dieses Gleichen ist allerdings immer noch so frei gestaltet und weltläufig, als dass es auf sehr viele andere (Lebens-)Situationen angepasst werden und so vielleicht doch wieder eine tatsächliche Identifikation verdecken könnte. Auf der einen Seite steht dabei ebenso eine konkrete Aufforderung zum politischen Engagement, die ihre Konkretisierung im Gewinnungsversuch zur Übernahme einer offiziellen Funktion des Komponisten in der Organisation *Kraft durch Freude* durch die Nationalsozialisten ihren Niederschlag findet. Auf der anderen Seite steht das direkte Gegenteil: nämlich der Versuch von Musikerkollegen im In- und Ausland Hindemith dazu zu gewinnen, seine Position als einer der renommiertesten Vertreter der deutschen Musik auszunutzen, um das Ausland über das menschenverachtende Treiben der Nationalsozialisten zu informieren. Gegen diese beiden Ausrichtungen zieht wiederum einer dritter Strang, der sich auch hier in einer gewissen Abkehr von den beiden anderen äußert, indem Hindemith selbst am liebsten seiner inneren Stimme zu folgen scheinen möchte, indem er quasi „unpolitische“ und damit auch in gewissem Sinne weltfremde Komposition zu pflegen geruht.³⁰⁴ Siglind Bruhn hat eindrücklich darauf verwiesen,³⁰⁵ dass diese Dreieckskonfliktsituation sich nochmals bei einer für diese Oper wichtigen Figur wiederholt. Es handelt sich dabei um den heiligen Antonius, in welchen sich Mathis im sechsten Bild der Oper während seiner Schreckensvision verwandelt. Wie im Falle der vorigen sind es auch hier drei Stränge, die diesen Charakter aus der Bahn zu werfen versuchen. Auf diesen Aspekt wird im Folgenden nochmals an gegebener Stelle zurückzukommen sein.

Im Sinne des für diesen Text gestellten Programms führt dies notwendigerweise zur Frage, ob dies auch für die Figur „Kepler“ zu gelten hätte. Diese ist, wie es wohl wenig verwundert, auch hier mit Ja zu beantworten, allerdings unter der Voraussetzung, dass in seinem Falle die Situation weitaus komplexer ist. Auch er befindet sich in einem Triangulum von Politik, Religion und innerer Stimme, mit einem deutlichen Gewicht zur letzteren. Politisch nagt an ihm nicht nur die Auseinandersetzung

³⁰³ Vgl. Bruhn [2009], 87 (Schaubild).

³⁰⁴ Vgl. ebd., 81.

³⁰⁵ Vgl. ebd., 89 und Dies. [1998].

mit seinem Antagonisten Wallenstein, sondern auch die mit seinem seelenverwandten Arbeitgeber Kaiser Rudolf, sowie im religiösen Bereich sowohl der Kampf mit dem Linzer Pfarrer Hinzler als auch die Auseinandersetzung mit seiner Mutter Katharina Folgen für ihn zeitigen. Alles dies wirkt sich direkt auf sein Leben, dass seiner inneren Stimme folgt, aus, ohne dass er sich den meisten Teil seines bühnenmäßig inszenierten Lebens sonderlich davon beeinflussen ließe.

Als erste Skizze der Grundprobleme, in die sich die Opernhelden der hier betrachteten Werke stürzen, mag dies nun vorerst genügen. Bevor weitere Tiefenbohrungen in die Texte und deren verwinkelte Strukturen unternommen werden können, muss zunächst eine weitaus einfachere Frage beantwortet werden. Sie betrifft konkret das Wesen dieser Opernhelden. Ist es überhaupt gerechtfertigt, sie als Helden zu identifizieren, und wenn ja, was zeichnet sie als so besonders aus?

Es erscheint opportun, diese Frage zunächst von einem negativen Standpunkt aus zu beantworten. Ich frage also nicht konkret nach ihrem Wesen, sondern besser nach ihrem Nicht-Wesen, oder anders, einfacher ausgedrückt: was sind diese Helden nicht?

Einen verfolgenswerten Ansatz bietet dafür Sigmund Freuds etwas in Vergessenheit geratene Schrift *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*³⁰⁶ in Verbindung mit seinem Aufsatz *Psychopathische Personen auf der Bühne*³⁰⁷, die auch Würdigung durch Hans Robert Jauß in seiner Studie *Ästhetischen Erfahrung und literarische Hermeneutik*³⁰⁸ erfahren haben. In den ausgedehnten Überlegungen Freuds zum „Witz und den Arten des Komischen“ findet sich eine aufschlussreiche Klassifizierung des komischen Helden und seines nicht benannten Widerparts:

Es fügt sich also einem einheitlichen Verständnis, wenn derjenige uns komisch erscheint, der für seine körperlichen Leistungen zuviel und für seine seelischen Leistungen zuwenig Aufwand im Vergleich mit uns treibt, und es ist nicht abzuweisen, daß unser Lachen in diesen beiden Fällen der Ausdruck der lustvoll empfundenen Überlegenheit ist, die wir uns ihm gegenüber zusprechen. Wenn das Verhältnis sich in beiden Fällen umkehrt, der somatische Aufwand des anderen geringer und sein seelischer größer gefunden wird als der unserige, dann lachen wir nicht mehr, dann staunen und bewundern wir.³⁰⁹

Vor allem die Umkehrung der Verhältnisse, wie sie durch Freud dargeboten wird, ist für den hier problematisierten Sachverhalt von Interesse. Er beschreibt den „ernst genommenen Helden.“ Dessen Beschreibung mutet etwas eigentümlich an und scheint tatsächlich „auf den ersten Blick der epischen Konvention zuwiderzulaufen, die seit Homer den Helden durch »labores«, also durch höheren körperlichen wie seelischen Aufwand vor dem Schicksal der gewöhnlichen Sterblichen

³⁰⁶ Vgl. Freud (1905) [2009].

³⁰⁷ Freud (1905-1906/1942) [2004], 23–28.

³⁰⁸ Vgl. Jauß [1977].

³⁰⁹ Freud (1905) [2009], 208.

auszeichnet.³¹⁰ Warum es zu dieser kleinen Akzentverschiebung kommen muss, macht Freud in seinem Aufsatz zu psychopathischen Personen auf der Bühne klar, indem er dort über den kathartischen Affekt seit Aristoteles resümiert. Das Austoben der Affekte, wie es Freud nennt, hat zu den heutigen Verhältnissen an Reiz verloren:

„Der Zuschauer erlebt zu wenig, er fühlt sich als »Misero, dem nichts Großes passieren kann«, er hat seinen Ehrgeiz, als Ich im Mittelpunkt des Weltgetriebes zu stehen, längst gedämpft, besser verschieben müssen, er will fühlen, wirken, alles so gestalten, wie er möchte, kurz Held sein, und die Dichter-Schauspieler ermöglichen ihm das, indem sie ihm die *Identifizierung* mit einem Helden gestattet. Sie ersparen ihm auch etwas dabei, denn der Zuschauer weiß wohl, daß solches Betätigen seiner Person im Heldentum nicht ohne Schmerzen, Leiden und schwere Befürchtungen, die fast den Genuß aufheben, möglich ist; er weiß auch, daß er nur *ein* Leben hat und vielleicht in *einem* solchen Kampf gegen die Widerstände erliegen wird. Daher hat sein Genuß die Illusion zur Voraussetzung, das heißt die Milderung des Leidens durch die Sicherheit, daß es erstens ein anderer ist, der dort auf der Bühne handelt und leidet, und zweitens doch nur ein Spiel, aus dem seiner persönlichen Sicherheit kein Schaden erwachsen kann. Unter solchen Umständen darf er sich als »Großen« genießen, unterdrückten Regungen wie mit Freiheitsbedürfnis in religiöser, politischer, sozialer und sexueller Hinsicht ungeschert nachgeben und sich in den einzelnen Szenen des dargestellten Leben nach allen Richtungen austoben.“³¹¹

Hiermit wird die immanente Lust des Zuschauers an der Identifikation mit dem Helden, der ihm auf der Bühne präsentiert wird, herausgearbeitet, die das Gegenstück zur hier bereits angedeuteten Identifikation des Autors (Komponisten) mit seinem Gegenstand darstellt. Aus dieser Lust ergeben sich dann in einer Doppelheit von affektiver und kognitiver Funktion, sowohl mit Freud als auch mit seinem selbst proklamierten Weiterdenker Jauß, zwei Folgen, nämlich sowohl eine regressive (Freud/Jauß) als auch eine progressive (Jauß). Die regressive Folge ist eine dem freudschen Denken so eigene, das sie mit einem Rekurs auf seinen 1908 erschienen Aufsatz *Der Dichter und das Phantasieren*³¹² beantwortet werden kann. In diesem Text stellt Sigmund Freud die Tätigkeit des Dichters der des phantasierenden Menschen, eine vom Kind bis zum Erwachsenen mit einer erstaunlichen Kontinuität ausgestattete Eigenschaft, gegenüber. Dabei liegt, wie es nicht anders zu erwarten ist, der Schwerpunkt der Überlegungen des Psychoanalytikers auf dem Phantasieren, sodass er am Ende feststellen muss, dass er nun weit mehr über diesen Gegenstand, der der Lust an der „Fortsetzung und dem Ersatz des einstigen kindlichen Spielens“ unterworfen ist, gesagt habe, als über den der Stoffwahl des Dichters. Dies entschuldigt er mit dem „heutigen Stand der Erkenntnis“, um aber gleichzeitig noch einen Exkurs zu wagen, der die Mittel des Dichters, mit welchen er beim

³¹⁰ Dieses und das vorhergegangene Zitat, Jauß [1977], 259–260 [Herv. S.H.].

³¹¹ Freud (1905-1906/1942) [2004], 23f. [Herv. S.F.; S.H.].

³¹² Vgl. Freud (1908) [2004b], 31–40.

Leser oder Zuschauer Affektwirkungen erzielt, betreffen. Anders als im Falle des Tagträumers, dessen Phantasien in aller Regel verborgen bleiben, weil er, wie Freud es ausdrückt, „Gründe verspürt, sich ihrer zu schämen“, ruft gerade eine Erzählung oder ein Stück des Dichters, das oder die wir für solche halten, Interesse – „aus vielen Quellen zusammenfließende Lust“ – hervor.³¹³

Wie der Dichter das zustande bringt, das ist sein eigenstes Geheimnis; in der Technik der Überwindung jener Abstoßung, die gewiß mit den Schranken zu tun hat, welche sich zwischen jedem einzelnen Ich und den anderen erheben, liegt die eigentliche *Ars poetica*. Zweierlei Mittel dieser Technik können wir erraten: Der Dichter mildert den Charakter des egoistischen Tagtraumes durch Abänderung und Verhüllung und besticht uns durch rein formalen, d.h. ästhetischen Lustgewinn, den er uns in der Darstellung seiner Phantasien bietet. Man nennt einen solchen Lustgewinn, der uns geboten wird, um mit ihm die Entbindung größerer Lust aus tiefer reichenden psychischen Quellen zu ermöglichen, eine *Verlockungsprämie* oder eine *Vorlust*. Ich bin der Meinung, daß alle ästhetische Lust, die uns der Dichter verschafft, den Charakter solcher Vorlust trägt und daß der eigentliche Genuß des Dichtwerkes aus der Befriedigung von Spannung in unserer Seele hervorgeht.“³¹⁴

Dieser von Freud diagnostizierten regressiven Folge stellt Jauß eine progressive hinzu, die ohne die Emphase der frühen Psychoanalyse weitaus kommensurabler scheint. Er sieht im Kunstwerk, das den Helden darstellt, die Chance angeschrieben, dass die Identifikation mit ihm zur „Übernahme von sozialen oder Handlungsnormen aufforder[t], die der Held [...] durch das Vollkommene einer Hinsicht vermittelt und als Vorbild beglaubigt.“³¹⁵ Die Analyse dieser Wirkungen der Heldenfiguren auf den Zuschauer führt bereits nahe an das von mir für Hindemith in Anspruch genommene Vermittlungsverfahren, das seinen beiden hier dargestellten Opern innewohnt, heran. Allerdings ist diese Sache noch zurückzustellen, denn es soll vor der Befragung von möglichen poetischen Effekten zunächst darum gehen das Wesen des Helden zu befragen, von dem diese ausgehen. Aus diesem Grund ist vorerst einmal festzuhalten, dass es sich bei den von Hindemith auf die Bühne gebrachten Helden um solche handelt, die als „ernst genommene Helden“ zu bezeichnen sind, da in ihrem Fall ohne die Kenntnis weiterer Aspekte klar ist, dass sie sich in ihren *labores* durch ihren körperlichen und seelischen Aufwand gegenüber ihrem Schicksal vor anderen Menschen auszeichnen.

Beide Heldenschilderungen gehen zweifelsfrei von einem, vielleicht dem Hauptschema des Heroischen aus, das im Großen und Ganzen betrachtet allen Heldenfiguren der Literaturgeschichte seit Homer (also seit seiner mehr oder minder ästhetischen Entmythisierung der Geschehnisse um

³¹³ Alle Zitate, ebd., 39.

³¹⁴ Ebd., 39f. [Herv. S.F.].

³¹⁵ Jauß [1977], 260.

den Trojanischen Krieg³¹⁶, die eine erste Etappe der Entmythisierung der Welt dargestellt hat) zu Grunde liegt. Dieses wurde mit Rekurs auf Carl Gustav Jungs *Typenlehre* vom amerikanischen Mythenforscher Joseph Campbell detailliert untersucht.³¹⁷ Er erkennt im Weg des Helden, der eine Abenteuerfahrt beschreibt, eine Struktur, die den *rites de passages* innewohnt. Sie setzen sich bekanntlich zusammen aus Trennung – Initiation – Rückkehr. Diesen „Monomythos“, den Campbell nach James Joyce benennt,³¹⁸ kann man auf eine Formel bringen: „Der Heros verlässt die Welt des gemeinen Tages und sucht einen Bereich übernatürlicher Wunder auf, besteht dort fabelartige Mächte und erringt einen entscheidenden Sieg, dann kehrt er mit der Kraft, seine Mitmenschen mit Segnungen zu versehen, von seiner geheimniserfüllten Fahrt zurück.“³¹⁹ Beispiele hierfür gibt es zahlreiche, „sei es in den weiten, fast ozeanischen Bildern des Ostens, in den kraftvollen Sagen der Griechen oder in den majestätischen Legenden der Bibel.“³²⁰ Geht man im gewissen Sinne auf Mythen im unverfälschten Sinne des Wortes – also vor dem Einbruch der Literatur in die mythische Welt, die aus ihnen schöpft und sie durch Verschriftlichung entzaubert – ein, so lässt sich an drei Mythen aus den jeweils genannten „Kulturkreisen“ herausarbeiten, in wie vielen Varianten dieser Monomythos sich aufsplitten lässt. Ich wähle hier als Beispiele Buddha,³²¹ Prometheus und Moses. Alle drei werden sie aufgrund eines Erlebnisses, eines Vorkommnisses von Einmaligkeit zu ihrer Aufgabe gebracht, mit ihrer neuen Rolle konfrontiert und begeben sich auf gefährvolle, ja abenteuerliche Reisen und Unternehmungen. Ihnen allen gleich ist ihre Reise an einen Ort, der ihren Mitmenschen verschlossen bleibt. Siddhartha, später Buddha, versinkt in sein Inneres und gelang dadurch zur Erleuchtung, Prometheus stiehlt das Feuer vom Olymp, um es den Menschen zu geben, und Moses erklimmt unter Gefahr für sein Leben den Berg Sinai und bringt die Gebotstafeln von diesem Abenteuer zu den wartenden Israeliten, die sich, wie man weiß, zwischenzeitlich anderweitig beschäftigen, zurück. Doch gerade in dem Moment ihrer Rückkunft, was von Campbell als Rückkehr bezeichnet wird, treten vehementeste Unterschiede offen zu Tage. Der Gott Brahma überzeugt Buddha davon Lehrer der Götter und Menschen zu werden, und dieser wird nach seiner Rückkehr in die Stadt dann auch als ein solcher Lehrer des richtigen Weges anerkannt. Ganz anders Prometheus: Er wird zwar zum Heilsbringer an den Menschen, für ihn zeugt aber die Tat, die er an den Göttern verübt hat, nur negative Folgen: an einen Fels gekettet, wird er Tag für Tag von einem Geier gemartert, indem dieser ihm bei lebendigem Leibe die Leber frisst. Und auch Moses beendet seine Erleuchtungsreise eher unglücklich. Zwar gelingt es ihm die Gebote im zweiten Anlauf zu seinen

³¹⁶ Mit diesem Standpunkt beziehe ich mich auf Theodor W. Adornos und Max Horkheimers Plädoyer in ihrer *Dialektik der Aufklärung* (1947), das das Verhältnis von Mythos und Kunstwerk (in diesem Fall Epos) zu bestimmen versucht, vgl. Horkheimer/Adorno (1947) [2008], 50 und der folgende Exkurs zum Problem des Kunstwerks und seiner Tendenz zum Mythischen.

³¹⁷ Vgl. Joseph Campbell [1999].

³¹⁸ Vgl. ebd., 36 (Endnote 35).

³¹⁹ Ebd., 36.

³²⁰ Ebd., 40.

³²¹ Einen lesenwerten Kurzüberblick der Biographie Siddarthas/Buddhas liefern Essler/Mamat [2006], 21–35.

Landesleuten zu bringen, aber ihm ist die Einreise ins gelobte Land aufgrund seines Vergehens gegen die erste Fassung der Gebote auf immer verwehrt.

Dieser Schematismus findet sich in der für die Konzeption der Oper *Mathis der Maler* so wichtigen Heiligengeschichte des Antonius ebenfalls in seiner nahezu unverfälschten Form wieder. Diese Geschichte verdankt ihre Überlieferung durch Athanasius, des Petrarchen von Alexandria im dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung, dessen unglücklichem Schicksal, das ihn zu den selbsternannten Nachfolgern des Heiligen in die Wüste brachte.³²² Dieser berichtet über den Schutzheiligen des Ordens, für den der „historische“ Matthias Grünewald den berühmten Isenheimer Altar geschaffen hat, dass dieser um 251 nach unserer Zeitrechnung geborenene spätere „Wüstenheilige“ als Sohn einer reichen ägyptischen Familie im Alter von zwanzig Jahren seine religiöse Erweckung erlebt haben soll. Sie bringt ihn dazu, sein Erbe auf- und sich der Askese mit einem Gott gewidmeten Leben hinzugeben. Diese religiöse Erweckung findet ihren Höhepunkt in einer spektakulären Heimsuchung durch Dämonen, der Athanasius gleich zwei Kapitel seines Berichtes widmet, und die beileibe nicht die letzte sein wird.³²³ Diese meistert er mit seiner Standhaftigkeit. In einer späteren Fassung der Heiligengeschichte, die dem heiligen Hieronymus als Übersetzungsvorlage diente, nimmt sich das Leben des Antonius noch weitaus schmuckvoller aus. Hier unternimmt er im hohen Alter von neunzig Jahren, man lese und staune, eine Pilgerfahrt zu einem anderen Eremiten, zu der er von einer himmlischen Stimme geschickt wird. Es handelt dabei um den Einsiedler Paulus. Diesen suchte er auf, blieb bei ihm bis zu dessen Tode und begrub ihn dann, so erzählt es die Sage, mit Hilfe von zwei zahmen Löwen. Essentiell für diese Begegnung von zwei Eremiten sind vor allem die gemeinsamen Gespräche, die bei Antonius einen bleibenden Eindruck hinterlassen haben müssen. Dem gegenüber konnte er, so Hieronymus, seinen inneren Konflikt kundtun, der sich, wie bereits angedeutet, ähnlich ausnimmt wie der von Mathis und Hindemith. Es ziehen auch an seiner psychischen Stabilität drei „Gewichte“.

Auch er steht zunächst in einer Spannung von politischem und religiösem Engagement. Wie es einem Heiligen und Wundertäter dabei zusteht, gilt für ihn dabei ein Verengung, die man in seinem Fall, der sich gar nicht „politisch“ engagieren kann, leicht umdeuten muss in eine Wirkung nach außen (außerhalb der Klostersgemeinschaft) und innerhalb. Es besteht also ein Konflikt zwischen der Aufforderung zum Engagement für Kranke und Verfolgte, was seiner Berufung als Wunderheiler und Vorkämpfer für Religionsfreiheit entspricht, auf der einen, und die Aufforderung zum Engagement für die Gott-Suchenden als Vorstand einer Klostersgemeinschaft auf der anderen Seite.

³²² Bruhn [2009], 88.

³²³ Vgl. Athanasius: *Leben des heiligen Antonius* (Vita Antonii) [1917], 694–697. Zwischenzeitlich wird die BKV auch von der Universität Fribourg als digitalisierte Onlinefassung angeboten, vgl. <http://www.unifr.ch/bkv/index.htm>, 17. März 2011, diese Fundstelle: <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel44-5.htm> und <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel44-6.htm>, jeweils ebenfalls 17. März 2011.

Zum dritten steht diesen beiden Strömungen das Selbst des Protagonisten gegenüber. Das Bedürfnis der eigenen Stimme folgen zu wollen äußert sich im Falle des Heiligen darin, dass er allen diesen Aufgaben, die sein Dasein mit sich bringt, zum Trotz ein Leben in Einsamkeit und Gebet vorziehen würde.³²⁴ Was ihn vor Mathis wie auch Hindemith auszeichnet, wenn man diesen Vergleich zu akzeptieren bereit ist, ist der Umstand, dass er der einzige dieser drei Männer ist, der in einer solchen analogen Konfliktsituation eine Antwort auf seine Fragen nach der Richtigkeit seines Tuns erhält. Der alte Eremit Paulus gibt ihm diese, indem er ihm versichert, dass ihn Gott weder zum Abt noch zum Aktivisten berufen habe, sondern dass seine Tendenz zur Abkehr von der Welt, seine Askese und Zurückgezogenheit, kein Ausdruck einer egoistischen Haltung sei, sondern ganz im Gegenteil das von Gott vorausbestimmte. Zeichen dafür, so berichtet die Heiligenerzählung, sei der Umstand, dass Gott die Essensration, die er Paulus durch einen Raben bringen lässt, gleich am Tage der Ankunft des Antonius in der Einsiedelei des alten Eremiten verdoppelt habe.³²⁵

Wie steht aber nun die Situation im Falle von Mathis und Kepler in Bezug auf die Erzählstruktur des Monomythischen, also auf die *rites de passages*-Schrittfolge, wie sie von Joseph Campbell skizziert worden ist? Im Falle dieser beiden Helden ist der Ausgangspunkt ihrer Berufung (als Initialzündung für das, was Campbell als „Trennung“ beschreibt) nur schwerlich festzulegen. Er liegt irgendwo außerhalb der Handlungsstränge, eben im Dunkeln, bevor sich der Vorhang zur Opernhandlung öffnet. Mathis gibt in seiner Einführungsszene den Hinweis darauf, dass die Zeit eines Zurückziehens, eine Zeit der *recreation*, von seinen eigentlichen Aufgaben hinter ihm liegt, und er nunmehr wieder nach der Dauer eines Jahres zurück müsse, begleitet von der Hoffnung, dass wenigstens ein Rest des Blühens, das er danach in sich verspürt, ihm erhalten bleiben möge (LMdM, erstes Bild, erster Auftritt, 154). Dass diese Trennung von seiner Mainzer Liebens-, Lebens- und Anstellungswelt zwischen Ursula, der Tochter des finanzschweren Bürgers Riedinger, und dem Mainzer Erzbischof Kardinal Albrecht von Brandenburg eine schroffe gewesen sein muss, bringt die ihn sehnsüchtig Zurückerwartende zum Ausdruck: „Ein Jahr lang waren/Wir getrennt von allem, was wir lieben.“ (LMdM, zweites Bild, dritte Auftritt, 163). Auch Albrecht bezieht sich hierauf, indem er aber die Dialektik des Ruhens im Falle von Mathis enttarnt: „Ein Jahr der Ruhe gab ich ihm und weiß,/Was Ruhe bei ihm heißt: Er schafft an seinem Werke,/Da ihn nichts andres hindert, mit doppeltem Fleiß, [...]“ (LMdM, zweites Bild, dritte Auftritt, ebd.). Mit dieser Äußerung wird auch klar, dass die Trennung des Heroen von seiner ihm vertrauten Welt nicht im vollen Umfang vollzogen worden ist. Mathis schuf, wie dies auch die erste Regieanweisung ausdrückt, Bilder an den Gängen des Augustinerklosters (LMdM, erstes Bild, erster Auftritt, 153). So kann es nicht verwundern, dass ihn sein im Inneren quälender, banger Fragekomplex „Hast Du erfüllt, was Gott dir auftrug?/ Ist, daß du

³²⁴ Vgl. Bruhn [2009], 89.

³²⁵ Vgl. ebd., 90.

schaffst und bildest, genug?/ Bist nicht nur eignen Nutzens voll?“ nicht nur am Ort der Ruhe schmerzt, sondern auch nach der Rückkehr, als ihm das Leid seiner Brüder, wie er sie selbst nennt, wiederum vor Augen geführt wird (LMdM, erstes Bild, erster Auftritt, 154 und zweites Bild, fünfter Auftritt, 166). Dies führt dann zu einer tatsächlichen Trennung, die sich in zwei Stufen ereignet. Zum einen scheidet er aus dem Dienst bei Albrecht, um, wie er es im großen Ensemble am Ende des zweiten Bildes ausführt, nichts mehr sehen zu müssen von allem, was ihn in Mainz umgibt, damit er „[a]uf Wegen,/ Licht und weit,/ein Emporsteigen aus matter Dumpfheit“ erleben kann (LMdM, zweites Bild, fünfter Auftritt, 167). Als weitaus drastischer ist allerdings der zweite Trennungsprozess zu beschreiben, der von seiner ihn liebenden Ursula, der er seine Schwierigkeiten mit dem Schaffen von Kunstwerken als Vertrauter direkt und unverblümt eingesteht: „Ich kann nicht mehr/Malen. Der Menschen Jammer lähmt mir Arm und Sinn./Unrecht, Armut, Krankheit, Martern, soll ich daran/Mitschuldig sein, wenn ich zu lässig bin/Zur Hilfe? Mein Blut und Leben eine Wehr/Der Qual! Ich muß ins Elend fahren.“ (LMdM, drittes Bild, dritter Auftritt, 173). Dieses Elend, die Aufgabe, die er sich auferlegt, ist die in den Krieg zu ziehen, um Seite an Seite mit den Bauern für deren Rechte zu kämpfen. Mit großen Worten unterminiert Mathis dabei die Furcht der weitsichtig denkenden Ursula, die den Verlust des Geliebten beklagt: „Sind wir dem Tod bestimmt,/Eint uns das Paradies./Ist uns das Leben, schenkt/Die Zeit ein reines, weises Wiedersehn.“ (LMdM, drittes Bild, dritter Auftritt, 174). Damit beginnt im Falle des Malers der Weg des Heros. Er löst sich von allem, was ihn an die Welt gebunden hat, um sich seinen ihm zur Erfüllung bestimmten „Aufgaben“ zu widmen.

Zurückgenommener und reduzierter verhält sich die Situation im Falle von Kepler. Ganz anders als der bildende Künstler Mathis ist der kaiserliche Mathematiker, zumindest im ersten Aufzug, dort, wo ein Trennungsprozess zu erwarten ist, situiert. Mit der Sicherheit eines kaiserlichen Angestellten gibt er sich auch. Bei seinem ersten Auftreten während der nächtlichen Sternenbeobachtung durch Kaiser Rudolf, die zu einem Wutausbruch desselben führt, gibt er sich trotz der prekären Situation (er wird schließlich vom Kaiser attackiert) als souverän und überlegen. Auf die unsicheren Fragen des nur Chaos in der Welt erkennenden Fürsten scheint es, als würde Kepler darum wissen, die richtigen Antworten zu finden (LdHdW, erster Aufzug, 11). Das dem nicht so ist, zeigt der dritte Teil des ersten Aufzuges, welcher Kepler im privaten Hause, das hinzukommend noch ein Trauerhaus ist, im Gespräch mit Tochter (die kleine Susanne) und Gehilfen (Ulrich) präsentiert. Auch hier gibt er bis zu einem gewissen Grade ein Über-den-Dingen-stehen vor. Auf die Fragen der Tochter, mit der er gemeinsam ein Trauerlied anstimmt, die die verstorbene Mutter und das Brüderchen betreffen, reagiert er ebenso souverän wie dem Kaiser gegenüber. Es ist sogar so, dass er sich quasi reminiszentisch auf das Gespräch mit diesem bezieht, indem er auf die kindliche Frage nach dem Lesen des Weltenlaufes in den Sternen antwortet: „Was sich dort zeigt ist unklar,/selbst einem ungetrübten Wesen“ (LdHdW, erster Aufzug, 14). Hier ist bereits der erste Bruch des Erklärenkönnens des Naturwissenschaftlers und Metaphysikers in einer Person erfolgt. Ein zweiter

zeichnet sich ab und wird – durch äußere Ereignisse eingeleitet – im Laufe des Gespräches mit Ulrich vollzogen. Dieser dreht sich als Fixpunkt wiederum um die Kunst des Sterndeutens, einer, die für den historischen Kepler zu den Haupterwerbstätigkeiten gehört hatte,³²⁶ die neben den Ergebnissen, die Ulrich aus einem für sich erstellten Horoskop gewonnen hat (dieses ist um einige Grade verdreht, wie sich herausstellt), auch den Kaiser, Wallenstein und letztlich den Ruf Keplers nach Linz zum Gegenstand haben. In einem Gespräch, das stets von der Überlegenheit des Meisters gegenüber seinem Gehilfen geprägt ist, zeigt sich Kepler als geradezu visionär, was aber mit einem Mal in große Unsicherheit überkippt. Er gemahnt den Gehilfen nicht nur daran, wie unzuverlässig die Horoskopmacherei sei („Mag sein./Da hast du den Wert der Sternguckerei [...] Die wissen, was davon zu halten sei; LdHdW, erster Aufzug, 15), sondern fasst auch, auf einen Vorwurf Ulrichs bezüglich der Qualität seine Lehre reagierend tragende Gedanken seines *Mysterium cosmographicum*³²⁷ – einer Vorstudie zur *Harmonice mundi* – im Dialog zusammen:

Ulrich Meister, versteht doch, ich kam her
 Als einer, der nach Neuestem trachtet.
 Was finde ich aber in eurer Lehr?
 Ein Denken, das nichts Wirkliches achtet;
 Getüftelt hätte den Kosmos ein Geist,
 Der mit Würfeln spielt und Tetraedern;
 Seelen säßen in Sonne und Stern!

Kepler Das, was im Stern, nicht im Menschen kreist.

Ulrich In Maschinen, die ihr Werk ausüben!

Kepler Von lebendigen Kräften getrieben.

Ulrich In Italien forscht man mit weitrem Blick.

Kepler Um, wie wir, stets Gott zu treffen zuletzt.

Ulrich Die Gesetze der Weltmechanik!

Kepler Von Gott der Materie eingesetzt. (LdHdW, erster Aufzug, 17)

Diese Weltsicht gilt es für Kepler zu beweisen, der sich, wie der weitere Handlungsverlauf zeigt, selbst nicht immer der Berechtigung seiner Gedanken und Ideen sicher ist. Was diesem hohen und anspruchsvollen Ziel vor allem im Wege steht, ist diese Welt selbst, welcher er seine Theorien aufpfropfen will. Sie verhält sich im hohen Maße disharmonisch – was in der Umgebung des Dreißigjährigen Krieges schließlich auch nur schwerlich anders möglich ist. Der Wendepunkt des Gespräches zwischen Kepler und Ulrich zeigt dies, indem sofort nach dem Ende des letzten Satzes Keplers das „Volk“ die Weise Tansurs vom Beginn des ersten Aufzuges andeutend den Rücktritt Kaiser Rudolfs verkünden. Die harmonische heile Welt Keplers, wie sie bisher dargestellt wird, geht zu

³²⁶ Vgl. de Padova [2009], 161–165.

³²⁷ Vgl. Kepler (1619) [1982].

Bruch, und er beschließt, ganz zur Freude Ulrichs, den Ruf als Landvermesser nach Linz anzunehmen (LdHdW, erster Aufzug, 17f.). Damit beginnt auch sein Weg des Heros, der im Umfang der „Trennung“ allerdings weniger drastisch ausfällt als der des Malers.

Der Initiationsprozess Mathisens, um in den Termini Campbells zu bleiben, bringt ihn, der die erste Schwelle, die Loslösung von allem, was bisher zu seiner Sphäre gehört hat, hinter sich ließ, in ein Traumreich, um genau zu sein: in ein Alptraumreich.³²⁸ Er sieht sich, an der Seite seiner vermeintlichen Brüder, den Kämpfen des Bauernkrieges auf dem Schlachtfeld in Königshofen gegenüber (LMdM, viertes Bild, Regieanweisung, 175). Dort wird er sowohl Zeuge des Mordes am Grafen Helfenstein bzw. der Feier dieser „Heldentat“, wie der Misshandlung von dessen Frau, die er vor schlimmerem Übel beschützt, indem er auf die Forderungen der Bauern verweist:

Mathis Brüder, kämpft ihr nicht für das Recht?

Ihr wollt die Macht stürzen, eigennützige Tat

Verhindern und seid selbst voll Eigennutz!

Bauern Schiene

Dir, was der Bauer tut, schlechter als schlecht,

Was ist es gegen der Reichen Rechtsbruch?

Mathis Was kümmern euch die Sünden anderer? Haltet euch selbst rein.

Bauern Zuerst die Rache. Dann findet sich Zeit genug

Zu bessern.

Mathis Wie stimmt das überein

Mit den Forderungen der zwölf Artikel?³²⁹

(LMdM, viertes Bild, zweiter Auftritt, 177)

Die Unzufriedenheit, die aus diesen Feststellungen Mathisens erwächst, gepaart mit dem Scheitern der Bauern auf dem Schlachtfeld gegen den Truchsess von Waldburg und sein Bundesheer (trotz und gerade wegen der Ansprache des Bauernführers Schwalb: „Ich/Weiß, der Kampf wird gut ausgehen. Ihr seid/Die Wegbereiter einer neuen Zeit“, LMdM, viertes Bild, dritter Auftritt, S. 180), sowie sein mit dem Leben davonkommen, dass er der dankbaren Gräfin Helfenstein verdankt, führen bei ihm zu einem Glauben des Scheiterns. In einem knappen, aber ebenso drastischen Monolog beschließt er den Suizid. Beim Davontaumeln, um, wie es scheint, diesen zu vollziehen, fällt er beinahe über die am Boden liegende, weinende Tochter des Bauernführers, welche er im ersten Bild der Oper kennengelernt hatte, die er schützend an sich nimmt. Damit bahnt sich ihm der Weg zu

³²⁸ Vgl. Campbell [1999], 97.

³²⁹ Gemeint sind hier die zwölf 1525 von aufständischen Bauern in Memmingen proklamierten Artikel, welche als die erste Verfassung auf deutschsprachigem Boden gelten. Eine Transkription des Textes im Originallaut von Christoph Engelhard findet sich auf der Webpräsenz des Stadtarchives Memmingen, vgl. „Zwölf Bauernartikel 1525“, <http://st-adtarchiv.memmingen.de/g18.html>, 26. März 2011.

seiner wahren Aufgabe, die er nur durch den Irrweg, den er ging, finden konnte (LMdM, viertes Bild, fünfter Auftritt, 181).

Die gemeinsame Flucht mit Regina bringt ihn an den Rand der Entgrenzung, die sich dann in zwei bzw. drei Visionen entlädt. Sie gleichen, quasi als zwei helle und eine düstere, den drei nicht biblischen Altarbildern des *Isenheimer Alters* (LMdM, sechstes Bild, erster bis dritter Auftritt, 187–194).³³⁰ Bemerkenswert ist auch hier der Gehalt des Mythischen: er äußert sich mit der Begegnung des zum heiligen Antonius verwandelten Malers mit einer der dominierenden Frauengestalten (Ursula, die sowohl als Bettlerin, Buhlerin und Märtyrerin auftritt) und die Auseinandersetzung mit einer Vaterfigur (Albrecht als Eremit Paulus).³³¹ Hierauf folgt dann seine Rückkehr in seine einstmalige Welt, die er als Geläuterter vollzieht.

Eine solche Entgrenzung im radikalsten Sinne bleibt Kepler im Vergleich hierzu vorenthalten. Er ist vielmehr nach Ende des ersten Aufzuges stets als Suchender charakterisiert, der erst nach seinem Ableben in einer Mischung von Vision und Verklärung den Sinn seiner Suche erkennen kann und darf, indem er als Erde in die *Harmonie der Welt* aufgeht. Davor liegen stetige Momente der Entgrenzung, deren wirkungsvollster und schwergewichtigster genau im Mittelpunkt, also dem Dreh- und Angelpunkt der Opernhandlung geschieht. In einer Situation großer Disharmonie, in welchem vier menschliche Positionen kontrapunktisch zueinander stehen, kommt Kepler dem Kern der Weltenharmonie erstaunlich nahe. Mit einem Mal hebt sich der Schleier vor seinen Augen, um sofort wieder zu fallen (LdHdW, dritter Aufzug, 41f.). Zwischen der Todesvision und diesem Erleuchtungsmoment liegen drei weitere Entgrenzungsszenen, die Kepler jeweils im Gespräch mit seinen Antagonisten, in welchen sie ihre wahnhaften Ideen äußern, zeigt, und einer „Fiebervision“, die die Geschehnisse des Regensburger Kurfürstentages von 1630 präsentiert. Im Falle der beiden Antagonisten handelt es sich beim ersten Mal, nach dem Güglinger Hexenprozess von 1621, um eine Auseinandersetzung mit seiner Mutter Katharina, die in ihm den mit Wissen ausgestattet Erfüllungsgehilfen ihrer Weltherrschaftsideen sieht, und beim zweiten Mal um Wallenstein, der in anderem, vielleicht sogar realistischeren Umfang, ähnliches beabsichtigt (LdHdW, dritter Aufzug, 49–51 und vierter Aufzug, 56–58). Sie bleiben, trotz aller Drastik, für den Fortgang der Handlung quasi folgenlos.

In der dritten und letzten Stufe, im Sprachgebrauch Campbells, inkludiert die Rückkehr der Helden in beiden Fällen ein gewisses Scheitern. Es gelingt beiden Protagonisten nicht vollkommen, in ihrer Welt anzukommen und ihren Mitmenschen ihre erworbenen Erkenntnisse ihres heroischen Weges kundzutun. Davon zeugen die in Kapitel zwei dieser Arbeit analysierten Szenen.

³³⁰ Vgl. Bruhn [2009], 92–101.

³³¹ Vgl. Campbell [1999], 106f. und 116f.

Für die Beurteilung der Figuren von Mathis und Kepler in den hier betrachteten Opern ergeben sich aus dem Dargestellten zwei Schlüsse. Zum einen basiert ihre jeweilige Suche nach Wahrheit auf der monomythischen Struktur, wie sie von Campbell skizziert worden ist, zum anderen aber differenziert sie von der Person des Heiligen, der so Jauß ein „admiratives Identifikationsmuster“ zugrunde liegt, das ihn zum „vollkommenen Helden“, zum bewunderten Vorbild macht,³³² das Offenbleiben ihrer bängigen Frage nach der Richtigkeit bzw. der Berechtigung ihres Handelns.

Diese Indifferenz verlangt nach einem weiteren Aspekt, den es hier hinzuzufügen gilt. Er führt mich nun vom mythischen Ort des Mythos an den historischen Ort eines Geschichtsmythos: den der wie ich sie nennen möchte, dritten Renaissance, jener „Epoche“, bei mancher man sich angewöhnt hat *die* Renaissance zu nennen. Hier entsteht das, was man als Helden der Neuzeit bezeichnen kann. Eine monokausale Erläuterung scheidet zwar hierbei, aber aus pädagogischen, wie Raumgründen, muss ich eine solche hier vornehmen. Dies geschieht an einem besonderen Beispiel, das es zu diskutieren gilt.

Entscheidend für die hier vorzunehmende Analyse ist der Beginn des vierten Dialoges des ersten Teils von *De gli eroici furori*³³³ Dort, in seinem Opus der Summe,³³⁴ greift er eine bereits von Nikolaus von Kues' – dieser Theologe und Philosoph war nicht zuletzt für Bruno wie auch Kepler von

³³² Vgl. Jauß [1977], 260.

³³³ Zum Übersetzungsproblem und zur Einführung vgl. Einführung zu Bruno (1585) [1957], Einführung zu Bruno (1585) [1989], Eusterschulte [o.J.], 74–84 und Ordine [2009], 161–200.

³³⁴ Das Dialogwerk *De gli eroici furori* selbst ist aus mehreren Perspektiven als ein Opus der Summe zu begreifen. Zunächst einmal handelt es sich um das letzte Werke, das der nolanische Philosoph zu seinen Lebzeiten veröffentlicht. Mit ein Grund hierfür ist ganz ohne Zweifel sein Zuruhekommen, dass er, wie unter anderem in den Akten zu seinem Prozess angeführt ist, als „Gentleman“ in London genossen hat. Hier gelingt es ihm nun, seine sechs italienischen Dialoge sowie die Komödie *Candelaio* fertig zu stellen und zum Druck zu befördern. Die Bezeichnung Opus der Summe verdient *De gli eroici furori* des weiteren durch seine Eigenschaft eines Schlusssteines zum philosophischen Projekt Brunos, das er selbst als „Neue Philosophie“ zu beschreiben gesonnen war. Der gedankliche Weg, den er hierbei ging, reicht von einem naturphilosophischen Ausgangspunkt über moralphilosophische Überlegungen bis hin zur spekulativen Philosophie. Dieser ist einer der Erfahrungen, die der Philosoph vor allem seinen Aufhalten in Paris und, wie schon betont, dem in London verdankt. Prinzipielle Anregung erfuhr Bruno sicherlich vom Umfeld des Hofes Heinrichs III., welcher sich bereits in den siebziger Jahren mit führenden intellektuellen Größen umgeben hatte. In der „Académie du Palais“ wurden nicht nur die neuesten kosmologischen Hypothesen und Theorien über die Unendlichkeit der Welten kontrovers diskutiert, wie dies aus den Veröffentlichungen der Mitglieder hervorgeht, sondern auch die Leidenschaften und deren Folgen für einzelne Individuen und in Kollektiven thematisiert. Auch in London konnte Bruno durch Kontakte zu ähnlich gearteten Kreisen seine Positionen weiter entwickeln und zweifellos an seiner herausgehobenen Position arbeiten, die für die Verbreitung seiner neuen Philosophie erforderlich war. Letztlich liegt hier das Element seines Luftholens hin zu einer Situierung der Philosophie im Vorrang zur weiterklärenden Theologie. Davon gibt bereits das einleitende Vorwort von *De gli eroici furori* beredten Ausdruck, indem der Philosoph hier die Liebe zu diskutieren, sowie einen Aspekt von ihr sogar zu diskreditieren beginnt. Sein erstes Opfer, so scheint es zumindest zu Beginn, sind die Frauen: „Könnte uns eine Tragikomödie, eine Szene, sage ich, die mehr Mitleid und Gelächter verdiente, in diesem Welttheater, auf dieser Bühne unseres Bewußtseins vorgeführt werden, als das Schauspiel so vieler Gestalten, die nachdenklich, tief sinnig, beständig, standhaft und treu werden, zu Liebhabern, Beschützern, Bewunderern und Sklaven gegenüber einem Gegenstand ohne Verlaß, ohne jede Beständigkeit, bar allen Verstandes, frei von jedem Verdienst, der niemals Anerkennung oder Dankbarkeit zollt, an dem man nicht mehr Gefühl, Verstand oder Güte feststellt, als sich in einer Statue oder einem Wandbild finden läßt? In dem aber mehr Hochmut, Stolz, Unverschämtheit, Zorn, Verachtung Falschheit, Wollust, Habgier, Undankbarkeit und andere Todsünden sind, als an Giften und Todeswerkzeugen der Büchse der Pandora hätten je entweichen können;“ Bruno (1585) [1989], 3. Vgl. zu meinen Ausführungen Tyrad [1578] und Ordine [2009], 27–29 und 34.

größerer Wichtigkeit³³⁵ - Metapher des Jagens nach der Weisheit auf³³⁶ und führt sie anhand der tragischen Geschichte des mythischen Jägers Aktaion – eines vor allem in dieser Zeit in der Kunst beliebten Stoffes³³⁷ - ein:

„In den Wäldern die Bluthunde und Windhunde macht
 der Jüngling Aktaion los, da das Schicksal
 ihm einen Weg voll Zweifel und Unsicherheit weist,
 den wilden Waldestieren auf der Spur.
 Und siehe: Zwischen den Wassern den schönsten
 Körper, das schönste Gesichte, das Mensch und Gott je
 Wohl zu sehen vermögen,
 in Purpur und Alabaster und feinem Gold
 sah er; und der große Jäger war zur Beute.
 Den Hirsch, der zu undruchdringlicheren
 Orten leichteren Schrittes sich wandte,
 verschlangen bald seine vielen, großen Hunde.
 Ich schicke meine Gedanken aus
 nach erlesener Beute, und sie, zu mir zurückgekehrt,
 geben mir den Tod mit grausam wilden Bissen.“³³⁸

Das Gedicht beschreibt in verkürzter Form metaphorisch zusammengefasst das traurige Schicksal des jungen Jägers. Auf der Jagd nach „Waldestieren“ wiederfährt ihm durch einen unglücklichen Zufall das Unfassbare: er findet im Wald die Göttin Diana³³⁹ und trifft sie mit ihren Begleiterinnen nackt badend im Bach an. Dies ist – im Gegensatz zu heute, nach der Erfindung der Fernsehwerbung für Pflegeprodukte – ein absolutes Sakrileg, worauf die erboste Göttin ihn in einen Hirsch verwandelt, der dann chancenlos von seinen eigenen Hunden zu Tode gebracht wird. Im engeren Sinne deutet der Lehrer Tansillo seinem Dialogpartner Cicada die Dichtung als Beschreibung eines doppelten Weges. Zum einen als der Weg der heroischen Liebe, die zu ihrem „gemäßen Objekt, dem höchsten Gut strebt“; zugleich aber auch den Weg des heroischen Intellekts, „der sich um die Vereinigung mit dem ihm gemäßen Objekt, nämlich dem ersten Wahren oder der absoluten Wahrheit, bemüht.“³⁴⁰ Ergo: Ein kleiner (Augen-)Blick bringt das Unvorstellbare mit sich. Eine Unachtsamkeit, ein Sich-gehen-lassen im falschen Moment, und die Folgen sind unvorhersehbar. Dieses Prinzip gilt im Gestern, wie

³³⁵ Vgl. u.a. Samsonow [1986], 54.

³³⁶ Nikolaus von Kues (1463) [2003].

³³⁷ Ordine [2009], 40–42 und 182–190.

³³⁸ Bruno (1585) [1989], 64.

³³⁹ Eine Anmerkung sei erlaubt. Mir ist sehr wohl bewußt, dass es eigentlich falsch ist von Diana und Aktaion zu sprechen; korrekt wäre eigentlich Artemis zu sagen, aber – oh, Leid der Renaissanceschriftstellerei – Bruno gibt dies genau so wieder.

³⁴⁰ Ebd.

im Heute. Zwei aussagekräftige Beispiele will ich einbringen. Eine, Tizians Version des Aktaion-Mythos (Abb. 12), und ihr gegenüber, der Rettungsversuch vor der Versteigerung des ersteren durch Tom Hunter (Abb. 13). Sein phototechnisches Remake des tizianischen Aktes, welches eine neuzeitliche Diana, die Schauspielerin Kim Cattrall im Kreise ihrer kunststudierenden Nymphen im „Boudoire“ der National Gallery of Scotland (Edinburgh) zeigt, kommentiert zweifelsohne das große Vorbild mit neuzeitlichem-modernen Gestus. Die Frage danach, was dies mit der Motivgleichheit zu Giordano Brunos *De gli eroici furori* zu tun habe, ist schnell zu beantworten. Das Motiv, mit welchem beide Künstler hier agieren, ist dasselbe, mit dem der Philosoph seine Argumentation im Dialoggebilde des philosophischen Werkes artistisch fundiert. Doch mehr noch, was hier im Handwerk der bildenden Kunst vollzogen ist – das Alte wird im Neuen gewandelt, aber gleichzeitig hinterfragt-, kann auch als Programm der vorliegenden Überlegungen dienen, und schließt damit an die vorhergehenden Studien an. Die Fragen, die an das 1585 entstandene Opus Brunos zu stellen sind, sind drei, welche untereinander Verknüpfungen aufweisen. Welchen Stellenwert nimmt das genannte Werk im Schaffen des Denkers ein? Was sagt es über das Denken und Fühlen seiner Zeit aus? Wie kann heute damit umgegangen werden? Vor allem letztere – das heute verkehre ich in das heute Hindemiths - braucht hier weiter zu interessieren. Um an den von Bruno gezeigten und gezeichneten Heldenmythos der Moderne heranzukommen, ist zunächst ein anderer neuzeitlicher Mythos zu hinterfragen. Dieser findet sich verkörpert im heutigen Gebrauch des überstrapazierten Begriffes der „Renaissance“, welcher für die Zeitspanne vom vierzehnten bis zum sechszehnten Jahrhundert synonymal genutzt wird. Wenn es dem Denken unserer Zeit, das nach wie vor leicht vom Schatten der Romantik und vom Historismus verdunkelt wird, wenig gefällt, so müssen wir uns bewusst sein, dass „wir“ nach wie vor mit den Mythen dieses körperlichen Lichtwurfes leben. Seine Mythen sind die der Moderne. Sie sind manchmal konstruiert, also desmeist vom neunzehnten Jahrhundert gebildet, oder rekonstruiert, d.h. letztlich aus dem „Geiste“ anderer Jahrhunderte neuerlich herausgearbeitet. Hierzu gehört vordringlich auch der Mythos der „Epoche Renaissance“. Befragt man den Mythos an sich selbst nach seiner Funktion vom neunzehnten bis in das aufgeklärte einundzwanzigste Jahrhundert, so ist diese als Weiterentwicklung eines goetheschen Gedankenganges im Bezug auf die Schenkung eines Abgusses einer Medusa-Maske (Abb. 3) durch den damaligen Kronprinzen Ludwig von Bayern, den er voll Freude am 21. Jänner 1826 Carl Friedrich Zelter mitteilt,³⁴¹ zu begreifen. In der Interpretation Hans

³⁴¹ Goethe (1799–1827) [2006], 898.



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14

Blumenbergs³⁴² bedeutet das Haupt der Medusa für Goethe den Triumph des Klassizismus (Abb. 14): „Es steht für die Überwältigung des Schreckens der Urzeit, nicht mehr durch den Mythos, nicht durch die Religion, sondern durch die Kunst.“³⁴³ Für das post-goethische Weltbild der Epoche der (Geistes-) Wissenschaft,³⁴⁴ wie man das neunzehnten Jahrhundert wohl nicht mit Unrecht nennen darf, ist an Stelle der Kunst eben das Generieren von Wissen im Begriff getreten. Mythos gegen Mythos ist damit gleich Pathos gegen Pathos, was bis zu einem gewissen Grade die von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer vertretene These des Rückschlags der Aufklärung in die Mythologie bestätigt.³⁴⁵ Ein Kind dieser Entwicklung, die mit dem Aufblühen des Historismus zusammenfällt, ist die Systematisierung der Geschichte durch jene Chronologie der Epochen, deren Schwierigkeiten beim hier analysierten Problem offen zu Tage treten. Besinnt man sich nämlich auf die altgriechische Bedeutung des Terminus „epoché“ (vom Verbum *περιόχημι*), so steht unser Verständnis dieses Begriffes hierzu quer. In seiner antiken Eingrenzung ist dieser eher geeignet, „ein punktuell Ereignis von herausgehobener Wichtigkeit zu bezeichnen, als den durch dieses Ereignis etwa eingeleiteten und zu charakterisierenden Zeitabschnitt.“³⁴⁶ Mit dieser Schwierigkeit des Epochen-Begriffes selbst nicht genug, auch das Wort „Renaissance“ (franz. Wiedergeburt) hält nicht das, was es verspricht. Zum ersten Mal um 1550 durch den Künstler und Kunsthistoriker Giorgio Vasari zur Charakterisierung seiner Generation als Überwinder des Mittelalters, unter Rückbezug auf die antike Tradition, verwendet,³⁴⁷ wird es in der heutigen Bedeutung durch Jacob Burckhardt im wahrsten Sinne des Wortes epochemachenden Werk „Die Cultur der Renaissance in Italien“³⁴⁸ bestimmt. Laut seiner Definition (im nicht-philosophischen Sinne) umfasst diese Kunstepoche (!) den Zeitraum vom vierzehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert. Eine gewinnbringende Neubestimmungen durch Ernst Bloch³⁴⁹ behält diese Bestimmung im Wesentlichen bei, an der auch letztlich nicht etwa der Zeitraum oder die Annahme einer Denkbewegung hin zur Wiederentdeckung verfehlt sind, sondern ihr Geltungsanspruch einer dringlichen Revision bedarf. Gerechtigkeit wiederfährt der Denkbewegung des vierzehnten bis sechzehnten Jahrhunderts zunächst nur dann, wenn man den Begriff der Wiedergeburt weitete zu einem der *reinovatio*, also dem einer Wiedererfindung. Letztlich ist nämlich die Wiederentdeckung der Antike aus dem Geiste der Zeitgenossen eine Utopie, wie sie wohl kaum schöner und prächtiger hätte sein können. Hier überholte die Idee – die „Kategorie des Utopischen“ -

³⁴² Blumenberg [2006].

³⁴³ Ebd., 22.

³⁴⁴ Die Naturwissenschaften erleben ihre Geburtsstunde bereits früher, wenn man diese an ihrer Institutionalisierung misst. Als Vaterfigur - lässt man dessen Landsmann, aber nicht Zeitgenossen, Francis Bacon einmal beiseite – kann in gewisser Weise Isaac Newton mit seiner mathematischen Naturphilosophie gelten, der, wie es Gernot Böhme bezeichnet, die „kognitive Ausdifferenzierung der Naturwissenschaften“ vorgenommen hat. Auf diesen Schritt folgt im achtzehnten Jahrhundert an besonderen naturwissenschaftlichen Fakultäten die Einrichtung von Studiengängen und Diplomen, vgl. Böhme [1989], 8.

³⁴⁵ Vgl. Horkheimer/Adorno (1947) [2008], 6.

³⁴⁶ Blumenberg [1996], 533.

³⁴⁷ Vasari [1550].

³⁴⁸ Burckhardt (1860) [1997].

³⁴⁹ Vgl. Bloch [1985], 178.

den „natürlichen Gang der Ereignisse.“³⁵⁰ Damit ist zumindest der kleinere Teil des Anspruches des Renaissance-Begriffes bewältigt, der weitaus größere, der einer Einmaligkeit, jenem Aspekt des Epochenmachenden harrt aber weiter seiner (Er-)Lösung. Jacques Le Goff meldete an dieser Einmaligkeit in mehreren seiner Werke schwerwiegende Zweifel an.³⁵¹ Erweitert man seine Grundüberlegung, die dem Umbruch um das achte und neunte Jahrhundert („karolingische Renaissance“), wie auch dem des zwölften in das dreizehnte („Intellektuelle Renaissance) Renaissance-Tendenzen mitgibt, so entwickelt sich hier ein anderes Geschichtsbild. Unter dem Gesichtspunkt einer Anknüpfung (sowohl im Sinne des Begriffes, wie auch als Weiterspinnung oder Umdefinition) an das Kritikbewusstsein der „Antike“ ist jedem dieser Zeiträume eine epoché-hafter Denkwechsel eingeschrieben, der aber mit seinem großen Anspruch zugleich das Scheitern oder die Sackgasse der Bewegung in sich trägt. Die dritte Denkbewegung im Geiste – die des vierzehnten bis sechzehnten Jahrhunderts – als „humanistische Renaissance“ entspringt der Bestrebung der „studia humanitas“, deren primäres Ziel wohl die Bildung des Menschen an den antiken Sprachen und den klassischen Texten darstellt.³⁵² Nicht nur alleine in dieser Idee, wie eingeschränkt sie zu verfolgen war, muss wohl nicht extra betont werden, sondern auch im Laufe der sich überstürzenden Ereignisse – 1492 die Entdeckung Amerikas, um 1520 die Reformation mit ihren Folgen, und nicht zuletzt die aus beiden entstehende anthropologische Dialektik – liegt ihr Scheitern. Zur Beruhigung: auch der Aufklärung als vierter Renaissance der Kritik wird es nicht anders gehen, doch das würde hier zu weit führen.

Um herausarbeiten zu können, worin der Kunstgriff Giordano Brunos, den dieser mit seinen italienischen Schriften zu einer neuen Philosophie, zu denen *De gli eroici furori* gehört, liegt, ist es nützlich, sich des wissenschaftlichen Weltbildes der Zeit derer Entstehung bewusst zu werden. Erschließbar ist dieses durch einen Abgleich mit dem heutigen System des Gewebes der Wissenschaften.

Nahezu uneingeschränkt demontieren heute die Naturwissenschaften unser wissenschaftliches Weltbild – einzig vielleicht die Wirtschaftswissenschaften in ihrer Funktion als empirischen Handlungsforschung machen diese Position in eingeschränktem Maße strittig. Ihnen nach- und auf ihrem Niveau gleichrangig - rangieren Theologie, Philosophie und die Geisteswissenschaften. Wenn die Künste, jene „Höchstentwicklung des schöpferischen (= kreativen) Potentials [des Menschen] in der Versinnlichung von Ideen, Gedanken, Empfindungen und Wahrnehmungen“³⁵³ hier hereintreten dürfen, so sind sie höchstens Gegenstand der Geisteswissenschaften, oder in meist ästhetischer Überhöhung, der der Philosophie. Letztlich

³⁵⁰ Bloch (1938–1947) [1985], 11.

³⁵¹ Vgl. Le Goff [2001], Le Goff [1991] und Le Goff [2004].

³⁵² Bruno (1596) [1957], 9f.

³⁵³ Wagner [2010], 31.

bedeutet das, dass sie nur in destillierter Funktion in den Bereich der Wissenschaften hineinspielen. Im Vergleich zum wissenschaftlichen Weltbild des vierzehnten bis sechzehnten Jahrhundert bedeutet dies dennoch eine Aufwertung. Die Künste im heutigen oben genannten Sinne durchleiden dort ein anderes Schicksal. Hierauf wird gleich noch einmal zurückzukommen sein.

Die Naturwissenschaften fristen in diesem Weltbild die Rolle einer latenten Nichtexistenz, da sie prinzipiell von der Philosophie vertreten werden. Noch bis weit in das Schrifttum Galileo Galileis und darüber hinaus ist das Betreiben von Naturwissenschaft eine philosophische Disziplin – als Naturphilosophie. Der empirische Versuch, Hauptprozess und -methode ihrer Forschung, ist gar verpönt. An die Stelle des dominierenden Erklärungsmodells dessen, was die Welt im innersten zusammenhält, ist die Theologie getreten, die sich als einzige anmaßen darf, das Wesen des Grundes, sprich Gott, in seiner Selbstoffenbarung zu erforschen.³⁵⁴ Philosophie in ihrem Erkenntnisinteresse auf den anderen Teil der Welt gilt hierfür, auch wenn die Bestrebungen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts etwas anderes gefordert haben, als Propädeutikum. Darum kommt derjenige, der sich dem Studium der Theologie zuwendet, nicht darum herum, sich mit den Grundthemen der Philosophie vertraut zu machen. Ein solches Auseinandersetzen mit den Problemstellungen der Wahrheitsliebe braucht allerdings eine nochmals grundlegendere Fundierung, die sich in den vielbesprochenen „Septem artes liberales“ ausdrückt.

Die sieben freien Künste, der Begriff der Kunst ist vielmehr im Sinne eines Vermögens zu verstehen, stellen, obschon sie in ihrer Vermittlung auf Grundlagenwissen hin abzielen, mehr dar als nur eine pädagogische Prämisse. Sie sind, will man sie als Konzept richtig verstehen, auch gesellschaftsbildend, wenn nicht sogar erst -ermöglichend. Was das heißt, wird klar, wenn man dieses Konzept in seine einzelnen Bestandteile auflöst. Die „septem artes liberales“ setzten sich aus zwei Komponenten zusammen. Zum einen das „trivium“, der Dreiweg, der aus den sprachlichen Disziplinen „Grammatik“, „Dialektik“ und „Rhetorik“ besteht, zum anderen dem gegenüber das „Quadrivium“, der Vierweg, welcher die Teilbereiche „Logik“, „Geometrie“, „Astronomie“ und „Musik“ umfasst. Hierin nimmt nicht zuletzt die Auseinandersetzung mit „Musik“ eine Sonderstellung nach dem heutigen Verständnis des Gegenstandes ein. „Musik“ bezeichnet hier nämlich nicht die Ausführung *in actu* derselben, sondern nur das zahlenmäßige Erfassen und Durchdenken des Gegenstandes. Man muss sogar so weit gehen und sagen, dass das Ausführen der Musik gar nicht wünschenswert ist. Dessen zum Trotz verwundert es einen nicht, wenn man davon ausgeht, dass diese grundständige Bildung dennoch als Bindeglied zu einer Auseinandersetzung mit

³⁵⁴ Bruno (1596) [1957], 20. Zu dieser Problemstellung nimmt Bruno nicht selten Bezug, so exemplarisch im ersten Dialog von *Über das Unendliche, das Universum und die Welten*, vgl. Bruno (1591) [2004].

Kunst fungieren kann. Der im Sinne der sieben freien Künste Gebildete und damit Befreite wird sogar regelrecht – vielleicht einer der tatsächlich zur blochschen Utopie der Verbürgerlichung hinweisenden Aspekte der „Renaissance“ - zum Kunstsachverständigen aus ständischen Verpflichtungen. Dabei kann aber Kunst nicht den Rang des Wissenschaftlichen einnehmen. Sie bleibt Spielwerk, wenn auch ein nicht minder bedeutsames. In diese Sphäre nun gehört Giordano Brunos Kunstgriff: Ihm gelingt es, Philosophie und vor allem eine Kunst, die der Lyrik, miteinander zu verweben. Dabei nutzt er eine ihm eigene Poetik, die sich aus einem Amalgamierungsprozess von Dichtung, Emblematisierung und „emotional ästhetischer Anschauung“ ergibt. Ganz beiläufig gelingt Bruno hier noch ein zweiter Kunstgriff; er kreiert das, was man als einen Helden der Neuzeit bezeichnen könnte – ich kann nur nebenbei daran erinnern, dass auch Bruno von seinen Hunden (Gedanken) zerfleischt wird. Ob Hindemith dieses Buch gekannt hat, ist stark zu bezweifeln, aber dies tut hierfür auch nichts zur Sache. Bruno skizziert dort nämlich einen Aspekt, der im frühen zwanzigsten Jahrhundert im Abglanz des nachlassenden Renaissancismus ohnehin wiederentdeckt worden ist. Der des glanzvollen „Heldentums“, nämlich von „Helden“, die bis zur Selbstaufgabe, bis zum Letzten bereit sind zu gehen, um für ihre Sache einzustehen. Diese Jagd nach der Wahrheit als beobachtbare Gegenströmung zu zahlreichen Ideenkomplexen der Zeitgenossen zeigt ihr Aufblühen vor allem vor, wie aber auch nach dem ersten Weltkrieg; hat aber dabei nichts mit einem Heldentum des Kriegshelden gemeinsam – also kein „Sein zum Tode“.³⁵⁵

Wenn ich die bisher gemachten Überlegungen zusammenfasse, so gelange ich nun zu meiner „abstrakten Idee einer Herosoper“, an deren Anfang einer historischen Befremdung stehen muss, das weit hinter die Geschichte der Oper und auch weit davor zu datieren ist. Wie ich gezeigt habe, ist, dass es verschiedene Formen, besser noch: Gestaltungsformen des Heroischen bestehen, nicht neu.³⁵⁶ Überraschend ist vielmehr eine andere Tendenz, die sich reduzieren lässt auf eine Typologie des „Heldentums“ in der Literatur, an deren Geburt bereits zwei Modi existieren – der Begriff einer gewissen Immanenz ist dabei nicht beiseite zu schieben -, die eine Kategorisierung des „Heldenhaften“ zulässt. Beide finden sich in ihm wohl aus der Perspektive des Formniveaus ihres Erzähltypus zum ersten Mal auf höchster Stufe verarbeitet in Homers *Ἰλιάς* (Illias). Dialektisch, im dauerhaften Widerspruch, stehen sich dort Ἀχιλλεύς und Ὀδυσσεύς gegenüber. Beide sind Heldengestalten *par excellence*, beide sind sie, um mit Richard Wagner zu sprechen, mit Heldentaten bewährt, doch könnten sie nicht verschiedener sein. Der eine stellt die Wahrhaftigkeit in ihrer Reinform dar, der andere ist listig und verschlagen. Wie passt das zusammen? Für Hippias, Sophist und einer der Lieblingsgegner des platonischen Sokrates,³⁵⁷ fällt in seinem Vortrag, auf den dann ein

³⁵⁵ Vgl. Heidegger (1926) [1979].

³⁵⁶ Vgl. Campell [1999].

³⁵⁷ Vgl. Blumenberg [1986], S. 39. Anregen zur Thematik erweisen sich die Essays Gernot Böhmes, vgl. Böhme (1988) [2002], 34ff. und 127ff.

Gespräch mit Sokrates folgt, die Wahl nicht schwer.³⁵⁸ Zweifelsohne wollte der große Homer einen guten und einen schlechten Menschen darstellen. Obwohl von allen – oder besser: fast allen – dieses Ergebnis gelobt wird, scheint das alter Ego Platons nicht zufrieden zu sein. Dies fällt sogleich seinen Begleitern auf, nicht, weil er etwa verstimmt zu sein scheint, sondern, weil er schweigt. Das scheint dem Sophisten kein gutes Vorzeichen zu sein, denn darauf angesprochen holt der Philosoph zu einem Schachzug aus – ja, einem so genialen, dass er sich des Befremdens am Ende ebenfalls nicht erwehren kann und über seine Conclusio selbst staunen muss: der bessere Mensch kann nur Ὀδυσσεὺς sein.³⁵⁹ Blödsinn, Nonsens, nein, weit gefehlt, sondern nur eine simple, wie geniale Argumentation steckt hinter dieser erstaunlichen These. Der bessere ist nach der Deduktion des platonischen Sokrates der Mensch, der aufgrund von Wissen und Können handelt. Er nennt auch ein musikalisches Beispiel, das dies sehr gut verdeutlicht:

„Und wie die musikalischere [Seele], sei es auf der Leier oder Flöte und so in allem übrigen, was Künste und Wissenschaften betrifft, wird nicht überall die bessere vorsätzlich das Schlechte und Unrühmliche tun und also fehlen, die schlechtere aber vorsätzlich.“³⁶⁰

Hieraus entsteht dann ein Paradox, das selbst der Denker nicht zu lösen vermag und es daher vertagt: der Gute und Gerechte tut absichtlich unrecht, d.h. „wenn die [Seele] also Schlechtes verrichtet, so verrichtet sie es vorsätzlich durch Vermögen und Kunst. Und dieses scheint zur Gerechtigkeit zu gehören, entweder beides oder eines von beiden.“³⁶¹

Diese Diskussion hat, als literaturwissenschaftliche wie aber auch philosophische Auseinandersetzung sehr viel zu tun mit dem hier vorgetragenen Problem des Helden. Ich vermeine erkennen zu können, dass hier durch Homer, und eben auch durch die Interpretation des Platon, die Existenz von zwei Heldengrundtypen skizziert wird. Der eine ist dabei das, was ich als positiven Helden bezeichnen möchte, der andere sein negatives Pendant. Was ich hier behaupten möchte ist nicht weniger und auch nicht mehr als eine „Supertheorie“,³⁶² die ich über die Heldentheorie von Jaußen stülpen möchte.³⁶³ Mit Mathis und Kepler stehen uns zwei Helden gegenüber, die eine Sonderform des Ὀδυσσεὺς-Typen darstellten; sie sind Helden, die sehr nahe zum Anti-Helden stehen, aber doch nicht mit ihm zusammenfallen. Man könnte verkürzt sagen: sie sind in ihrem Scheitern verehrungswürdig – einem Scheitern nämlich das ihrer Person innewohnt und in ihrem Weltverhältnis begründet liegt. Das ist der Mensch der Neuzeit der hier abgebildet wird, wie ihn Bruno und auch andere skizziert haben.

³⁵⁸ Vgl. Platon [2005], 363a–376a, hier: 363a–364c.

³⁵⁹ Vgl. ebd., 376a.

³⁶⁰ Ebd., 375a. Betreffs des Begriffes „musikalischere“ folge ich dem Verbesserungsvorschlag Heinz Hofmanns, der diese dem Schleiermacherschen Formulierung „tonkundigere“ vorziehen würde.

³⁶¹ Ebd., 375c.

³⁶² Luhmann (1984) [1987], 19.

³⁶³ Vgl. Jauß [1977], 252.

Solche Helden stellen beispielsweise nicht nur Martin Luther oder auch Galileo Galilei dar – Bruno, der wohl am ehesten als solcher bezeichnet werden kann, lässt damals noch auf sich warten bzw. hatte seine Chance schon (siehe unten) -, sondern auch eine Figur wie Thomas Münzer findet Verarbeitung.³⁶⁴ Der damals noch-nur Literat Bloch macht eben aus ihm – auch hier wieder der Faktor „Identifikationen“ – einen Vater des Sozialismus.

Mit Bruno – ich habe es gerade schon angedeutet – hat Friedrich Wilhelm Joseph Schelling etwas Spannendes unternommen, was klarmachen kann wo hier die Besonderheit liegt. In seinem Dialog [!] *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip*³⁶⁵ legt Schelling seine neu erarbeitete Systemtheorie quasi erstmalig an einem praktischen Beispiel aufgezümt vor. Er vermischt hierbei spinozistische Philosophie (aber eben nicht im Sinne der geometrischen Methode) mit „platonischer Ideenlehre in einer neuplatonischen Ausprägung“,³⁶⁶ wie sie Schelling bei Giordano Bruno zu finden glaubte und welchen er über einen Auszug aus *De la Causa, Principio et uno* (1584) durch Friedrich Heinrich Jacobi kennengelernt hatte. Letzterer gab diesen Auszug als Beilage zu seinem Buch *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn* (1789) heraus, in der in einen teleologischen Denkfehler verfällt: für ihn ist Bruno ein Vorläufer des Spinoza.

Was Schelling anbelangt, so erkennt dieser in diesen wenigen Auszügen genau das, was in Affinität mit seiner eigenen Problemstellung der „Epoche des Identitätssystems“ in Verbindung steht: „Das Problem des Verhältnisses von Einem und Vielem, Unendlichem und Endlichen, Transzendenten und Immanentem.“³⁶⁷ Als „komisch“ zu bezeichnen ist dabei der Umstand, dass die Dialogfigur mit Namen „Bruno“ eben nicht die Position des historischen Giordano Bruno vertritt, sondern eben die Auffassung des Autors: Der „Traum von Mittelalter und Renaissance“ wird im virtuellen Raum geträumt:

„In dem Dialog „Bruno“ treffen insgesamt fünf Gesprächspartner auf, von denen einer „Polyhymnio“, jedoch stummer Zuhörer bleibt. „Bruno“ hingegen vertritt, wie schon erwähnt, die Position Schellings und „Lucian“ den Standpunkt Fichtes. Unter den weiteren Teilnehmern repräsentiert „Anselmo“ das System von Leibnitz, während mit „Alexander“ ein hyloziositscher Standpunkt zu Wort kommt, der u.a. den Ansichten des historischen Giordano Bruno entspricht.“³⁶⁸

Mathis und Kepler sind also Ὀδυσσεύς-Typen mit einem ähnlichen Schicksal wie viele Renaissance-Denker, -philosophen, -künstler. Sie sind Partizipanten eines Teiles eines Mythos der Neuzeit, nämlich dem vom aufbrechenden Renaissancemenschen³⁶⁹ in dessen Leben und Streben immer das

³⁶⁴ Bloch (1921) [1985].

³⁶⁵ Schelling (1802) [2005].

³⁶⁶ Ebd., XVII.

³⁶⁷ Ebd., XXIII.

³⁶⁸ Ebd., XXXIV.

³⁶⁹ Vgl. hierzu Nicholl [2009].

Scheitern gegenüber der Gesellschaft eingeschrieben ist. Dieses Scheitern eröffnet nun meine Schlussüberlegungen des folgenden Kapitels.

DRITTE ABTEILUNG

„Eine übungsanthropologische Studie kann aus internen Gründen unmöglich unengagiert und unparteilich verfahren. Dies ergibt sich aus dem Umstand, daß jeder Diskurs über »den Menschen« früher oder später über die Grenzen der bloßen Beschreibung hinausgeht und normative Ziele verfolgt – ob diese nun offengelegt werden oder nicht.“*

* Sloterdijk [2011], 26.

6. DEUTUNG: GEISTIGES PROGRAMM UND DIE MELANCHOLIE DER MÖGLICHKEIT

6.1 FÜR EINE MUSIKALISCHE METAPHOROLOGIE

*A.M. in Freundschaft gewidmet und zugeeignet
und für alle anderen als ein Versprechen...*

„Das Wort, das Symbol, das Bild, die Idee ist nicht die Wahrheit; aber wir beten das Bild an, wir verehren das Symbol, wir schreiben dem Wort eine große Bedeutung zu, und das alles ist sehr destruktiv; denn dann wird das Wort, das Symbol, das Bild wichtiger als alles.“³⁷⁰

„Die Magie der Sprache ermöglicht es und verleitet dazu, aus der Luft zu greifen, was darin liegt, und einem verblüfften Publikum vorzuzeigen, wovon es al bald nicht mehr wissen wird, was es gewesen ist oder sein sollte. Vor allem ist es die Kunstfertigkeit in Doppelbegriffen, die sonst ungekannte Effekte hervorbringt – und dies auch oder gerade dann, wenn derartiges nicht beabsichtigt, nicht einmal vermutet worden war.“³⁷¹

Die diesen abschließenden Betrachtungen vorangestellten Worte des indischen Philosophen Jiddu Krishnamurti, wie auch die Eröffnungsbemerkung aus Blumenbergs *Lebenszeit und Weltzeit* nehme ich mir für die bevorstehende *Tour de force*, die diesen Schluss kennzeichnen wird, sowohl als Vorbild und auch als Warnung zugleich.

Zum Abschluss der vorliegenden Arbeit erlaube ich mir, um in musikalischer Terminologie zu sprechen, vor einer Coda nochmals eine Reprise zu gestatten, die auf die Exposition der Einleitung zurückgreift. Doch zuvor ein Eingeständnis auf den Titel dieser Studien bezogen, der eine versteckte, aber ich glaube doch offenkundige, methodologische Überlegung eines Entweder-Oder in einer ganzheitlich gefassten Fragestellung miteinbezogen hat. Ich habe mir in dieser Arbeit – folgt man dem Titel – vorgenommen, von der (Be-)Deutung des Hindemithschen Operschaffens in den Jahren zwischen 1929 und 1957 vor dem Hintergrund einer „musica mundana“ zu sprechen. Ich hatte auf die

³⁷⁰ Krishnamurti [1999], 156.

³⁷¹ Blumenberg [1986], 9. Vgl. zu den Schwierigkeiten höherreigert Begriff Danuser [2009], 16–27.

in gewissem Sinne Wahllosigkeit im Bezug auf die Jahreszahlen hingewiesen und das Phänomen „musica mundana“ in der Einleitung weitläufig skizziert. Was ich schuldig blieb, darf ich jetzt, wie ebendort angedeutet, nachholen. Die Begriffe „Deutung“, wie aber auch „Bedeutung“, sind, da braucht man sich keine Illusionen zu machen, in der Sprache deutscher Prägung vielschichtig angelegt. Bedeutung bezeichnet entweder den Sinn einer Sache oder die diesem Gegenstand beigemessene Wichtigkeit. Beides sah ich mit dem Titelwort erfüllt und habe dies in dem vorliegenden Studienpaket so durchexerziert. Die „Deutung“ mit dem Begriff der „Bedeutung“ durch mehr als nur ein Präfix verbunden, bin ich bis hierher vorsichtig geblieben und habe mich doch ein wenig vom „Autor“ Hindemith leiten lassen. Gänzlich zu Tode zu bringen beabsichtige ich hier nicht, aber einen Schritt über ihn hinweg möchte ich mit der abschließenden Deutung doch wagen. „Deutung“ will ich hier aber doch noch etwas anders als üblich verstanden wissen. Im Normalfall dient die „Deutung“ zur Konstruktion von „Bedeutung“. Ich nehme mir hier vor diesen Prozess umzukehren, und nehme die von mir hier herausgearbeitete Bedeutung zur Grundlage meines abschließenden Deutungsversuches. Um diesen durchführen zu können, muss aber nun tatsächlich nochmal zum Gegenstand Mahler zurückgekehrt werden. Das schwierigste hatte ich mir bis hierher aufgespart. Ich hatte in meiner Einleitung versprochen nochmal auf den letzten Satz der dritten und die achte Symphonie zurückzukommen. In beiden spielt die „Liebe“ eine tragende Rolle. Einmal sollte die Musik, so der unterdrückte Text zum letzten Satz berichten, was die Liebe zu erzählen habe und beim anderen Mal erklingt als zweiter Teil Goethes Hymnus an die Liebe. Hier ist das Bedeuten von Musik direkt und konkret angesprochen und muss aber auf den unkonkreten Gegenstand „Liebe“ bezogen werden.³⁷² Danuser widmet ihr in seinem Buch zur Weltanschauungsmusik ein ganzes Kapitel welches mit einem Rekurs auf dieses „uralte Thema“ anhebt und mit Mahlers achter Symphonie endet.³⁷³ Ich möchte meine, dass Mahler im letzten Satz der dritten Symphonie den Eros einfach fließen ließ; eigentlich liegt ohnehin nur ein recht simpler Satz vor und der Rhetorik der Überwältigung den Rest überlassen hat. In der Achten nun durchläuft der Hörer nun „Liesesstationen“³⁷⁴, um am Ende dem Ewig-Weiblichen zu begegnen. Ist das schon bedeuten? Ich muss es offen lassen.

An der Frage nach „Bedeutung“ anschließend gelangt man im Falle von Musik auf ein altes Problem, dass durch den Umstand „Musiktheater“ um einen weiteren Faktor potenziert wird; ja, Musiktheater scheint ohnehin in Arbeiten zur „musikalischen Poetik“ nur ungern behandelt zu werden, weshalb es vorsichtshalber beiseite geschoben wird.³⁷⁵ Einen bemerkenswerten Beitrag zur Debatte um die Erkenntniswirkung von Musik, durchaus ausgehend von der Frage nach „Bedeutung“, lieferte vor kurzem Simone Mahrenholz mit ihrer Dissertation zu Nelson Goodmanns

³⁷² Den schönsten, wenn auch gewagtesten Bestimmungsversuch unternahm mit ziemlicher Sicherheit Erich Fromm, vgl. Fromm (1956) [2006].

³⁷³ Vgl. Danuser [2009], 326–387.

³⁷⁴ Vgl. ebd., 371.

³⁷⁵ Vgl. Riethmüller [1988].

Symboltheorie.³⁷⁶ Bereits einleitend klingen bei ihr Faktoren an, die auch für meine Überlegungen eine Leitschnur gebildet haben:

„Musik ermöglicht Erfahrungen, die hinsichtlich ihrer Komplexität, Intensität und subjektiven Bedeutsamkeit mit keiner anderen menschlichen Aktivität verbunden sind. [...] Musik fordert Denken, Sinnlichkeit und Emotionen zu einer Einheit zusammen, wie das keine andere Ausdrucksform leistet. Und sie vermag zuweilen eine Aufmerksamkeits- und Intentionalitätsspanne herzustellen, welche die »normalen« Zeit- und Raumgrenzen des Bewußtseins sprengt. Es sit eine Spanne, die den »Kosmos« umfaßt und die das »Jetzt«, das wir empfindend vor uns bringen können, ausdehnt in Richtung »Zeitlosigkeit« und »Ewigkeit«. Musik erweitert damit den gewöhnlichen perspektivischen Horizont. All dies geschieht keineswegs immer und nicht durch jede Musik – aber in dieser Form *nur* durch Musik. Dieser Prozeß ist ein Zusammenfall von Aktivität und Passivität von hörendem Fragen und empfangendem Hören: von Antworten, nach denen man grundsätzlich nicht gefragt hatte (weil man die Frage nicht kannte).³⁷⁷

Im Zusammenhang mit ihrer Analyse des Phänomens „Klang“, dort im Sinne von Musik und Ausdruck, taucht mehr oder minder, wie ich meine, unvermittelt der Terminus *metaphorisch* auf. Er gehört der Sphäre des Symbolbereichs an und wird zusammen mit den Termini „Exemplifikation“ und „Denotation“ durchgeführt.³⁷⁸ Ich halte diese Zuordnung für problematisch. Der Wert des Metaphorischen für die Bedeutungsebene von Musik scheint mir viel höher zu sein, als nur eine solche Beiläufigkeit. Dies ist hier nun auszuführen.

Aus dieser Schwierigkeit heraus und im Zusammenhang mit den philosophischen Konzeptionen Hans Blumenbergs wage ich nunmehr die Flucht nach vorne und versuche, meine Überlegung auf dessen „Metaphorologie“ umzumünzen – gleich vorneweg: die Metapher steht in seiner Philosophie gegen und zum Begriff. Zuerst bietet es sich hierzu an sich klar zu machen, was „Metapher“ eigentlich in diesem Zusammenhang bedeuten soll – denn, darauf habe ich schon verwiesen, sie heißt eben nicht nur das, was im Begriff „metaphorisch“, so bei Simone Mahrenholz, inkludiert ist. Sie gehört zuallererst in den Kosmos, Blumenberg spricht von „Zuständigkeit“, der Rhetorik.³⁷⁹ Dies stuft sie in ihrer Bedeutung im Rahmen unserer Kultur schon einmal herunter – was allerdings nicht unbedingt sein muss. Die Funktion der Metapher liegt darin begründet,

„daß sie etwas Vorgeiftendes, über den Bereich des theoretisch Gesicherten Hinausgehendes hat und diesen orientierenden, aufspürenden, schweifenden Vorgriff verbindet mit einer Suggestion von Sicherheit, die sie nicht gewinnen kann. Als Erklärung erscheint, was doch nur

³⁷⁶ Vgl. Mahrenholz [1998].

³⁷⁷ Ebd., 1.

³⁷⁸ Vgl. ebd., 84–99.

³⁷⁹ Vgl. Blumenberg [1971], 212.

Konfiguration ist. [...] Sie nutzt die Suggestion der Anschaulichkeit und ist dadurch nicht nur Vorstufe oder Basis der Begriffsbildung, sondern verhindert sie auch oder verleitet sie in Richtung ihrer Suggestion.“³⁸⁰

Dieser Funktion sind – Beispiele lassen sich vor allem auch im Schreiben über Musik finden – für Schindluder aller Arten Tür und Tor geöffnet. Wer hat sich dabei nicht schon selbst ertappt - ? Blumenberg bedient sich als anschaulichem Beispiel für diesen Sachverhalt Hans Freyers *Theorie des gegenwärtigen Zeitalters*, in dem fortdauernd von einem „sekundären System“ die Rede ist, ein „primäres“ wird aber gar nicht erwähnt, sondern einfach nur vorausgesetzt. Und um die Situation noch schlimmer zu machen, warnt der Autor in seinem Werk gerade vor den „Gefahren des Bildbereiches“.³⁸¹

Einmal ehrlich: der Musikwissenschaftler muss sich hier doch sofort an Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik* erinnern fühlen. Diese wohl besser als übertriebene „Apologie der neuen Musik“ zu bezeichnende rhetorische Keule zeichnet sich doch genau durch einen solchen leeren Sprachzauber aus. Gibt es denn eine Philosophie der alten Musik? – Braucht Musik überhaupt eine solche? – Und was soll das überhaupt heißen? Fragen, die uns der Autor dieser Machenschaft nicht beantworten kann und auch sicherlich nicht will. Einen Vorteil bietet er an: er warnt uns als Leser auch nicht, wie dies Freyer durchaus tut; anstatt dessen schreibt er in einem Jargon, wie ich ihn in freiem Anschluss an Sloterdijk nennen möchte, der „Apriorie der Verletzlichkeit“.³⁸²

Wie dient uns nun also die Metapher? Ein Blick auf unser Wissenschaftsbild legt dies offen. In ihrer neuzeitlichen Erscheinungsform, also so, wie sie die kopernikanische Wende uns überlassen hat, herrscht die Selbstauffassung davon, dass „ihre Ergebnisse [...] im wesentlichen radikale Enttäuschungen und Berichtigungen des alltäglichen Bildes, das sich der Mensch von der Welt macht, und der aus diesem Alltagsbild gespeisten Sprache [sein].“³⁸³ Nicht zuletzt ist es dem Positivismus zu danken, dass er uns dies schmerzlich klar gemacht hat: „La Scienza positiva si stabilisce con una scoperta. E la scoperta è una semntità solenne del senso comune.“³⁸⁴

Die Dienstfunktion der Metapher liegt, blickt man nochmals auf die Rhetorik, in ihrer übertragenen Funktion. Sie ist Ornament und zielt nicht auf eine Erweiterung der „Kapazität der Aussagemittel“, sondern auf die „Wirkung der Aussage, ihres Angreifens und Ankommens bei ihren politischen und forensischen Adressaten.“³⁸⁵ Mit anderen Worten: es geht um Überredung. So gelangt die Metapher in die Philosophie, und sie beginnt sich zu verbergen. Dieses Verbergen führt dann letztlich zur Frage danach, wie nun Metaphern in der philosophischen Sprache überhaupt

³⁸⁰ Ebd., 212.

³⁸¹ Vgl. ebd., 213.

³⁸² Vgl. Sloterdijk [1983], 17–26.

³⁸³ Blumenberg, a.a.O., 211.

³⁸⁴ Ebd., a.a.O., 211

³⁸⁵ Blumenberg [1971], 212.

Legitimation erfahren können. In einem seiner wohl schwächsten Momente schafft uns hier Immanuel Kant einen dankbaren Ansatz. In seiner *Kritik der Urteilskraft* erhebt er, in einem Lob auf die Poesie, großen Groll gegenüber der *ars oratoria*.³⁸⁶ Diese Partie klingt aus der Feder eines Philosophen, vor allem eines des Kalibers Kants, man möge es mir nachsehen, auf den ersten Blick besehen ziemlich dümmlich. Gerade jemand wie er wusste darum, dass der Philosoph die Rhetorik braucht, und nun kommt es, um manch' nicht Greifbares zu fassen. Auch ihm ist die rhetorische Keule nur allzu gut bekannt.

Es wird nun wenig überraschen, wenn ich in Anschluss an Blumenberg die These vertrete, dass Metaphern es sehr wohl und auch sehr gut können, und zwar nicht nur beschränkt auf ihre Überzeugungsfunktion, in der philosophischen Sprache legitimiert zu sein. Hierzu ist nicht viel des Zaubers von Nöten. Ein Blick auf sie und unser Verhältnis zum Begriff genügt:

„Der Begriff gilt als ein Produkt der Vernunft, wenn nicht sogar ihr Triumph, und ist es wohl auch. Das lässt aber nicht die Umkehrung zu, Vernunft sei nur dort, wo es gelungen oder wenigstens angestrebt sei, die Wirklichkeit, das Leben oder das Sein – wie immer man die Totalität nennen will – auf den Begriff zu bringen.“³⁸⁷

Das Fehlen der Identität von Vernunft und Begriff darf als Faktum angesehen werden, wobei es nun Unfug wäre beide voneinander loszubinden. Ihr Verhältnis ist ebenso ein partielles zu nennen. Ein Begriff als solcher hat nämlich stets auch immer etwas zu tun mit der Abwesenheit eines Gegenstandes, was auch heißen kann:³⁸⁸

„mit dem Fehlen der abgeschlossenen Vorstellung des Gegenstands[...]. Man könnte [nun] sagen, die Vernunft sei der Inbegriff [von] Leistung auf Distanz, die Integration dessen, was im Begriff als Ersetzung der Gegenwärtigkeit schon liegt. Also auch dessen, was überhaupt nicht gegenwärtig werden kann, weil es nicht die Art des Gegenstandes hat, wie zum Beispiel: die Welt, das Ich, die Zeit, der Raum (Ideen – Regeln, als ob sie Gegenstände wären). [...] Der Begriff ist zwar kein Surrrogat, aber er ist zur Enttäuschung der auf ihn gesetzten philosophischen Erwartungen nicht die Erfüllung der Intentionen der Vernunft, sondern nur deren Durchgang, deren Richtungsnahme.“³⁸⁹

Ist die Metapher folglich ein Nicht-Begriff? Ich erlaube mir diese Frage nochmals zurückzustellen, möchte aber dennoch darauf verweisen, dass eine Arbeit ~~die~~ die Destruktion eines feststehenden Begriffes im oben ausgeführten Sinne meines Erachtens nach aufzeigt: Ich spreche von der bereits erwähnten Arbeit Alexander Meschiks zur Thematik Violakonzerte.³⁹⁰ Durchaus

³⁸⁶ Kant (1790–1799) [2011], 429–430 (A 213 B 215–A 214 B 216, 217)

³⁸⁷ Blumenberg (op. posth.) [2007], 9.

³⁸⁸ Vgl. ebd., 9.

³⁸⁹ Ebd., 9–10.

³⁹⁰ Meschik [i.A.].

erinnert dieses Spiel mit Begriff und Nicht-Begriff an die Einleitung eines philosophischen Werkes Foucaults – vielleicht zu lange fast ignoriert vom Diskurs – auf das ich später nochmals zurückkomme; seine Studie zu Wahnsinn und Gesellschaft.³⁹¹ Um dies verständlich zu machen, nehme ich einen Umweg über Nietzsche in Kauf:

„[D]as Unhistorische und das Historische ist gleichermaßen für die Gesundheit des einzelnen, eines Volkes und einer Kultur nötig.“³⁹²

Die Arbeit mit und an Begriffen, jenes Spiel, das sich die Philosophie zu einer ihrer primären Tätigkeit erhoben hat, ist nicht selten ein unangenehmes Handwerk, welches vergleichbar ist mit dem Jonglieren eines zweischneidigen Schwertes mit zusammengebundenen Händen, stehend auf einem Nagelbrett, welches wahrscheinlich noch auf einem Gymnastikball balanciert wird. Ohne nun jedes Wort, das Nietzsche in der obigen zweiten tragenden Aussage seiner Überlegungen in *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* zu Papier gebracht hat, einer tiefeschürfenden Analyse unterziehen zu wollen, wird diese Beschäftigung ihrer Gefährlichkeit überführt. Eines ist klar und muss notwendigerweise von mir eingestanden werden: bereits über diesen einen Satz, über einen atomaren Bestandteil des hier zitierten Essays, ließe sich wohl fürstlich ein nicht gerade kurzer Text verfassen. Allein, welche Worte verlöre man gerne über die Begriffe Gesundheit – schließlich geht es doch um den Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben und nicht um einen Leitfaden zur sportlichen Ertüchtigung, Volk und Kultur.³⁹³ Doch hierum soll es nicht gehen. Von Wichtigkeit ist die hier mitschwingende Kritik des Philologen an einem Gemeinplatz der *Episteme der Historie*, welche das neunzehnte Jahrhundert mit sich gebracht hatte. Es geht um die Annahme, dass das Historische, das Wiegen, Zählen und Messen, Bürokratisieren und Ordnen der Vergangenheit im Sinne der Gegenwart und als Vorbote der kommenden Zukunft über das Unhistorische zu stellen wäre.

Solcherlei Allgemeinposten gehören im Bauchladen der ehrbaren Wissenschaftlichkeit, auch in dem der ersten Wissenschaft, zum Dauerbrenner. So, wie das Historische dem Unhistorischen gegenüberzustehen habe, so steht auch die *Vernunft* dem *Wahnsinn* und der *Logos* dem *Mythos* im Widerstreit gegenüber.³⁹⁴ Dass zweitere und dritte Aussage nach Jahrhunderten glückseligen Friedens in der Kritik stehen – es ist anzuzweifeln, ob jemals ein solcher vorherrschte – ist nicht neu. Dass *Vernunft* und *Wahnsinn*, vielleicht besser: „Wahnsinn und Nichtwahnsinn, Vernunft und

³⁹¹ Foucault (1973) [2008].

³⁹² Nietzsche [1975], 244 [der zitierte Abschnitt ist genannter Ausgabe durch Unterstreichung hervorgehoben].

³⁹³ Vgl. Conrad/Kessel [1998], 9–42.

³⁹⁴ Zumindest, wenn wir wie hier über einen Allgemeinplatz der Geschichtsphilosophie, dem, aber dies muss an andere Stelle referiert werden, durchaus widersprochen werden kann, sprechen, vgl. Angehrn [1996] und immer anregend, da von bössartiger Schläue, Marquard [1982].

Unvernunft“³⁹⁵, sich niemals wirklich gegenüberstanden – erst das Denken neuerer Zeit hat es gelernt sich dies *a posteriori* zu suggerieren -, sondern, dass sie sich gegenseitig bedingen, steht fest.³⁹⁶ Das Trennende zwischen ihnen beiden liegt letztlich, auf diesen Aspekt wird im Nachfolgenden noch einmal zurückzukommen sein, darin, dass eine gemeinsame Sprache hier Mangelware ist.³⁹⁷ Es handelt sich also um ein reziprokes Verhältnis zwischen diesen beiden Größen, in welchem der Verlust einer einstmals existenten Sprache dazu führt, dass es in der heutigen Wahrnehmung, oder, wenn man so möchte, Erfahrung neu zu bewerten ist – jenes wird zur Dichotomie verunklart. Doch eigentlich ist die Sachlage eine ganz andere: Aus Perspektive des Wahnsinnes gedacht wird dieser „eine Bezugsform der Vernunft, oder vielmehr“³⁹⁸ treten beide „in eine ständig umkehrbare Beziehung, die bewirkt, daß jede Wahnsinnsform ihre sie beurteilende und meisternde Vernunft findet, jede Vernunft ihren Wahnsinn hat, in dem sie ihre lächerliche Wahrheit findet.“³⁹⁹

Von der Metapher zum Symbol, einem weiteren wichtigen Faktor meiner Deutung, der aber bei mir nicht in einem Hierarchieverhältnis zur Metapher stehen kann, führt aus Perspektive der Stillehre, so Werner Dankert,⁴⁰⁰ nur ein kleiner Schritt, denn

„auf das Ganze des Kunstwerks bezogen sind beide Stilformen [...] durch eine sehr verschiedene Einstellung getrennt. Die Metapher gipfelt [- darauf habe ich oben in anderer Form schon verwiesen -, S.H.] im Gefühlsbild des Einzelnen. vom eng persönlichen Stimmungsausdruck bis zur welthaltigen Offenbarungsmetapher der großen Lyrik. Das Symbol gründet nicht in der Gefühlsspiegelung, sondern in der tiefgreifenden Erfahrung des Daseins selbst. Es ist so wenig ohne einen Gemeinschaftsgrund möglich wie ohne eine unsichtbar mitgegebene, übergreifende Ordnung des Daseins. Aus mannigfachen Gründen entzieht sich sein eigentliches Wesen der rationalisierenden Theorie.“⁴⁰¹

Damit ist es das unübertragene und unübertragbare Gegenstück und doch wiederum Spiegelbild zur Metapher. Es ist mit den Worten Martin Bubers eine „Erscheinung des Sinns [selbst], Erscheinen, Scheinendwerden des Sinns in der Gestalt der Leiblichkeit. Der Bund des Absoluten mit

³⁹⁵ Foucault(1973) [2008], 8.

³⁹⁶ „An dieser Stelle sind [sie] konfus miteinander verwickelt, untrennbar von dem Moment, daß sie noch nicht existieren, und füreinander und in Beziehung zueinander in dem Austausch existierend, der sie trennt“, ebd., 9.

³⁹⁷ „Es gibt keine gemeinsame Sprache, vielmehr es gibt sie nicht mehr. Die Konstruierung des Wahnsinns als Geisteskrankheit am Ende des achtzehnten Jahrhunderts trifft die **Feststellung eines abgebrochenen Dialogs, gibt die Trennung als bereits vollzogen aus** und lässt all die unvollkommenen Worte ohne feste Syntax, die ein wenig an Gestammel erinnerten und in denen sich der Austausch zwischen Wahnsinn und Vernunft vollzog, im Vergessen versinken. Die Sprache der Psychiatrie, die ein Monolog der Vernunft *über* den Wahnsinn ist, hat sich nur auf einem solchen Schweigen errichten können“, vgl. ebd., 8 [die *kursiven* Hervorhebungen stammen von Foucault selbst, die **gesperrten** von mir].

³⁹⁸ Ebd., 51.

³⁹⁹ Ebd., 51.

⁴⁰⁰ Dankert [1976], 21.

⁴⁰¹ Pongs [o.A.], Vorwort zitiert bei Dankert [1976], 21–22.

dem Konkreten⁴⁰² und zu seiner Art gehört es, dass es im Sinne Emil Deegs den Sinn „zur Anschauung bringt.“ Damit dient es dem „Sichtbar- oder Schaubarwerdens eines Sinnes [...], der gedacht und begriffen werden kann.“⁴⁰³ Eine brennlasscharfe Bestimmung ergibt sich aus einer Kombrillation der Standpunkt Johann Wolfgang Goethes, Carl Gustav Jungs und Philipp Wolff-Windeggs:⁴⁰⁴

„Die Symbolik verwandelt Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.“⁴⁰⁵

„Kein Symbol ist [danach, S.H.] „einfach“. Einfach sind nur Zeichen und Allegorien. Das Symbol aber deckt immer einen komplizierten Tatbestand, welcher dermaßen jenseits der Sprachbegriffe steht, daß er eindeutig überhaupt nicht auszudrücken ist.“⁴⁰⁶

Ich glaube hier diesen Exkurs zum Symbol bereits abschließen zu können, denn er würde ins Uferlose führen. Der Verweischarakter des Symbols ist, denke ich, hinreichend klar geworden, sodass es, so glaube ich, sicher nachvollziehbar ist, dass er sowohl zur Metapher als auch zum Begriff Zugänge schaffen kann.

In der Metapher liegt, das ist es, worauf ich hinaus will, die Chance für die an sich begriffslose Kunst oder das Phänomen „Musik“. In einer Theorie der Unbegrifflichkeit findet sie gewissermaßen natur- und begriffsgeschichtlich gegeben einen sichereren Ruhepol, der sich gleichzeitig aber an der Oberfläche der Begrifflichkeit reiben kann und darf. Ihr Fassbarkeit liegt gerade darin, dass sie im Unbestimmten wie Unbestimmbaren fasslich wird. Dabei ist Fasslichkeit als globaler Begriff oder Metapher zu verstehen und nicht nur beschränkbar auf ein Verständliches, sondern auf einen freien Bezugsrahmen. Dies bedarf einer letzten Erweiterung, die ich hier aber nur andeuten will und in einem anderen Projekt dann weiter ausarbeiten möchte.

6.2 VON DER METAPHOROLOGIE ZUR ANTHROPOLOGIE

Einen letzten Schritt gestatte ich mir noch, indem ich meine metaphorologischen Überlegungen auf die Spitze treibe. Wo führt eine solche Metaphorologie, die ohne Ziel auch nur rhetorische Floskel wäre, hin? Sie führt, ich möchte es aussprechen, wie es ist, zu dem hin und zurück, wovon sie herkommt, nämlich zum Menschen. Hierin liegt die Aktualität jeglicher Rhetorik,⁴⁰⁷ die sich in ihrem Bemühen mit dem Menschen definitionsähnlich umzugehen auf zwei Grundtendenzen reduzieren

⁴⁰² Buber [1934], 351 zitiert bei Dankert [1976], 18.

⁴⁰³ Dieses und das vorherige Zitat Deeg [1938], 6 zitiert bei Danckert [1976], 18.

⁴⁰⁴ Danckert [1976], 18–19.

⁴⁰⁵ Pongs [1939], 1 nach Danckert, a.a.O., 18

⁴⁰⁶ Goethe, Maximien, Nr. 749 nach Danckert, a.a.O., 18.

⁴⁰⁷ Vgl. Blumenberg (1971) [2009], 104.

lässt: einmal als reiches, und das andere Mal als armes Wesen. Dies führt notwendigerweise zu einer Reihe von entweder-oder Entscheidungen in der Frage seines Weltbezuges oder seiner eigenen Konstitution. Auch in der Rhetorik gibt es dieses entweder-oder: entweder ist sie Folge aus dem Besitz von Wahrheit, oder sie ist das Mittel des um den Mangel von ihr verlegenen. Kritisch wird dies vor allem im Verhältnis zur Ästhetik der Neuzeit:

„In der neuzeitlichen Ästhetik feiert die Implikation der Rhetorik, sie habe positiv oder negativ mit der Wahrheit zu tun, ihren letzten Triumph, in dem sich der Zusammenhang umkehrt: der Schluß von der Kunst der Rede, vom Stil, vom Schönen auf den Wahrheitsgehalt wird zulässig, oder gar: Kunst und Wahrheit werden identisch. Die von Plato gesetzt Feindschaft zwischen Philosophie und Rhetorik ist in der Philosophie selbst, zumindest ihrer Sprache, als Ästhetik gegen die Philosophie entschieden. Nur als Ästhetik?

Wer so fragt, will die Antwort erhalten: selbstverständlich nicht. Rhetorik und Anthropologie, um dies zunächst abzuschließen, wirken zusammen in der Erweiterung: das reiche Wesen kennt die Wirkungsmittel des *ornatus*, während das arme die Rhetorik als Kunst des Scheins erlernt hat, um dem Mangel an Wahrheit Herr zu werden. Für mich stellt sich aber nun eine andere Frage, die aber davon auszugehen hat: Wie ist es mit der von mir gesäuberten Metapher in Bezug auf den musizierenden Menschen, und damit auf die Musik selbst? Musik, das darf ich als Faktum voraussetzen, sagt immer etwas, sie ist niemals aussagelos, aber eine Botschaft, so auch die der Musik, ist entweder eindeutig oder mehrdeutig.⁴⁰⁸ Es gehört eben nun einmal zu den verflixten Eigenschaften der Botschaft in ihrer ästhetischen Funktion – Ästhetik bitteschön begriffen als Anschauung an sich, und nicht im kunst- und lebensfernen Philosophenverständnis -, so Umberto Eco,⁴⁰⁹ stets zweideutig strukturiert, was vor allem, aber eben nicht nur, für die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts im speziellen gilt. Sie hat „eine Affinität zum Zweideutigen, zum Mehrdeutigen, zur Ambiguität.“⁴¹⁰

Wolfgang Suppan hat in seinem musikanthropologischen Konzept⁴¹¹ drei Thesen aufgeworfen, von denen mich vor allem die zweite hier interessieren wird, indem ich sie aber umarbeite: (I) Er vertritt hierin, dass Musik-Anthropologie eben nicht von der Musik, ihren Werken selbst, ausgehe, sondern von dem Menschen der Musik entweder selbst produziert wird, oder diese in welchem Sinne auch immer „erträgt“. (II) Die Musik ist Teil der menschlichen Symbolwelt, und (III) sie ist ein Gebrauchsgegenstand des Menschen. Zweiter These, wie aber den anderen grundsätzlich auch, ist zuzustimmen, aber ich gehe weiter: Sie ist nicht nur Teil der menschlichen Symbolwelt,

⁴⁰⁸ Vgl. Floros [1989], 171.

⁴⁰⁹ Vgl. Eco [1972], 145f.

⁴¹⁰ Floros, a.a.O., 171.

⁴¹¹ Suppan [1984], 26–31.

sondern sie eignet sich auch, wie wenige andere Künste, als deren absoluter Ausdruck, weil sie, hier ist nochmals auf Mahrenholz zu verweisen, in so umfangreichem Maße wirken kann.

Hier kommt nun die Metapher zu Hilfe, indem ich zumindest derzeit ein für alle Male das Gerede von der begriffslosen Kunst „Musik“ beiseite schieben möchte. Sie ist, das muss eben gelten, begriffslos. Bitte seien wir doch einmal stolz darauf. Sie ist unbegrifflich, aber eben als Metapher selbst durch Metaphern fassbar; eine doppelte Metapherngestalt also.⁴¹² Diese These lässt sich auch an der Wortmetapher festmachen. Blumenberg hat in den Entwürfen seiner Anthropologie, die von Manfred Sommer, leider in einer etwas zweifelhaften Ausgabe, herausgegeben worden sind, eine Gedankenfigur entwickelt, die mir hier weiterhilft. Der bereits erwähnte Begriff der „Distanz“ ist dort nochmals aufgegriffen:

In der deskriptiven Mannigfaltigkeit der Leistungen des Menschen läßt sich das Einheitsprinzip am ehesten unter dem Stichwort ›Distanz‹ erfassen. Ein Antwort auf die Frage, wie der Mensch möglich sei, könnte daher lauten: *durch Distanz*, Um dieser Antwort systematisch-funktionaler Einheit in der Leistungsvielfalt des Menschen zu begreifen – und nichts anderes kann die Arbeit einer philosophischen Anthropologie sein-, wird es unumgänglich, die genetische Ausgangssituation des Menschen in einer radikalisierten Schematik deutlich vorzustellen.“

Diese Distanzleistung – ich merke an, Blumenberg würde nichts ferner stehen als biologische oder gar ökonomistische (ökonomischen?) Argumenten in Bezug auf den Menschen Vorzug zu geben⁴¹³ - in all' ihrer Unbegrifflichkeit kann durch Musik vertreten werden, gerade weil sie in dieses Zwischenreich zu passen scheint. Wie Mahrenholz treffend festgestellt hat, vermag nicht alle Musik den Menschen hochleistend anzusprechen, aber gewisslich schafft es manche. Auch für Hindemith nehme ich dies in Anspruch, aber ebenso für musikalische Hausgötter, wie eben Johann Sebastian Bach, seine Musik bezeichne ich selbst gerne als metaphysische der Musikgeschichte, was ich aber nun nicht ausführen kann, oder Joseph Haydn, dessen Musik ein Stück Aufklärungsdogmatik in sich trägt. Erstgenannter ist nun der Ansatzpunkt, um von hier ab zu Hindemith zurückzufinden und diesen Text damit abzuschließen.

6.3 HINDEMITH UND BACH - SPÄTWERK UND ALTERSWERK

Es ist keine Neuigkeit zu erwarten, wenn man es offen und ehrlich ausspricht: Bach und seine Nachwelt⁴¹⁴ sind und bleiben ein spannendes Thema. Nicht zuletzt belegt das die vierbändige, unter diesem Titel publizierte „Sammelstudie“, die von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen

⁴¹² Das Metapher auch ein Begriff sei schmälert das nicht, sondern unterstützt meine These, vgl. Willer [2010].

⁴¹³ Vgl. Blumenberg (op. posth.) [2007], 19–25 und 26–31 sowie der Sammelband Klein [2009].

⁴¹⁴ Kurzgefasste Überblicke bieten u.a. Wagner [2005] und Haasis [2010].

bzw. Joachim Lüdtke herausgegeben worden ist.⁴¹⁵ Auch keine neue, aber nichtsdestotrotz immer noch diskutierenswerte Besonderheit stellt die Bach-Rezeption Hindemiths dar. Ute Henseler hat dies in ihrem Beitrag zur oben genannten Studie unter einem, wie ich meine, falschen Titel - „Bach und der Neoklassizismus“ – haarscharf auf den Punkt gebracht:

„Anders als im Falle Strawinskys stand für Paul Hindemith der einzigartige Rand Johann Sebastian Bachs niemals zur Diskussion. Weder drohte eine Flut von weiteren kompositorischen Vorbildern Bach zeitweise in den Schatten zu stellen, noch stand er jemals in Gefahr, eine historisch entrückte, unnahbare Figur zu sein, die man von ferne mit einem Gefühl der Fremdheit zur Kenntnis genommen hätte. Er wuchs innerhalb einer musikalischen Tradition auf, in der Bach Erbe eine unangefochten bedeutende Position hatte. Hindemith war mit Bachs Musik von früh an innig vertraut, als Interpret und Dirigent begleiteten ihn dessen Werke ein Leben lang. Insofern war sein Bild von Bach gefestigt. Dennoch fällt es schwer Hindemiths Bachrezeption und die Rolle, die Bach für sein Schaffen spielte, umstandslos auf einen Nenner zu bringen.“⁴¹⁶

Es steht mir nun fern, hier zu viele Worte über Vorbildwirkung und Allusionen zu verlieren, sondern mein Interesse soll vor allem den späten Äußerungen Hindemiths gewidmet sein. Eine Fußnote allerdings kann und sollte ich mir nicht verkneifen, die das größte Selbstbearbeitungsprojekt im Gesamtschaffen Hindemiths anlangt, nämlich seine beiden Fassungen des Liederzyklus *Das Marienleben*. Dabei soll es aber nicht mein Ziel sein diese Fassungsproblematik aufs Neue zu diskutieren, was vor dem Hintergrund des nach wie vor problematischen Materialstandes gar nicht möglich wäre.⁴¹⁷ Im legendär gewordenen Vorwort zur zweiten Fassung des *Marienlebens* (1948) gesteht sich Hindemith vor dem Hintergrund seiner Bachrezeption, seine „neubarocke Phase“ reflektierend, ein, mit der Erstfassung zumindest ein Stück weit einer „Aktualität“ erlegen zu sein, vor allem, wenn es um die Singstimme ging:

„Vor einem Vierteljahrhundert glaubten viele, den Anbruch eines neuen kontrapunktischen Zeitalters zu erleben. Der Komponist, welcher kontrapunktische Musik schreiben wollte, brauchte – so glaubte man – nur Linien zu erfinden und ihre logische Folge ließ man den Himmel sorgen.“

Kontrapunkt, so streng als möglich, konnte also auch nicht die rechte Lösung sein, was mich nun zum eigentlich Thema bringt, nämlich dem verpflichtenden Erbe „Bach“, das Hindemith in seinem berühmt-berüchtigten Vortrag 1950 beschworen hat.⁴¹⁸ Es kann nun nicht meine Aufgabe sein, hier wiederum im Sinne einer Art Physiognomik des Denkens des späten Hindemiths (siehe unten) biographische Gründe für die Gedankengänge im Rahmen seiner späten Aufsätze

⁴¹⁵ Vgl. Heinemann/Hinrichsen [1997]–[2000] und Lüdtke [2005].

⁴¹⁶ Henseler [2000], 285.

⁴¹⁷ Einige Beiträge zur Debatte seit 1948 stellen dar: Henze [1949], Stephan [1974], Hedblad [1985], Sinkovicz [1993].

⁴¹⁸ Hindemith (1950) [1994].

heranzuziehen. Ich lasse sie einmal so sein, wie sie eben sind – Adorno gestehen wir seine Subjektivität schließlich auch zu, warum also nicht Hindemith.

Am Anfang jeder Auseinandersetzung mit Bach – ich gehe jetzt davon aus, dass es klar ist, dass ich Johann Sebastian meine – bringt die Frage mit sich, die Eggebrecht im Jubiläumsjahr 1985 gestellt hat: Bach – wer ist das?⁴¹⁹ Er nannte hier drei Arten mit Bach umzugehen: (1) aus der Perspektive einer Entideologisierung, (2) im Eifer der Ideologierevision, und (3) im Sinne einer Vereinnahmung durch Anbiederung.⁴²⁰ Was für Hindemith hier gilt, ist wohl vor allem ein anderes Bestreben, eines, das wir so nicht mehr kennen, nämlich eine bis zu einem bestimmten Maß getriebene Stilisierung, die es in Kauf nimmt – vielleicht etwas überdirekt und ohne auf Verluste zu achten – Bach zur Gallionsfigur zu erheben; dies geschieht aber anders als in den „wilden“ Jugendjahren.

An was ich meine Überlegungen festmachen will, ist, glaube ich, klar: an der Bach-Rede des Jahres 1950⁴²¹, deren Hinführung zum Schluss mich besonders beschäftigen muss:

„Es ist, als sei über sein Schaffen von nun an ein Schatten gefallen, der Schatten der Melancholie. Man hat in Bezug auf Brahms' Kompositionen das böse Wort der Melancholie des Unvermögens ausgesprochen. In Bachs Fall läßt von Unvermögen nicht sprechen, denn gerade einige Werke seiner letzten Jahre zeigen ein weder von ihm sonst wo noch von anderen erreichtes künstlerisches Vermögen. Da aber die Melancholie nicht wegzuleugnen ist, sind wir wohl berechtigt, hier eine Melancholie des Vermögens anzunehmen – und damit haben wir, wie ich glaube, die Lösung aller Rätsel gefunden.“⁴²²

An diese Feststellung schließt nun eine zum Teil fragwürdige, wie aber durchaus sinnvolle Argumentation an, an deren Endpunkt die Apotheose der Musik Bachs liegt, und auch die Apotheose der Musik an sich. Zunächst die des Bach'schen Werkes:

„Es ist also dies das Wertvollste, was wir mit Bachs Musik geerbt haben: die Schau bis ans Ende der dem Menschen möglichen Vollkommenheit; und die Erkenntnis des Wegs, der dahin führt: das unentrinnbare, pflichtbewußte Erledigen des als notwendig Erkannten, das aber, um zur Vollkommenheit zu gelangen, schließlich über jede Notwendigkeit hinauswachsen muß.“⁴²³

Und um das zu krönen, schießt er hinterdrein:

⁴¹⁹ Vgl. Eggebrecht [1985]

⁴²⁰ Ebd., 228.

⁴²¹ Vgl. Hindemith (1950) [1994].

⁴²² Ebd., 268.

⁴²³ Ebd., 269.

„Im begrenzten Gebiet unseres Musikgenießens, das ja bei aller eigenen Schönheit, die es bietet, auch nur das Sinnbild unseres gesamten Aufnehmens und Verarbeitens irdischer Erfahrung ist, bedeutet das Erkennen des Gipfels, daß wir keine klingende Form mehr in uns aufnehmen können, ohne sie an den Werten zu messen, die uns Bach gezeigt hat. Das Äußere der Musik, der Klang, schrumpft dann zur Nichtigkeit. War er ursprünglich das, was uns zur Musik lockte, was uns allein Befriedigung zu verschaffen schien, so ist er nun nur noch Gefäß für das Wichtigere, unser Besserwerden. Ein solches Besserwerden wird uns unduldsam machen gegen mindere Musik; gegen Geklingel, gegen Fahrlässiges und Nichtgekonntes. Es wird uns aber auch aufschließen für Musik, die uns noch unbekannte Symbole benutzt, die in fremde Klänge gehüllt ist, die wir erst mühsam erlernen müssen. Ist es einer Musik gelungen, uns in unserem ganzen Wesen nach dem Edlen auszurichten, so hat sie das Beste getan. Hat ein Komponist seine Musik so weit bezwungen, daß sie dieses Beste tun konnte, so hat er das Höchste erreicht. Bach hat dieses Höchste erreicht.

Große, vielleicht auch etwas aufgeblähte Worte, die ein zu-Ende-denken begleiten. Für das eigene Werk Hindemiths resümieren sie das, was ich in dieser Arbeit unter dem *ästhetisch-ethischen Pragmatismus* verstanden habe. Sie haben aber, das muss festgestellt werden, etwas Spätstilhaftes an sich, einer Frage, der ich bisher noch ausgewichen bin. Was das anlangt, ist Hindemith ein sonderbarer Fall. Er hat, wie ich meine, kein mittleres Werk in seiner Vita. Nach einer Phase des nicht-Komponist-Seins seiner Jugendjahre – damals noch als Konservatoriumsschüler, der sich nicht als Komponist sieht – beginnt sein Frühwerk, das unvermittelt ab 1929 in etwas umfällt, was durchaus als Spätwerk zu bezeichnen ist – es trägt das Mal dieser Tendenz. Dann aber nach der *Harmonie der Welt* beginnt das Alterswerk, das einen Blick verdient.

Das Alterswerk Hindemiths kann, soll und darf nicht Gegenstand dieser Studie sein, muss aber dennoch zum Ende dieses Kapitels diskutiert werden, da die Oper *Die Harmonie der Welt* dieses prinzipiell eröffnet. Gerade die Schlusszene dieser Oper, die im Folgenden nochmals weitläufiger Analyse unterzogen werden wird, trägt die Elemente dessen, was man als Alterswerks im Allgemeinen bezeichnen kann, und was das Typische im Alterswerk des Komponisten individuell auszeichnet, in sich. Ihr Gigantismus – ein letzter im Schaffen Hindemiths – ist dabei nicht nur Fassade, wie er es manchenteils in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts als übernommene Last aus dem langen neunzehnten war, sondern er ist Programm, ebenso, wie es in anderen Alterswerken, so auch im *Langen Weihnachtsmahl* Hindemiths im Gegenteil das Reduzierte, Zurückgenommene, das Kammermusikalische ist. Man denke hier nicht zuletzt auch an Richard Straußens letzte Oper *Capriccio* oder an Gustav Mahlers trotz dem gigantischen Orchesterapparat, der Verwendung findet, zurückgenommene neunte oder zehnte Sinfonie, von denen letztere bekanntlich unvollendet geblieben ist. Dieses Finale – ohne mich zu wiederholen – erreicht höchste Komplexität in textlicher wie auch kompositorischer Anlage, es ist auf höchste Sensitivität ausgerichtet, was auch darauf zurückweist, dass sein Schöpfer höchste Sensitivität bewiesen hat, ja,

es reizt das sinnliche Fassungsvermögen des Hörers maßlos aus, was nicht zuletzt auch Programm ist, und es mag zu den elaboriertesten Schöpfungen Hindemiths zählen.

Komplex ist nicht nur die Botschaft des gesungenen Textes, die schließlich die vorhergegangenen knapp zwei Stunden Spielzeit transzendiert und kommentiert, sondern das verwendete Material sprengt alle Maßstäbe des Bisherigen. Nicht nur, dass das gesamte Orchester inkl. apotheotisch eingreifenden Schlagwerk und Chor zum Einsatz kommt, sondern es werden auch nahezu alle Solisten in dieses *Résümée* eingespannt. Nur einmal zuvor hat Hindemith eine vergleichbare Materialschlacht veranstaltet: Der Schlusschor seines mit Gottfried Benn geschaffenen Oratoriums *Das Unaufhörliche* bietet Ähnliches, aber nicht Gleiches.

Auch die verwendeten Formen übersteigen im Finale das im vorherigen Verlauf „Geforderte“. Nicht nur, dass eine einundzwanzigteilige Passacaglia den Rahmen des Geschehens bietet; nein, das Thema dieser Variationsreihe wird zuvor – quasi in umgekehrter Reihenfolge, wie dies in BWV 832 geschieht – in einer vierstimmigen Fuge in Form einer Exposition und Durchführung vorgestellt. Bisher durch Hindemith Selbsterreichtes wird neben und mit Verfahrensweise des klassischen Kanons der „gelehrten Musik“ aus Renaissance und Barock zur Spitze getrieben und mit diesen symbiotisch vereinigt⁴²⁴: ich sage es nochmal, der Traum von Mittelalter und Renaissance wird geträumt.

Nicht zuletzt gibt auch die Stimmführung von Solistenensembles wie von Chorpässagen Anlass dazu, von einer höchstmöglich erreichbaren Komplexität zu sprechen. Die von den Stimmen verlangten Ansprüche schaffen für jede Aufführung, gerade aufgrund der Dichte des Satzes, große Hindernisse.

Dies führt direkt weiter zum Faktor der Sensitivität. Hierunter muss zeitgleich das tektonische Erfassen von Zeitproblemen (man denke an die Textpassage: „Die Kraft von Sonnen läßt sich zerspalten,/ Noch mehr zu töten als vorher,/ Vielleicht auch spornend mildes Weltentum.“) und dem gleichzeitigen Übersehen zur Verfügung stehender kompositorischer Möglichkeiten fallen. Dies verstrickt dann auch den Hörer in den nur *in actu* wahrnehmbaren Sog, der dieses Finale kennzeichnet. Wer nicht in Textbuch, Klavierauszug oder Partitur mitliest – denn so ist prinzipiell Musikkonsum nicht gedacht –, dem wird manches Inhaltliche entgehen, dennoch wird er die Botschaft dieses Summeziehens verstehen, vorausgesetzt, er will sich darauf einlassen.

Von diesem Überschwang an Elaborationsfähigkeit ist das gesamte Alterswerk Hindemiths gekennzeichnet, in welches sich sogar noch nicht Dagewesenes, ja sogar vorher Abgelehntes zu mischen vermag. Hat sich der Komponist darin verstanden Chorlieder bzw. Chorwerke (*Mainzer Umzug* – 1962 – *Zwölf Madrigale* nach Texten von Josef Weinheber für fünf gemischte Stimmen – 1985), Konzerte (*Concerto for Organ and Orchestra* – 1962), Instrumentalwerke (*Pittsburgh Symphony* – 1958) und Opern (*Das lange Weihnachtsmahl* – 1960) vorzulegen, so geht er mit seinen letzten

⁴²⁴ Wagner [unveröffentlicht], 4.

Messkompositionen (*Messe für gemischten Chor a cappella* – 1963)⁴²⁵ gänzlich neue Wege. Tatsächlich fügt er aber auch dem Gewohnten einen neuen Aspekt hinzu, indem er quasi bekenntnishaft die Kategorie des Transzendenten auf- und ausbaut. Auch wenn letztlich gerade Messkompositionen, wie letztlich (Wortwiederholung!) auch aufgrund ihrer instrumentalen Konnotation Orgelkonzerte etwas Glaubensbekenntnishafte an sich haben, so enthält Hindemith sich von Aussagen seiner persönlichen Konfession.⁴²⁶ Dies alles lässt sich auch bestätigt sehen in einer Episode, wie sie von Hans Gillesberger berichtet worden ist:

„[...] seit Jahren leitete Hindemith [...] immer wieder meinen »Wiener Kammerchor« und die »Wiener Singakademie« mit Aufführungen und Uraufführungen eigener Werke. [...] Schon lange hegte ich den Wunsch, den Meister für eine Messkomposition interessieren zu können, da mir dies eine bedeutende Bereicherung der zeitgenössischen Kirchenmusik zu sein schien. Mein jahrelanges Ersuchen und Drängen blieb aber unter Hindemiths verschiedenen Einwänden erfolglos: Er als Protestant – wörtlich sagte er mir einmal – »ich bin vielleicht kein guter, aber ein treuer Protestant« – wolle sich nicht in Angelegenheiten der katholischen Kirchenmusik einmengen. Hindemiths Überzeugung, daß nach Palestrina kaum mehr zur Polyphonie der katholischen Kirchenmusik zugefügt werden könne, bestärkte ihn in seiner Zurückhaltung.“

Im Großen und Ganzen also ein letztes Experiment und ebenso Hinausgehen über etwas einst Geglaubtes . Doch das ist die Schlussfrage - was bleibt?

6.3 DAS WAS BLEIBT? – EINE INTERPRETATION

Nun heißt es zunächst einmal mit Hindemith zu Ende zu kommen. Daher die bang ausgesprochene Frage: Was bleibt? Eigentlich eine gute Frage, nicht? Jedem Hörer, sicherlich auch den am Dirigentenpult stehenden Paul Hindemith, musste bei der Uraufführung der *Harmonie der Welt* 1957 klar werden, dass ein Werk, dessen Entstehungszeit über zwanzig Jahre umfasst hatte, so viel zu sagen haben muss, dass ein Abend von knapp drei Stunden hierzu nicht ausreicht.⁴²⁷ Der Großteil des Inhalts geht am Opernhörer notwendigerweise vorbei – und vielleicht ist es auch gut so. Vielleicht mag es auch gut sein, dass vor allem die Oper *Die Harmonie der Welt* nicht auf den Bühnen der Welt angekommen ist, sondern zum ersten Mal überhaupt 2001 auf Compact Disc gebannt

⁴²⁵ Die genannte A-cappella-Messe sollte tatsächlich die erste aus einem Zyklus von drei geplanten Messkompositionen sein. Sie sollten nach Hindemiths Wunsch auf verschiedene Stufen des spiel- und gesangstechnischen Vermögens angesiedelt sein, sodass sie für verschiedene Formationen genutzt werden können. Die erste und einzig vollendete Messe ist nur für „Spitzenchöre“ gedacht, die zweite, die die Chorstimmen durch die Hinzunahme von Instrumenten stützt, verlangt bereits weniger, und die dritte hätte, wie Briner Gillesberger, den Dirigenten und Widmungsträger der Uraufführung der *Messe* wiedergibt, eine „ganz leichte“ sein sollen, vgl. Briner [1971], 302f.

⁴²⁶ Ebd., 300.

⁴²⁷ So die Kritik Abendroth [1957].

worden ist. Dem *Mathis* ist ein anderes Schicksal zuteil geworden. Er ist die Oper die wegen oder trotz der Nationalsozialisten entstanden und uraufgeführt worden ist, und die ihren Schöpfer erstmals zum Altmeister werden lässt. Auch das ist bestimmt gut und richtig so, denn: die Rezeption lügt nicht, wenn auch ihre Beobachter dies sehr wohl können. Schönrederei ist hier wertlos. Soviel dazu.

Ich glaube, dass es im Umfang meiner Studie hier bewusst geworden ist, dass ich den *Mathis* nicht nur als Schwesterwerk der *Harmonie der Welt* bestimmen würde, sondern auch ein Stück weit als deren dramaturgischen Vorläufer. Jetzt gehe ich noch etwas weiter und behaupte, hier den Hindemithschen *Faust I* und *Faust II* vor mir zu haben. Was der *Mathis* nicht sagen konnte, sagt die *Harmonie der Welt*, und danach kommt eigentlich nicht mehr viel, sondern vielleicht nur noch Metaphysisches.

Doch was liegt nun in dieser Metaphysik? Ich glaube, und meine es auch hinlänglich bewiesen zu haben, dass Hindemiths letzte große Oper ein zwiefacher Zeitkommentar sein muss. Zwiefach in dem Sinne, als dass sie sowohl die Zeit des Mathias Grünwald und vor allem die Johannes Keplers kommentiert, wie auch unsere, d.h. die der 50er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts, in welcher sie vollendet wurde. Die Warnung, die Hindemith im Finale der Oper ausspricht, ist darauf Hinweis genug. Und Hindemith tut dies alles sehr schlau, auch wenn sein Unternehmen zum Scheitern verurteilt sein muss.

Der *ästhetisch-ethische Pragmatismus* nämlich, welchen ich für Hindemith in Anspruch genommen habe, ist das Problem. Seine Form einer *musique informelle* in ihrer Formalität muss, in letzter Konsequenz, am Hörer vorbeigehen. Die Gesamtheit des Planes, und hier fällt der Hörer mit Kepler zusammen, ist erst nach langer Beschäftigung annähernd durchschaubar. Spätwerk *par excellence*, wie ich meinen möchte, aber eben noch kein Alterswerk.

Das sollte mich aber nun nicht davon abhalten zu einer abschließenden Interpretation anzuheben. Sie liegt in einem Phänomen befestigt, dass ich glaube auf beide Opern anwenden zu können; es handelt sich um das des „Totentanzes“. Wie ich vermaßen möchte, trifft sich hier vor allem die *Harmonie der Welt* als letzte große Oper Hindemiths mit dem letzten großen Werk seines Jahrgängers Carl Orff *De Temporum Fine Comoedia* (1971). Ich gewinne hierzu meinen Ansatzpunkt aus einer Interpretation des Schweizer Psychaters Gion Condrau:

„Die Anachoreten und die letzten Menschen kommen zu Wort: »Ubique daemon, ubique daemon, - der Teufel geht um, der Teufel geht um ... bis ans End' aller Zeit, bis ans End' aller Zeit! Wann endet die Zeit?« Anachoreten waren früher christliche Einsiedler, die der Prophezeiung des Weltgerichts ein leidenschaftliches Nein entgegenschleuderten. Das Ziel der Welt könne nicht im Schrecken des Jüngsten Gerichts liegen. Der Mensch muß nicht vor dem Tod zurückschrecken; er kann, durch das Grauen hindurchgeführt, auf Befreiung hoffen. »Kalón thanein«; »Schön ist es zu sterben«. Selbst Luzifer, Symbol des Dualismus von Gut und Böse, kehrt reumütig zu Gott zurück: »Pater peccavi« Das

»Ende aller Dinge« wird »aller Schuld Vergessung sein«, heißt es bereits auf der ersten Partiturseite der *Comodia*⁴²⁸

Ähnliches kann, wie ich schließlich gezeigt habe, auch für das Finale der *Harmonie der Welt* gelten. Am Ende der Zeit, so bezogen auf Kepler, geht er ein in die kosmische Ordnung, die er zu erklären stets versucht hatte. Dies ist aber nun egal. Nach dem Grauen seines Todes – man denke an den erwähnten Pfarrer – sieht er auf die Welt und kann auch ein solches Ereignis wie den Tod Wallensteins nur als Nichtigkeit „belächeln“; so auch sein eigenes Handeln. Dasselbe gilt für Mathis, denn, das muss bedacht werden, er ist als Antonius, wie er selbst sagt, bereits gestorben. Er hat sich getötet, und seinen künstlerischen Akt schuf er als Untoter im Geiste.

Ich lasse nunmehr die „Katze aus dem Sack“. Beide Opern sehe ich als Totentänze, nur eben, und da liegt der schlaue, wie ich meinen möchte, absichtliche Schachzug Hindemiths, ohne den Tod. Aber, diese Frage ist berechtigt, ist es denn dann ein Totentanz? Nein, eigentlich nicht, aber Hindemith hat die Zeit – den historischen Kontext – in der seine beiden Opern spielen, richtig gewählt, und, wie ich meine, wäre er kein guter Kunstkenner – und das war er doch! – wenn ihm dieser Aspekt entgangen wäre. Im siebzehnten Jahrhundert stirbt der Totentanz in seiner mittelalterlichen Form – das soll nicht heißen, dass es ihn nicht mehr gäbe, aber eben anders. Was an seine Stelle tritt, hat Michel Foucault herausgearbeitet, indem er an die Stelle des lachenden Todes (der Lepra oder Pest) den lachenden Narren stellt:⁴²⁹

„Tatsächlich müssen wir das wirkliche Erbe der Lepra in einem sehr komplexen Phänomen suchen, das sich anzueignen die Medizin noch sehr lange Zeit brauchen wird. Dieses Phänomen ist der Wahnsinn, der erst nach einer fast zwei Jahrhunderte währenden Latenzzeit die Rolle der Lepra als Heimsuchung in den Ängsten der Menschen übernimmt und gleich ihr Reaktionen der Trennung, des Ausschlusses und der Reinigung hervorruft, die sich jedoch ganz klar mit ihr verbinden. Bevor der Wahnsinn etwa in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts bezähmt wird und bevor man dafür die alten Riten bemüht, ist er unweigerlich mit allen größeren Erfahrungen der Renaissance verbunden.“⁴³⁰

„Der Spott des Wahnsinns tritt an die Stelle des Todes und seiner Feierlichkeit. Von der Entdeckung jener Notwendigkeit, die den Menschen unvermeidlich zu nichts werden lässt, ist man zu einer verachtenden Betrachtung dieses Nichts, das die Existenz selbst ist, gelangt. Die Angst vor dieser absoluten Grenze des Todes wird in einer fortgesetzten Ironie verinnerlicht. Man entwaffnet diese Angst im voraus [sic!], macht sie zum Objekt des Gespöchts [...]. Der Kopf der Schädel werden soll, ist bereits leer. [...] Was der Tod demaskiert ist bereits Maske und nicht anderes. Das Grinsen des Skeletts zu entdecken, genügt es zu entfernen, was weder Wahrheit noch Schönheit ist, sondern lediglich weiße Schminke und Flitter. Dasselbe Lächeln geht von der leeren Maske auf den Kadaver

⁴²⁸ Condrau [1991], 350–351.

⁴²⁹ Foucault (1973) [2008].

⁴³⁰ Ebd., 24–25.

über, doch lacht der Wahnsinnige im voraus [sic!] das Lachen des Todes, und der Geistesranke entwaffnet, indem er es vorwegnimmt, das Makabere.“⁴³¹

Dieses Makabere des Wahnsinns ist aber nun auf die Helden im Sinne meines Begriffes der Herosoper übergegangen. Ich gebe zu bedenken: in der Zeit, in der das Lachen des Narren das des Todes ablöst, wird auch das Genie geboren, indem das *ingenium* mit neuer Bedeutung befrachtet wird. Die Situation ist also tatsächlich so paradox wie verfahren. Wahnsinn gehört zur Genialität, und daher wird der Wahnsinnige – ergo: der geniale Renaissancemensch – zu diesem Stellvertreter des Todes, der diesen auch ersetzt; ihn ja überwindet. Auch sein Verhältnis zur Masse, wie an beiden Opern ablesbar, also zu den anderen Menschen, wandelt sich.

Anstelle dessen, also des Todes, tanzt nun unser Held mit jedem anderen Protagonisten – diese Opern kennen, einmal abgesehen von Sylvester von Schaumberg in der einen und Tansur in der anderen, keine Antagonisten – Albrecht und Ursula, Wallenstein und Katharina sind, wenn überhaupt, eher als weitere Protagonisten, jeweils erster sogar als Spiegelbild des Helden angelegt. Auch hierbei gilt: was im *Mathis* angelegt ist, findet in der *Harmonie der Welt* Vollendung; wenn man von so etwas sprechen möchte: in ersterer Oper wurde dies vor allem in der Horrorvision des Mathis klar, der hier mit verschiedensten Gestalten ins Gespräch treten konnte, die zweite zeigt dies in der großen Passacaglia – was ja nebenbei bemerkt eigentlich ein Tanz ist.

Ich glaube doch eines ist auf dem Weg bis hierher nunmehr klar geworden: es wäre falsch Hindemiths Werke zu unterschätzen. Sie wollen tatsächlich mehr sein, ob sie es wirklich sind, habe ich nicht zu beurteilen, das tut der Rezipient, mehr als nur Oper, als nur musikalische Aufführung – Weltphantasie. Sie sind Verkörperung des *ästhetisch-ethischen Pragmatismus* als bühngemäßigem Ideal. Sie wollen aufklären, aber eben unter anderen Bedingungen, als wir dies gewohnt sind, nämlich mit Hilfe der Phantasie der „musica mundana“. Eine schöne Utopie, aber, wie ich meine, nicht die unberechtigte. Wenn auch jemand wie Adorno, der noch gar nicht auf *Ad vocem Hindemith* eingegangen zu sein scheint – ein Versehen? -, Gegenteiliges behauptete. Ich gebe dem Musikphilosophen auch mit dem Meisten vollkommen recht, aber nur, wenn ich mich seinem System zu unterwerfen geneigt bin, doch der Abschluss von dessen Aufsatzsammlung kann von mir nur als peinlich bezeichnet werden, da dort die Dialektik, wie ich meine zum einzigen Mal in seinem Schaffen zum Stilstand kommt. Schade eigentlich...⁴³²

⁴³¹ Ebd., 34.

⁴³² Vgl. Adorno (1964) [2003] und Lessing [1999], 268–290.

6.4 EPILOG – THESEN AD SPECTATORES

„Ein letzter Akkord verklingt eines Tags“ - Zu den wohl faszinierendsten Momenten der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts gehören die beiden Schlussakkorde, die zum einen den letzten Satz der sechsten Sinfonie Prokofiews, zum anderen den letzten Satz der zweiten Charles Ives schmücken. Warum? Und warum gerade diese beiden? Nun, sie bilden seltsame Schlussformen ab, die sich diametral gegenüberstehen. Die sechste Sinfonie Prokofiews hält mit ihrem letzten Satz einen Galopp (Vivace) bereit, welcher nicht klar tonal fassbare Kapriolen vollführt, bevor er dann über ein Glissando der Holzbläser in einem nur Sekunden verweilenden, aber strahlendem Es-Dur sein Ende findet. Anders bei Ives. Am Ende des quirlig flackernden Satzes, der amerikanische „Volksmusik“ verarbeitet, folgt auf eine Kavaliere-Fanfare ein maßlos schräger Akkord, welcher die Sinfonie beendet. Im Sinne beider Sinfonien möchte ich nun meine Arbeit beenden, indem ich die beiden Schlüsse quasi gleichzeitig parodiere. Mit Hindemith kam ich eigentlich schon im letzten Abschnitt zum Ende. Was also bleibt noch. Naja, ich glaube, dass die Grundthematik dieser Arbeit noch nicht ganz beantwortet ist. Ich muss mir eingestehen, dass während des Schreibens dieses Textes mir bewusst wurde, dass Hindemith nur zum „Vorwand“ sich reduzieren hat lassen. Er wurde zum Modell. Deshalb kann ich nun, nachdem das Modell abgeschlossen ward, vom Besonderen auf das Allgemeine zurückblicken und abschließend zumindest Fragen stellen bzw. Thesen aufzustellen. Beantworten will ich sie derzeit nicht, und vermag ich sie auch nicht. Alles zu seiner Zeit. Aber stellen darf ich sie, denn das ist es, was schließlich „Wissenschaft“ auszumachen hat: Die wissenschaftliche „Nicht-Vernunft“ des Fragens. Ist der Leser willig – und er scheint es zu sein, denn er hat es bis hierher geschafft – dann spreche ich, wie angekündigt, zu ihm *ad spectatores* und nicht mehr gänzlich auf den „Koturnen“ der „wissenschaftlichen Praxis“.

Philosophische Anthropologie als Teil der Musikwissenschaft tut not, um einem Notstand des Faches Musikwissenschaft abzuhelpen, der, wie ich meinen möchte vor allem an einem so reich beschenkten Institut wie am Wiener zutage tritt. Die Diversifikation des Faches muss es gleichzeitig auch ermöglichen, eine Einheit auffindbar und vertretbar zu machen. Eine musikwissenschaftliche Anthropologie, wie oben von mir skizziert, könnte dies, wie ich meine, schaffen. Anthropologie beugt einer historischen Musikwissenschaft vor, ohne dies nun am Beispiel Wien festmachen zu wollen, das Andere, welches so wertvoll ist, zu ignorieren; Anthropologie ist der Schlüssel dazu eine derzeit, wie ich meine, Stillstandsdisziplin, wie die vergleichende Musikwissenschaft, davor zu bewahren nur Ethnomuskologie sein zu wollen, die „das Rohe und das Gekochte“ nicht kennen will, und für die Levi-Strauss vielleicht doch nur ein Jeanshersteller sein kann, und sie rettet eine systematische Musikwissenschaft davor, der „Allwahrheit“ der Empirie zum Opfer zu fallen oder als Technikspielerei missverstanden zu werden (Tonmeister bilden andere aus!). In jedem Fall sind sie mehr wert.

Vor dem Hintergrund dieser fragenden Destruktionsarbeit, die ich mir in diesen abschließenden Bemerkungen, gemacht habe, drängt sich mir selbst der Gedanke auf, ob sich hier nicht noch vielmehr in bloße Rhetorik auflösen ließe, vielleicht sogar die Verabsolutierung der Musik selbst. Darüber aber ein ander' Mal mehr. Doch nun, um mit großen Worten zum Ende zu kommen, im Sinne der letzten niedergeschriebenen Worte des unsterblichen Leonardo da Vinci: „perche la minesstra si fredda.“⁴³³ Guten Appetit...

⁴³³ Codex Arundel 245v (AR, British Museum, London), geschrieben am 24. Juni 1518 zitiert nach Nicholl [2009], 17.

QUELLEN

1. PAUL HINDEMITH

- Hindemith (1922) [1994] Paul HINDEMITH: „Paul Hindemith“, in: Ders., *Aufsätze, Vorträge, Reden*. Herausgegeben von Giselher Schubert, Zürich und Mainz 1994, S. 7.
- Hindemith (1933–35) [1994] Paul HINDEMITH: „Komposition und Kompositionsunterricht“, in: Ders., *Aufsätze, Vorträge, Reden*. Herausgegeben von Giselher Schubert, Zürich und Mainz 1994, S. 47–119.
- Hindemith (1940) [1940] Paul HINDEMITH: *Unterweisung im Tonsatz. I. Theoretischer Teil*, Mainz 1940.
- Hindemith (1950) [1994] Paul HINDEMITH: „Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe“, in: Ders., *Aufsätze, Vorträge, Reden*. Herausgegeben von Giselher Schubert, Zürich und Mainz 1994, S. 253–270.
- Hindemith (1959) [1994] Paul HINDEMITH: *Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen* (1959), Zürich und Mainz 1994.
- Hindemith (1963) [1994] Paul HINDEMITH: „Ansprache zur Entgegennahme des Balzan-Preises“, in: Ders., *Aufsätze, Vorträge, Reden*. Herausgegeben von Giselher Schubert, Zürich und Mainz 1994, S. 310–313.
- Hindemith [1982] Paul HINDEMITH: *Briefe*. Herausgegeben von Dieter Rexroth, Frankfurt am Main 1982.

2. ORIGINALAUSGABEN

- Vasari [1550] Giorgio VASARI: *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, Florenz 1550.

3. MODERNE AUSGABEN

- Al-Fārībī [2005] Al-Fārībī: *Über die Wissenschaften – De scientiis*. Lateinisch – Deutsch. Nach der lateinischen Übersetzung Gerhards von Cremona. Mit einer Einleitung und kommentierenden Anmerkungen herausgegeben und übersetzt von Franz Schupp, Hamburg 2005.
- von Aquin (Div.) [2006] Thomas von Aquin: *Über den Lehrer – De magistro. Quaestiones disputatae de veritate. Quaestio XI. Summa theologiae. Pars I, quaestio 117, articulus 1*. Lateinisch – Deutsch. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Gabriel Jüssen, Gerhard Krieger und Jakob Hans Josef Schneider. Mit einer Einleitung von Heinrich Pauli, Hamburg 2006.

- Aristoteles [1983] Aristoteles: *Vom Himmel. Von der Seele. Von der Dichtkunst*. Übersetzt, herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Olof Gigon, München 1983.
- Boethius [1872/1973] Anicius Manulius Severinus BOETHIUS: *Fünf Bücher über die Musik*. Aus dem lateinischen in die deutsche Sprache übertragen und mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Harmonik sachlich erklärt von Oscar Paul. Nachdruck der Ausgabe von 1872, Hildesheim und New York 1973.
- Bruno (1591) [2004] Giordano BRUNO: *Über das Unendliche, das Universum und die Welten*. Aus dem Italienischen übersetzt und herausgegeben von Christiane Schultz, Stuttgart 2004.
- Bruno (1596) [1957] Giordano BRUNO: *Heroische Leidenschaften und individuelles Leben*. Auswahl und Interpretation. Mit einem Essay »Zum Verständnis des Werkes« und einer Bibliographie herausgegeben von Ernesto Grassi (= Rowohlt's Klassiker der Literatur und Wissenschaft. Herausgegeben von Ernesto Grassi), Hamburg 1957.
- Bruno (1596) [1989] Giordano BRUNO: *Von den heroischen Leidenschaften*. Übersetzt und herausgegeben von Christiane Bacmeister. Mit einer Einleitung von Ferdiand Fellmann, Hamburg 1989.
- Galilei (1587 oder 1588) [2002] Galileo GALILEI: *Vermessung der Hölle Dantes*, in: Ders., *Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen*. Herausgegeben und eingeleitet von Hans Blumenberg, Frankfurt am Main 2002.
- Johannes de Grocheio (um 1300) [1967] Ernst ROHLOFF: *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Groeio*. Im Faksimile herausgegeben nebst Übertragung des Textes und Übersetzung ins Deutsche, dazu Bericht, Literaturschau, Tabellen und Indices, Leipzig 1967.
- Kepler [1930] Johannes KEPLER: *Johannes Kepler in seinen Briefen*. Herausgegeben von Max Caspar und Walther Dyck. Band 1, München und Berlin 1930.
- Kepler (1619) [1940] Johannes KEPLER: *Harmonice Mundi* (1619) (= Gesammelte Werke. Herausgegeben von Max Caspar, Band IV), München 1940.
- Kepler (1619) [1982] Johannes KEPLER: *Weltharmonik – Harmonice Mundi* (1619). Übersetzt und eingeleitet von Max Caspar, München und Wien 1982.
- Kepler (1634) [1993] Joh. Keppleri: *Somnium*, in: Ders., *Gesammelte Werke: Calendaria et Prognostica. Astronomica minora und Somnium*. Bearbeitet von Volker Bialas und Helmuth Grössing (= Ders., *Gesammelte Werke*, Band XI, 2), München 1993.

- Platon [2005] PLATON: *Ion. Hippias II. Protagoras. Laches. Charmides. Euthyphron. Lysis. Hippias I. Alkibiades I.* Bearbeitet von Heinz Hofmann. Griechischer Text von Louis Bodin, Alfred Croiset, Maurice Croiset und Louis Méridier. Deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher (= Ders., *Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch*, Herausgegeben von Gunther Eigler, Band 1), Darmstadt⁴2005.
- Tinctoris (1477) [1978] Johannes Tinctoris: *Opera theoretica*. Herausgegeben von Albert Seay, Band II (= *Corpus Scriptorum de Musica*, Band 22), Stuttgart 1978.
3. PHILOSOPHISCHE WERKE (ACHTZEHNTE BIS ZWANZIGSTES JAHRHUNDERT)
- Abendroth [1957] Walter Abendroth: „Religion, Physik, Musik“, in: *Die Zeit* 33 (1957), S. 4.
- Adorno (1959) [2003] Theodor W. ADORNO: „Kriterien der neuen Musik“, in: Ders., *Klangfiguren. Musikalische Schriften I* (= Ders., *Gesammelte Schriften*, Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Band 16), Frankfurt am Main 2003, S. 170–228.
- Adorno (1960) [2003] Theodor W. ADORNO: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, in: Ders., *Die musikalischen Monographien. Versuch über Wagner. Mahler. Eine musikalische Physiognomik. Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs* (= Ders., *Gesammelte Schriften*, Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Band 13), Frankfurt am Main 2003, S. 149–320.
- Barthes [1986] Roland BARTHES: *Sade. Fourier. Loyola*. Übersetzt von Maren Sell und Jürgen Hoch, Frankfurt am Main 1986.
- Bloch (1938–1947) [1985] Ernst BLOCH: *Das Prinzip Hoffnung* (1938–1947) (= Ders., *Werkausgabe*, Band 5), Frankfurt am Main 1985.
- Blumenberg [1971] Hans BLUMENBERG: „Beobachtung an Metaphern“, in: *ABG* 15 (1971), Heft 2, S.
- Blumenberg [1986] Hans BLUMENBERG: *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt am Main³1986.
- Blumenberg [1986b] Hans BLUMENBERG: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am 1986.
- Blumenberg [1987] Hans BLUMENBERG: *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*, Frankfurt am Main 1987.
- Blumenberg [1993] Hans BLUMENBERG: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt am Main⁴1993.

- Blumenberg [1996] Hans BLUMENBERG: *Die Legitimität der Neuzeit*. Erneuerte Ausgabe, Frankfurt am Main 1996.
- Blumenberg [2001] Hans BLUMENBERG: *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt am Main 2001.
- Blumenberg [2006] Hans BLUMENBERG: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 2006.
- Blumenberg (op. posth.) [2007] Hans Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Anselm Haverkamp, Frankfurt am Main 2007.
- Blumenberg [2009] Hans BLUMENBERG: „Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik“ (1971), in: Ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und Reden*, Stuttgart 2009, S. 104–136.
- Blumenberg (1997) [2011] Hans BLUMENBERG: *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Frankfurt am Main 2011.
- Burckhardt (1860) [1997] Jacob BURCKHARDT: *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* (1860). Herausgegeben von Horst Günther, Frankfurt am Main und Leipzig 1997.
- Foucault (1973) [2008] Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main 2008.
- Freud (1905-1906/1942) [2004] Sigmund FREUD: „Psychopathische Personen auf der Bühne“, in: Ders., *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*. Einleitung von Peter Gay, Frankfurt am Main ³2004, S. 23–28.
- Freud (1908) [2004b] Sigmund FREUD: „Der Dichter und das Phantasieren“, in: Ders., *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*. Einleitung von Peter Gay, Frankfurt am Main ³2004, S. 31–40.
- Freud (1905) [2009] Sigmund FREUD: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), in: Ders., *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor*. Einleitung von Peter Gay, Frankfurt am Main ⁹2009.
- Fromm (1956) [2006] FROMM, Erich: *Die Kunst des Liebens*. Mit einem biographischen Nachwort von Rainer Funk. Aus dem Amerikanischen von Liselotte und Ernst Mickel, München 2006.
- Heidegger (1926) [1979] Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen ¹⁵1979.
- Horkheimer/Adorno (1947) [2008] Max HORKHEIMER und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main ¹⁷2008.

- Kant (1790–1799) [2011] Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, in: Ders., *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie* (= Ders., Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Band 5), Darmstadt⁷2011, S. 233–620.
- Krishnamurti [1999] Jiddu KRISHNAMURTI: *Vollkommene Freiheit – Das Krishnamurti-Buch*, Frankfurt am Main 1999.
- Lichtenberg (1776–1780) [1992] Georg Christoph LICHTENBERG: *F. Sudel-Buch. Göttingen. am grünen 21 1776. den 4^{ten} April. 1776–1780*, in: Ders., *Sudelbücher. Fragmente. Fabeln. Verse*. Mit einer Einführung von Franz Mautner (= Ders., *Schriften und Briefe*. Herausgegeben von Franz Mautner, Band 1), Frankfurt am Main und Leipzig 1992, S. 300–385.
- Lichtenberg (1784) [1992] Georg Christoph LICHTENBERG: *Tusch-Kantate auf dem obersten Altane abzapauken*, in: Ders., *Sudelbücher. Fragmente. Fabeln. Verse*. Mit einer Einführung von Franz Mautner (= Ders., *Schriften und Briefe*. Herausgegeben von Franz Mautner, Band 1), Frankfurt am Main und Leipzig 1992, 656.
- Luhmann (1984) [1987] Niklas LUHMANN: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main 1987.
- Nietzsche [1975] Friedrich Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, in: Ders., *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück* (= Ders., *Kritische Gesamtausgabe Werke*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Abteilung III, Band 1), Berlin und New York 1975f.
- Pärt [1996] Arvo PÄRT: „Zu Summa“, in: Wolfgang Gratzer (Hrsg.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, Band 1, Hofheim 1996, S. 12.
- Sartre (1938) [1986] Jean-Paul SARTRE: „Über John Dos Passos und Neunzehnhundertneunzehn“, in: Ders., *Der Mensch und die Dinge. Aufsätze zur Literatur 1938–1946*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Lothar Baier (= Ders., *Gesammelte Werke. Schriften zur Literatur*. Herausgegeben von Traugott König, Band 1), Frankfurt am Main 1986, S. 14–21.
- Sartre (1964) [1986] Jean-Paul SARTRE: „Meine Gründe für die Ablehnung des Nobelpreises. Presseerklärung vom 24. Oktober 1964“, in: Ders., *Was kann Literatur. Interviews, Reden, Texte 1960–1976*. Übersetzt von Stephan Hermlin, Traugott König, Joachim Ozdoba, Helmut Scheffel. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Traugott König (= Ders., *Gesammelte Werke*. In Zusammenarbeit mit dem Autor und Arlette El Kaim-Sartre herausgegeben von Traugott König. *Schriften zur Literatur*, Band 4), Reinbek bei Hamburg 1986, S. 69–71.
- Schelling (1802) [2005] Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge. Ein Gespräch*. Mit

einer Einführung und Anmerkungen herausgegeben von Manfred Durner, Hamburg 2005.

Solterdijk [2011]

Peter Sloterdijk: *Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Frankfurt am Main 2011.

4. BRIEFWECHSEL

Goethe (1799–1827) [2006]

Johann Wolfgang GOETHE: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1827*. Herausgegeben von Hans-Günter Ottenberg und Edith Zehm, Band 1 (= Ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Herausgegeben von Karl Richter, Band 20), München 2006.

Goethe (1828–1832) [2006]

Johann Wolfgang GOETHE: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1828 bis 1832*, Herausgegeben von Edith Zehm und Sabine Schäfer, Band 2 (= Ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Herausgegeben von Karl Richter, Band 20), München 2006.

Hindemith [1982]

Paul HINDEMITH: *Briefe*. Herausgegeben von Dieter Rexroth, Frankfurt am Main 1982.

Mahler [1982]

Gustav MAHLER: *Briefe*. Neuausgabe erweitert und revidiert von Herta Blaukopf, Wien und Hamburg 1982.

5. KATALOGE

Schlager [1987]

Karlheinz SCHLAGER (Hrsg.): *Alleluia-Melodien II. Ab 1100* (= Monumenta monodica medii aevi, Band VIII), Kassel [u.a.] 1987.

ZITIERTE LITERATUR

Angerer [1990]

Manfred ANGERER: *Die Rationalität des Populären. Große symphonische Form und Liedthematik bei Joseph Haydn*, Habilitationsschrift Universität Wien 1990.

Angerer [2006]

Manfred ANGERER: „Gestrichener Kanon. Einleitenden Anmerkungen zu Anspruch und Geltung, zu Mythologie und Lokaltradition der Gattung Streichquartett, in: Ders. [u.a.], *Musikalische Gesprächskultur. Das Streichquartett im habsburgischen Vielvölkerstaat* (= Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Band 12), Wien 2006, S. 8–15.

Angehrn [1996]

Emil ANGEHRN: „Ursprungsmythos und Geschichtsdenken“, in: Herta Nagl-Docekal (Hrsg.), *Der Sinn des Historischen. Geschichtsphilosophische Debatte* (= Philosophie der Gegenwart. Eine Buchreihe. Herausgegeben von Patrizia Nanz), Frankfurt am Main 1996, S. 305–332.

- Assunto [1963] Rosario ASSUNTO: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter* (= Kunstgeschichte. Deutung. Dokumente. Herausgegeben von Ernesto Grassi und Walter Hess. Geschichte der Ästhetik. Band 2: Mittelalter), Köln 1963.
- Bormann [1992] Alexander von BORMANN: „Metaphysik der Unmöglichkeit? Zum Text von Mahlers VIII. Symphonie“, in: Eveline Nikkels und Robert Becqué (Hrsg.), *A ›Mass‹ for the Masses. Proceedings of the Mahler VIII Symposium. Amsterdam 1988* (= Mahler Studies. Herausgegeben von Jos van Leeuwen, Band 2), Rijswijk 1992.
- Blackburn [2001] Bonnie J. BLACKBURN: „Music Theory and Musical Thinking after 1450“, in: Dies. und Reinhard Strohm (Hrsg.), *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages* (= New Oxford History of Music, Band 3.1), Oxford 2001, S. 301–345.
- Bloch (1921) [1985] Ernst BLOCH: *Thomas Münzer als Theologe der Revolution* (= Ders., Werkausgabe, Band 4), Frankfurt am Main 1985.
- Bloch [1985] Ernst BLOCH: *Zwischenwelten in der Philosophiegeschichte. Aus den Leipziger Vorlesungen* (= Ders., Werkausgabe, Band 12), Frankfurt am Main 1985.
- Böhme [1989] Gernot BÖHME: „Einleitung. Einer neuen Naturphilosophie den Boden bereiten“, in: Ders. (Hrsg.), *Klassiker der Naturphilosophie. Von den Vorsokratikern bis zur Kopenhagener Schule*, München 1989, S. XX.
- Böhme (1988) [2002] Gernot Böhme: *Der Typ Sokrates*. Erweiterte Neuausgabe, Frankfurt am Main 2002.
- Böhme [nicht erschienen] Hartmut BÖHME: „Imagologie von Himmel und Hölle. Zum Verhältnis von textueller und bildlicher Konstruktion imaginärer Räume“, online: <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/bilderdenken.html>.
- Breimann [1997] Gudrun BREIMANN: *Mathis der Maler und der »Fall Hindemith«*. Studien zu Hindemiths Opernlibretto im Kontext der kulturgeschichtlichen und politischen Bedingungen der 30er Jahre (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, Band 165), Frankfurt am Main 1997.
- Breivik [2004] Magnar BREIVIK: „A Twentieth-Century *musica instrumentalis*. Boethius and Augustine in the Muscial Thought of Paul Hindemith“, in: Nils Holger Petersen [u.a.] (Hrsg.), *Signs of Change. Transformations of christian traditions and their representation in the arts, 1000–2000*, Amsterdam und New York 2004, S. 217–234.
- Briner [1959] Andres BRINER: „Eine Bekenntnisoper Paul Hindemiths. Zu seiner Oper »Die Harmonie der Welt«, in: *SMZ* 99 (1959), Nr. 1, 1–5 und Nr. 2, S. 50–56

- Briner [1971] Andres BRINER:
- Bruhn [1998] Siglind BRUHN: *The Temptation of Paul Hindemith. Mathis der Maler as Spiritual Testimony*, Stuyvesant 1998.
- Bruhn [2009] Siglind BRUHN: *Hindemiths große Bühnenwerke*, Waldkirch 2009.
- Bühler [1989] Johannes BÜHLER: *Klosterleben im Mittelalter. Nach zeitgenössischen Quellen (1923)*. Herausgegeben von Georg A. Narciß, Frankfurt am Main 1989.
- Busch [1984] Regina BUSCH: „Wie Berg die richtige Reihe fand“, in: *Anton Webern II* (= Musik-Konzepte. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Sonderband 5.2), München 1984, S. 365–387.
- Calella [2006] Michele CALELLA: Art. „Tinctoris, Johannes“, in: *MGG²*, Sp. 837–842.
- Campbell [1999] Joseph CAMPBELL: *Der Heros in tausend Gestalten*. Aus dem Amerikanischen von Karl Koehne, Frankfurt am Main 1999.
- Celestini [2006] Federico CELESTINI: *Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Grotteske in der Wiener Moderne (1885–1914)* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Herausgegeben von Albrecht Riethmüller, Band 56), München 2006.
- Condrau [1991] Gion CONDRAU: *Der Mensch und sein Tod. Certa moriendi condicio*, Zürich ²1991.
- Conrad/Kessel [1998] Christoph Conrad und Martina Kessel: „Blickwechsel: Moderne, Kultur, Geschichte“, in: Dies. (Hrsg.), *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, Stuttgart 1998, S. 9–42.
- Curtius [1948] Ernst Robert CURTIUS: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.
- D'Angelo [1985] James D'ANGELO: „Tonality symbolism in Hindemith's opera *Die Harmonie der Welt*“, in: *Hindemith-Jb 14* (1985), S. 99–128.
- Dahlhaus (1980) [2003] Carl DAHLHAUS: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, in: Ders., *19. Jahrhundert II. Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien*. Herausgegeben von Hermann Danuser (= Ders., *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*. Herausgegeben von Hermann Danuser, Band 5), Laaber 2003, S. 11–392.
- Dahlhaus (1976) [2005a] Carl DAHLHAUS: „Schönbergs musikalische Poetik“, in: Ders., *20. Jahrhundert. Historik – Ästhetik – Theorie – Oper. Arnold Schönberg*. Herausgegeben von Hermann Danuser (= Ders. *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*. Herausgegeben von Hermann Danuser, Band 8), Laaber 2005, S. 697–704.

- Dahlhaus (1986) [2005b] Carl DAHLHAUS: „Schönbergs ästhetische Theologie“, in: Ders., *20. Jahrhundert. Historik – Ästhetik – Theorie – Oper. Arnold Schönberg*. Herausgegeben von Hermann Danuser (= Ders. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Herausgegeben von Hermann Danuser, Band 8), Laaber 2005, S. 723–734.
- Dahlhaus (1988)[2005c] Carl Dahlhaus: „Arnold Schönberg: Drittes Streichquartett, op. 30“, in: Ders., *20. Jahrhundert. Historik – Ästhetik – Theorie – Oper. Arnold Schönberg*. Herausgegeben von Hermann Danuser (= Ders. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Herausgegeben von Hermann Danuser, Band 8), Laaber 2005, S. 749–766.
- Damann [1984] Rolf DAMANN: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber²1984.
- Danckert [1976] Werner DANCKERT: *Symbol, Metapher, Allegorie im Lied der Völker. Teil 1: Natursymbole*. Aus dem Nachlass herausgegeben von Hannelore Vogel (= Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Herausgegeben von Martin Vogel, Band 20), Bonn 1976.
- Danckert [1979] Werner DANCKERT: *Musik und Weltbild. Morphologie der abendländischen Musik*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Marianne Bröcker (= Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Herausgegeben von Martin Vogel, Band 27), Bonn 1979.
- Danuser [1975] Hermann DANUSER: *Musikalische Prosa* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 46), Regensburg 1975.
- Danuser [1990] Hermann DANUSER: „Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 47 (1990), S. 87–102.
- Danuser [1993a] Hermann DANUSER: „Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert“, in: Ders. und Günter Katzenberger (Hrsg.), *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts* (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Herausgegeben von Richard Jakoby, Band 4), Laaber 1993, S. 11–22.
- Danuser [1993b] Hermann DANUSER: „Explizite und faktische Poetik bei Gustav Mahler“, in: Ders. und Günter Katzenberger (Hrsg.), *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts* (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Herausgegeben von Richard Jakoby, Band 4), Laaber 1993, S. 85–102.
- Danuser [2001] Hermann DANUSER: „Erzählte Musik. Fiktive musikalische Poetik in Thomas Manns „Doktor Faustus““, in: Werner Röske

(Hrsg.), *Thomas Mann. Doktor Faustus 1947–1997* (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge, Band 3), Bern [u.a.] 2001, S. 293–320.

- Danuser [2009] Hermann DANUSER: *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009.
- Darmstädter [1996] Beatrix Darmstädter: *Das präscholastische Ethos in patristisch-musikphilosophischem Kontext* (= Musica mediaevalis europae occidentalis. Publikation zur älteren Musikwissenschaft der Universität Wien und des Institutum Musicae Feldkirchense. Begründet und herausgegeben von Walter Pass, Band 1), Tutzing 1996.
- Dickreiter [1973] Michael Dickreiter: *Der Musiktheoretiker Johannes Kepler* (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Herausgegeben von Reinhold Hammerstein, Band 5), Bern und München 1973.
- Doflein [1955] Erich DOFLEIN: „Die sechs [sic!] Streichquartette von Paul Hindemith“, in: *Schweizerische Musikzeitung* 95 (1955), S. 413–421.
- Dohna und Schreieck-Hans [2004] Yvonne DOHNA und Corinna Schreieck-Hans: „Bilder werden Musik: Grünwald und Hindemith“, in: Peter Macek und Mikuláš (Hrsg.), *Horro novitatis* (= Colloquia Musicologica Brunensia XXXVII (2000)), Prag 2004, S. 117–127.
- Eco [1985] Umberto ECO: „L’epistola, l’allegorismo medievale, il simbolismo moderno“, in: Ders., *Sugli specchi e altri saggi*, Mailand 1985, S. 215–241.
- Eco [1988] Umberto ECO: „Zehn Arten vom Mittelalter zu träumen“, in: Ders., *Über Spiegel und andere Phänomene*. Aus dem Italienischen Burkhard Kroeber, München und Wien 1988.
- Eco [1989] Umberto ECO: „Laudatio auf Thomas von Aquin“, in: Ders., *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Herausgegeben von Michael Franz und Stefan Richter. Mit einem Essay von Michael Franz, Leipzig² 1989, S. 391–402.
- Eggebrecht [1979] Hans-Heinrich EGGBRECHT: „Musikverstehen und Musikanalyse“, in: Ders., *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Herausgegeben von Richard Schaal, Band 58), Wilhelmshaven 1979, S. 264–303.
- Eggebrecht [1999] Hans Heinrich EGGBRECHT: *Die Musik Gustav Mahlers* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Herausgegeben von Richard Schaal, Band 130), Wilhelmshaven 1999.
- Essler/Mamat [2006] Wilhelm K. ESSLER und Ulrich Mamat: *Die Philosophie des Buddhismus*, Darmstadt 2006.

- Eusterschulte [o.J.] Anne EUSTERSCHULTE: *Giordano Bruno. Eine Einführung*, Wiesbaden o.J.
- Feldmann [1957] Fritz FELDMANN: „Numerorum mysteria“, in: *AfMw* 14 (1957), S. 102–129.
- Finscher [1971] Ludwig FINSCHER: „Paul Hindemith – Versuch einer Neuorientierung“, in: *Hindemith-JB* 1 (1971), S. 16–25.
- Finscher [1998] Ludwig FINSCHER: Art. „Streichquartett“, in: *MGG*², Sachteil Band 8, Sp. 1925–1928.
- Finscher [1997] Ludwig FINSCHER: „Paul Hindemiths geschichtlicher Ort“, in: *Hindemith-JB* 26 (1997), S. 40–52.
- Fischer [2010] Jens Malte FISCHER: *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. Biographie*, München 2010.
- Floros [1977] Constantin FLOROS: *Gustav Mahler. Band I. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden 1977.
- Floros [1992] Constantin FLOROS: „Weltanschauung und Symphonik bei Mahler“, in: Hermann Danuser (Hrsg.), *Gustav Mahler (= Wege der Forschung, Band 653)*, Darmstadt 1992, S. 344–361.
- Fubini [1997] Enrico FUBINI: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Aus dem Italienischen von Sabina Kienlechner, Stuttgart und Weimar 1997.
- Fuhrmann [2011] Wolfgang Fuhrmann: „»Englische« und irdische Musik im 15. Jahrhundert“, in: Therese Burgisser (Hrsg.), *Den Himmel öffnen... die Künste als Medien zum ewigen Heil (=Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft Serie II/ Publications de la Société Suisse de Musicologie Série II)*, Bern [u.a.] 2011 (Manuskriptfassung vom Verfasser).
- Geiger [2003] Friedrich GEIGER: „»Innigkeit« und »Tiefe« als komplementäre Kriterien der Bewertung von Musik“, in: *AfMw* 60 (2003), Heft 4, S. 265–278.
- Gramann [1984] Heinz GRAMANN: *Die Ästhetisierung des Schreckens in der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts (= Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Herausgegeben von Martin Vogel, Band 38)*, Bonn 1984.
- Gratzer/Mauser [1995] Wolfgang GRATZER und Siegfried Mausier [Hrsg.]: *Hermeneutik im wissenschaftlichen Kontext. Internationales Symposium Salzburg 1992 (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Herausgegeben von Gernot Gruber und Siegfried Mausier, Band 4)*, Laaber 1995.

- Gratzer [2003] Wolfgang GRATZER: *Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation* (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge. Herausgegeben von Theophil Antonicek und Gernot Gruber, Band 22), Wien [u.a.] 2003.
- Gruber/Mausser [1994] Gernot GRUBER und Siegfried Mausser (Hrsg.): *Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Thesen und Diskussionen* (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Herausgegeben von Gernot Gruber und Siegfried Mausser, Band 1), Laaber 1994.
- Haase [1969] Rudolf HAASE: *Geschichte des harmonikalen Pythagoreismus* (= Publikationen der Wiener Musikakademie, Band 3), Wien 1969.
- Haasis [2010] Simon HAASIS: „Bach im Gewande des fortgeschrittensten Komponierens. Betrachtungen zur Ästhetik der *Ricercar*-Bearbeitung Anton Weberns“, in: *AWN*(2010), Heft 1, S. 7–27.
- Hammerstein [1962] Reinhold HAMMERSTEIN: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern und München 1962.
- Hammerstein [1974] Reinhold HAMMERSTEIN: *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter* (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Herausgegeben von Reinhold Hammerstein, Band 6), Bern und München 1974.
- Hammerstein [1986] Reinhold HAMMERSTEIN: *Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt*, Bern 1986.
- Hammerstein [1998] Reinhold HAMMERSTEIN: *Die Stimme aus der anderen Welt. Über die Darstellung des Numinosen in der Oper von Monteverdi bis Mozart*, Tutzing 1998.
- Haselböck [1995] Lukas HASELBÖCK: *Prozeß und Kontrastdenken in den Streichquartetten Regers und Hindemiths*, Dipl.-Arbeit Universität Wien 1995.
- Hedblad [1985] Lars HEDBLAD: „Das Marienleben – zwei Etappen in Hindemiths Schaffen“, in: *Hindemith-Jahrbuch* 14 (1985), S. 129–142.
- Heinemann/Hinrichsen [1997]–[2005] Michael HEINEMANN und Hans Joachim HINRICHSEN (Hrsg.): *Bach und die Nachwelt*. 4 Bände, Laaber 1997–2005.
- Henseler [2000] Ute Henseler: „Bach und der Neoklassizismus“, in: Michael HEINEMANN und Hans Joachim HINRICHSEN (Hrsg.): *Bach und die Nachwelt*. Band 3, Laaber 2000, S. 253–313.

- Henze [1949] Hans Werner Henze: „Das neue »Marienleben«, in: *Melos* 18 (1949), S. 75–76.
- Hitchcock [1982] H. Wiley HITCHCOCK: „Trinitarian Symbolism in the ‚Engelkonzert‘ of Hindemith’s *Mathis der Maler*“, in: Michael D. Grace (Hrsg.), *A Festschrift for Albert Seay. Essays by his Friend and Colleagues*, Colorado Springs 1982, S. 216–229.
- Huizinga (1919) [2006] Johan HUIZINGA: *Herst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*. Herausgegeben von Kurt Köster, Stuttgart¹²2006.
- Hymanson [1952] William HYMANSON: „Hindemith’s Variations. A comparison of early and recent works“, in: *MR* 13 (1952), S. 20–33.
- Jauß [1977] Hans Robert JAUß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Band I: Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*, München 1977.
- Jauß [1977a] Hans Robert Jauß: „Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur“, in: Ders., *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976*, München 1977, S. 9–47.
- Kaden [1992] Christian KADEN: „Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musik-Begriffs“, in: Wolfgang Lipp (Hrsg.), *Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Festgabe für Robert H. Reichhardt zum 65. Geburtstag* (= Sociologia internationalis. Internationale Zeitschrift für Soziologie, Kommunikation- und Kulturforschung. Herausgegeben von Eckhart Pankoke, Justin Stagl, Johannes Weiß und Robert Wuthnow, Beiheft 1), Berlin 1992.
- Kaden [1997] Christian KADEN: „Versprachlichung von Musik? Entwicklung des früh-neuzeitlichen Musik-Konzepts, aus der Sicht der systematischen Musikwissenschaft“, in: Axel Beer [u.a.] (Hrsg.), *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Begründet von Hellmut Federhofer. Fortgeführt von Christoph-Hellmut Mahling, Band 37), Band 1, Tutzing 1997, S. 631–640.
- Kaden [1999] Christian KADEN: „»[...] auf daß alle Sinne zugleich sich ergötzen, nicht nur das Gehör, sondern auch das Gesicht.« Wahrnehmungsweisen mittelalterlicher Musik“, in: Jan-Dirk Müller und Horst Wenzel (Hrsg.), *Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent*, Stuttgart und Leipzig 1999, S. 333–368.
- Kaden [2002] Christian KADEN: „Die Stadt als Welt. Pariser Musikleben um 1300, nach dem Zeugnis des Johannes de Grocheio“, in: Ders. und Volker Kalisch (Hrsg.), *Musik und Urbanität* (= Musik-Kultur. Eine Schriftenreihe der Robert-Schumann-

- Hochschule. Herausgegeben von Volker Kalisch, Band 9), Essen 2002, S. 73–84.
- Kaden [2004] Christian KADEN: *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel und Stuttgart 2004.
- Kaden/Kalisch [2010] Christian KADEN und Volker Kalisch: Art. „Musik“, in: *ÄGB*. Studienausgabe, Band 4, Stuttgart und Weimar 2010, S. 256–308.
- Kemp [1970] Ian KEMP: *Hindemith* (= Oxford Studies of Composers, Band 6), London [u.a.] 1970.
- Kiening [2003] Christian KIENING: *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*, Frankfurt am Main 2003.
- Kilian [1999] Gerhard KILIAN: „Paul Hindemiths *Symphonie »Mathis der Maler«*. Eine Deutung musikalischer Ausdruckscharaktere und formaler Strukturen als semiotische Gestaltqualität symbolischer Musik“, in: *Hindemith-Jahrbuch* 27 (1999).
- Knoth [2009] Ina KNOTH: „Über den Aspekt des Scheiterns in Hindemiths *Symphonie Die Harmonie der Welt*“, in: *Hindemith-Jahrbuch* 38 (2009), S. 9–31.
- Kollerisch [1991] Otto KOLLERISCH (Hrsg.): *Musikalische Gestaltung im Spannungsfeld von Chaos und Ordnung* (= Studien zur Wertungsforschung, Band 23), Wien und Graz 1991.
- Kube [1996] Michael KUBE: „Zum Stilwandel in Paul Hindemiths frühen Streichquartetten (1915–23)“, in: *Hindemith-Jahrbuch* 1996/XXV, S. 56–83.
- Kube [1997] Michael KUBE: *Hindemiths frühe Streichquartette. Studien zur Form, Faktur und Harmonik* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Band XLV), Kassel [u.a.] 1997.
- Krummacher [1991] Friedhelm KRUMMACHER: *Gustav Mahlers III. Symphonie. Welt im Widerbild*, Kassel [u.a.] 1991.
- Kulenkampff [1977] Hans-Wilhelm KULENKAMPFF: „Widerbild der Welt. Totalität und Einspruch bei Gustav Mahler“, in: Peter Ruzicka (Hrsg.), *Mahler – eine Herausforderung. Ein Symposium*, Wiesbaden 1977, S. 15–50.
- Le Goff (1957) [1985] Jacques LE GOFF: *Die Intellektuellen im Mittelalter. Mit einem Nachwort von Johannes Fried*. Aus dem Französischen von Christiane Kayser. Überarbeitet von Gabriele Bonhoeffer, Stuttgart 2001.
- Le Goff [1990] Jacques LE GOFF: *Phantasie und Realität im Mittelalter*, Stuttgart 1990.

- Le Goff [1991] Jacques LE GOFF: *Die Geburt des Fegefeuers. Vom Wandel des Weltbildes im Mittelalter*, München²1991.
- Le Goff [1998] Jacques LE GOFF: *Die Liebe zur Stadt. Eine Erkundung vom Mittelalter bis zur Jahrtausendwende*, Frankfurt/New York 1998.
- Le Goff [2008] Jacques LE GOFF: *Wucherzins und Höllenqualen. Ökonomie und Religion im Mittelalter*, Stuttgart²2008.
- Lendvai [1995] Ernő LENDVAI: *Symmetrien in der Musik. Einführung in die musikalische Semantik*, Wien 1995.
- Lodes [1995] Birgit LODES: „»Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehen!«. Zur Widmung von Beethovens *Missa solemnis*“, in: Bernd Edelman und Manfred Hermann Schmid (Hrsg.), *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Herausgegeben von Theodor Göllner, Band 51), Tutzing 1995, S. 295–306.
- Ludwig [1898] Günther LUDWIG: *Keplers Traum vom Mond*, Leipzig 1898.
- Lütteken [1998] Laurenz LÜTTEKEN: Art. „Zahlensymbolik“, in: *MGG*². Sachteil, Band 9, Sp. 2127–2136.
- Mahrenholz [1998] Simone MAHRENHOLZ: *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart und Weimar 1998.
- Mahrenholz [2000] Simone MAHRENHOLZ: „Musik-Verstehen jenseits der Sprache. Zum Metaphorischen in der Musik“, in: Michael Polth [u.a.] (Hrsg.), *Klang – Struktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 219–236.
- Marquard [1982] Odo Marquard: *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie. Aufsätze*, Frankfurt am Main 1982.
- Mauser [1984] Siegfried Mausier: „Musikalische Poetik bei Hindemith und Strawinsky“, in: *Hindemith-Jb* 13 (1984), S. 100–110.
- Mendelssohn (1921) [1949] Arnold Mendelssohn: *Gott, Welt und Kunst*, Frankfurt am Main 1949.
- Meschik [i.A.] Alexander MESCHIK: *Violakonzerte* (Arbeitstitel), Dipl.-Arbeit Uni Wien, i.A.
- Meyer [2003] Christian MEYER (Hrsg.): *Arnold Schönberg und sein Gott. Bericht zum Symposium*, Wien 2003.
- Michels [1984] Ruth MICHELS-GEBLER: *Schmied und Musik. Über die traditionelle Verknüpfung von Schmiedehandwerk und Musik*

- in Afrika, Asien und Europa* (= Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Herausgegeben von Martin Vogel, Band 37), Bonn 1984.
- de la Motte-Haber [1996] Helga DE LA MOTTE-HABER: „Alles ist Zahl. Formen pythagoreischen Denkens in der Musik“, in: Thomas Ott und Heinz von Loesch (Hrsg.), *Musik befragt. Musik vermittelt. Peter Rummenhüller zum 60. Geburtstag*, Augsburg 1996, S. 153–163.
- Münxelhaus [1976] Barbara MÜNXLHAUS: *Pythagoras musicus. Zur Rezeption der pythagoreischen Musiktheorie als quadriviale Wissenschaft im lateinischen Mittelalter* (= Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Herausgegeben von Martin Vogel, Band 19), Bonn 1976.
- Nicholl [2009] Charles NICHOLL: *Leonardo da Vinci. Die Biographie. Aus dem Englischen von Michael Bischoff*, Frankfurt am Main 2009.
- Ordine [2009] Nuccio ORDINE: *Die Schwelle des Schattens. Literatur, Philosophie und Malerei bei Giordano Bruno*. Übersetzung von Michael Spang, Würzburg 2009.
- de Padova [2009] Thomas de PADOVA: *Das Weltgeheimnis. Kepler, Galilei und Ermessung des Himmels*, München und Zürich 2009.
- Pütz [1968] Werner PÜTZ: *Studien zum Streichquartettsschaffen bei Hindemith, Bartók, Schönberg und Webern* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung. Herausgegeben von Karl Gustav Fellerer, Band 36), Regensburg 1968.
- Rathert [1989] Wolfgang RATHERT: *Charles Ives* (= Erträge der Forschung, Band 267), Darmstadt 1989.
- Rathert [1991] Wolfgang RATHERT: *The Seen and the Unseen. Studien zum Werk von Charles Ives* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Herausgegeben von Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan, Band 38), München und Salzburg 1991.
- Rathert [1996] Wolfgang Rathert: „Was wird mit Hindemith geschehen? Stand und Perspektiven des Hindemith-Bildes“, in: *Hindemith-Jb* 25 (1996), S. 9–40.
- Rexroth [1989] Dieter Rexroth: „Die Harmonie der Welt“, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Band 3, München und Zürich 1989, S. 77–79.
- Rexroth [1997] Dieter REXROTH: „Von der moralischen Verantwortung des Künstlers. Zu den großen Opern von Paul Hindemith“, in: Susanne Schaal und Luitgard Schader (Hrsg.), *Über Hindemith. Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation*, Mainz [u.a.] 1996, S. 203–219.

- Riethmüller [1985] Albrecht RIETHMÜLLER: „Stationen des Begriffs Musik“, in: Frieder Zamminer (Hrsg.), *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk* (= Geschichte der Musiktheorie. Herausgegeben von Frieder Zamminer, Band 1), Darmstadt 1985, S. 59–95.
- Riethmüller [1988] Albrecht RIETHMÜLLER: *Ferruccio Busonis Poetik* (= Neue Studien zur Musikwissenschaft. Herausgegeben von der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und Literatur, Band 4), Mainz [u.a.] 1988.
- Ritoók [2004] Zsigmond Ritoók: *Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken Musikästhetik*. Aus dem Griechischen übersetzt von Hadwig Helms (= *Studien zur klassischen Philologie*. Herausgegeben von Michael von Albrecht, Band 143), Frankfurt am Main 2004.
- Rosen [2003] Edward Rosen (Hrsg.): *Kepler's somnium: the dream, or posthumous work on lunar astronomy*, Mineola, NY, 2003.
- Rössler [1985] Franz-Georg RÖSSLER: *Paul Hindemith. Messe (1963)* (= Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte. Herausgegeben von Stefan Kunze, Heft 41), München 1985.
- Rohwer [1969] Jens Rohwer: *Sinn und Unsinn in der Musik. Versuch einer musikalischen Sinnbegriffs-Analyse*, Zürich 1969.
- Salmen [2000] Walter SALMEN: „Matthias Grünewald – Paul Hindemith. Bild-Musik-Bezüge“, in: Werner Jank und Hermann Jung (Hrsg.), *Musik und Kunst. Erfahrung – Deutung – Darstellung. Ein Gespräch zwischen den Wissenschaften* (= Mannheimer Hochschulschriften. Herausgegeben von Hermann Jung, Band 3), Mannheim 2000, S. 105–120.
- Samsonow [1986] Elisabeth von SAMSONOW: *Die Erzeugung des Sichtbaren. Die philosophische Begründung der naturwissenschaftlicher Wahrheit bei Johannes Kepler* (= Die Geistesgeschichte und ihre Methoden. Quellen und Forschungen. Herausgegeben von Stephan Otto, Band 12), München 1986.
- Schneider [1979] Norbert J. SCHNEIDER: „Prinzipien der rhythmischen Gestaltung in Hindemiths Oper *Mathis der Maler*“, in: *Hindemith-JB* 8 (1979), S. 7–48.
- Schlager [1995] Karlheinz SCHLAGER: „Carl Orff und das Mittelalter“, in: Bernd Edelmann und Manfred Hermann Schmid (Hrsg.), *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Herausgegeben von Theodor Göllner, Band 51), Tutzing 1995, S. 405–418.
- Schmid [2001] Manfred Hermann SCHMID: „Das Orakel in Mozarts »Idomeneo«“, in: *Mozart Studien*. Herausgegeben von

- Manfred Hermann Schmid, Band 10, Tutzing 2001, S. 103–138.
- Schmid [2010] Manfred Hermann SCHMID: „Was bewirken die Posaunen in Mozarts *Zauberflöte*?“, in: *Mozart Studien*. Herausgegeben von Manfred Hermann Schmid, Band 19, Tutzing 2010, S. 59–79.
- Schmidt [1995] Paul Gerhard SCHMIDT: „Zur Ästhetik des Erasmus von Rotterdam“, in: Hartmut Boockmann, Ludger Grenzmann, Bernd Moeller und Martin Staehelin (Hrsg.), *Literatur, Musik und Kunst im Übergang von Mittelalter und Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung des Spätmittelalters 1989 bis 1992* (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Dritte Folge, Nr. 208), Göttingen 1995, S. 36–46.
- Schubert [1992] Giseler SCHUBERT: „Werkfassung und Werkidee. Kompositorische Probleme im Oeuvre Hindemiths“, in: *Mf* 45 (1992), S. 21–36.
- Schubert [1993] Giseler SCHUBERT: „»Vision« und »Materialisation«. Zum Kompositionsprozess bei Hindemith“, in: Hermann Danuser und Günter Katzenberger (Hrsg.), *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts* (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Herausgegeben von Richard Jakoby, Band 4), Laaber 1993, S. 223–234.
- Schwind [1993] Elisabeth Schwind: „Die Künstlerproblematik in Hindemiths *Cardillac*. Zur zweiten Fassung von 1952“, in: *Hindemith-Jb* 22 (1993), S. 97–132.
- Sinkovicz [1993] Wilhelm Sinkovicz: *Paul Hindemiths Liederzyklus „Marienleben“ und seine beiden Fassungen als Beispiel für den Stilwandel der Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Dissertation Universität Wien 1993.
- Solvik [1997] Morten SOLVIK: „Biography and Musical Meaning in the Posthorn Solo of Mahler’s Third Symphony“, in: Günther Weiß (Ed.), *Neue Mahleriana. Essays in Honour of Henry-Louis de La Grange on his Seventieth Birthday*, Bern [u.a.] 1997, S. 339–360.
- Stephan (1948) [1974] Rudolf Stephan: „Hindemiths Marienleben (1922/1948). Ein kritischer Vergleich beider Fassungen“, in: Gerhard Schuhmacher (Hrsg.), *Zur musikalischen Analyse* (= Wege der Forschung, Band 257), Darmstadt 1974.
- Steiert [1989] Thomas Steiert: „Mathis der Maler“, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Band 3, München und Zürich 1989, S. 74–77.

- Stephan [1985] Rudolf STEPHAN: „Außermusikalischer Inhalt. Musikalischer Gehalt. Gedanken zur Musik der Jahrhundertwende“, in: Ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*. Herausgegeben von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz [u.a.] 1985
- Strohm [2001] Reinhard STROHM: „Music, Humanism, and the idea of a ‚Rebirth‘ of the arts“, in: Ders. und Bonnie J. Blackburn (Hrsg.), *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages* (= New Oxford History of Music, Band 3.1), Oxford 2001, S. 346–406.
- Suppan [1984] Wolfgang Suppan: *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik* (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre. Herausgegeben von Sigrid Abel-Struh, Band 10), Mainz [u.a.] 1984.
- Urbanek [2011] Nikolaus Urbanek: „Über das Zögern der Wiener Schule zwischen Klang und Sinn“, in: *MT26* (2011), Heft 1, S. 55–68.
- Wagner [1970] Manfred WAGNER: *Die Melodien Bruckners in systematischer Ordnung. Ein Beitrag zur Melodiengeschichte des 19. Jahrhunderts*, Dissertation Universität Wien 1970.
- Wagner [1972] Manfred WAGNER: „Der Quint-Oktavschrift als »Maiestas«-Symbol bei Anton Bruckner“, in: *KmJb* 56 (1972), S. 97–103.
- Wagner [2005] Manfred WAGNER: „Bach und die modernen Medien“, in: Joachim Lüdtke (hrsg.), *Bach und die Nachwelt*, Band 4, Laaber 2005, S. 429–435.
- Wagner [2009] Manfred WAGNER: „Zur gesellschaftspolitischen Bedeutung von Kreativität“, in: Ders., *Europäische Kulturgeschichte: gelebt, gedacht, vermittelt* (Studien zu Politik und Verwaltung. Herausgegeben von Christian Brünner, Wolfgang Mantl und Manfred Welan, Band 79), Wien [u.a.] 2009.
- Wagner [2010] Manfred WAGNER: „Österreichs geistfähige Musik bedeutet jedenfalls auch Aufklärung“, in: *ÖMZ* 65 (2010), Heft 10–12, S. 49–62.
- Wagner [unveröffentlicht] Manfred WAGNER: „Kunst und Altern“, <http://www.uni-ak.ac.at/culture/wagner/index.html>, 04. Oktober 2011.
- Walter [1994] Michael WALTER: *Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift – Zeit – Raum*, Stuttgart und Weimar 1994.
- Walker [1987] Daniel P. WALKER: „Keplers Himmelsmusik“, in: Frieder Zamminer (Hrsg.), *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit* (= Geschichte der Musiktheorie. Herausgegeben von Frieder Zamminer, Band 6), Darmstadt 1987, 83–107.

- Wegman [2003] Rob C. WEGMAN: „Johannes Tinctoris and the ‚New Art‘“, in: *ML* 84 (2003), Heft 2, S. 171–188.
- Wolff [1978] Hellmuth Chrisitan WOLFF: *Ordnung und Gestalt. Die Musik von 1900 bis 1950* (= Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Herausgegeben von Martin Vogel), Bonn 1978.
- Zimmermann [2002] Michael ZIMMERMANN: „Johannes Tinctoris und der Beginn der Neuzeit“, in: Sabine Ehrmann-Herfort [u.a.] (Hrsg.), *Europäische Musikgeschichte*, Band 1, Kassel 2002, S. 205–237.

WEITERE LITARATUR

- Fedja Anzelewski: „Fremde Elemente in der Ikonographie des Isenheimer Altars“, in: Hartmut Boockmann, Ludger Grenzmann, Bernd Moeller und Martin Staehelin (Hrsg.), *Literatur, Musik und Kunst im Übergang von Mittelalter und Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung des Spätmittelalters 1989 bis 1992* (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Dritte Folge, Nr. 208), Göttingen 1995, S. 330–351.
- Friederike Becker: „Des Künstlers Entsagung. Zu Hindemiths »Dichtung« Mathis der Maler“, in: *NZfM* 156 (1995), Heft 5, S. 28–34.
- Friederike Becker: „Des Künstlers Entsagung. Die „Dichtung“ *Mathis der Maler*, ihre Entstehungsgeschichte und einige kritische Anmerkungen zur Legendenbildung um Paul Hindemiths Libretto“, in: Giselher Schubert (Hrsg.), *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln* (= Frankfurter Studien, Band 6), Mainz [u.a.] 1997, S. 128–157.
- Dietrich Berke: „Tonmaterial und Geschichte. Reflexionen über Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz*“, in: *Hindemith-JB* 3 (1973), S. 115–130.
- Gianmario Borio und Hermann Danuser (Hrsg.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*. Band 1 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Musicae. Herausgegeben von Peter Andraschke, Band 2), Freiburg im Breisgau 1997.
- Siegfried Borris: „Perspektiven zu Hindemiths kunstmoralischem Engagement“, in: *Hindemith-Jb* 4 (1974), S. 63–72.
- Peter Cahn: „Zu einigen Aspekten des Materialdenkens in der Musik des 20. Jahrhunderts“, in: *Hindemith-Jb* 9 (1980), S. 193–205.
- Peter Cahn: „Zum Fortwirken von Neoromantik und Neoklassizismus nach 1945“, in: *Hindemith-Jb* 10 (1991), S. 7–12.
- Hans Conradin: *Die Musikwissenschaft an der Universität Zürich* (= Hundertfünfundfünfzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich. Auf das Jahr 1971), Zürich 1971.
- Ernst Laaff: „Hindemiths *Symphonia serena*“, in: *Melos* 15 (1948), Heft 12, S. 328–333.
- Kurt von Fischer: „Zu einigen Wertkriterien in der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts“, in: , S. 80–84.
- Kurt Flasch: *Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin zu Machiavelli*, Stuttgart 2006.

Gudrun Henneberg: *Idee und Begriff des musikalischen Kunstwerks im Spiegel des deutschsprachigen Schriftentums der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Herausgegeben von Hellmut Federhofer, Band 17), Tutzing 1983.

Frank Hentschel: „Der Streit um die *ars nova* – ein Scherz“, in: *AMW* 58 (2001), Heft 2, S. 110–130.

Oliver Huck: *Die Musik des frühen Trecento* (= *Musica mensurabilis*. Herausgegeben von Oliver Huck, Band 1), Hildesheim [u.a.] 2005.

Karsten Mackensen: „Aufklärung der Musik. Die Kategorie des Faßlichen in Krisensituationen der Moderne“, in: Ludwig Holtmeier (Hrsg.), *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*, Augsburg 2004, S. 172–182.

Vera Micznik: „»Ways of Telling« in Mahler’s Music: The Third Symphony as Narrative Text“, in: Jeremy Barham (Hrsg.), *Perspectives on Gustav Mahler*, Aldershot und Burlington 1988, S. 295–323.

Hartmut Möller: „Geschichtsbilder mittelalterlicher Musik“, in: *NZfM* 160 (1999), Heft 1, S. 8–13.

Helga de la Motte-Haber: „Bewegung und Stillstand“, in: *Hindemith-Jb* 16 (1987), S. 212–223.

Erwin Panofsky: *Die Renaissancen der europäischen Kunst*. Übersetzt von Horst Günther, Frankfurt am Main 1996.

James E. Plauding: „Mathis der Maler – The Politics of Music“, in: *Hindemith-Jb* 5 (1976), S. 102–122.

Wilhelm Perpeet: *Ästhetik im Mittelalter*, Freiburg im Breisgau und München 1977.

Albrecht Riethmüller: „Versuch über Hindemith“, in: *Hindemith-Jb* 26 (1997), S. 25–39.

Dieter Rexroth: „»Wohin kann sich die Musik noch entwickeln?«“, in: *Hindemith-Jb* 9 (1980), S. 9–15.

Giselher Schubert: Art. „Hindemith, Paul“, in: *MGG*², Sp. 5–47.

Giselher Schubert: „*Palestrina* und *Mathis der Maler*. Zum Vergleich zweier Künstleroperen“, in: Rainer Franke, Wolfgang Osthoff und Reinhard Wiesend (Hrsg.), *Hans Pfitzner und das musikalische Theater. Bericht über das Symposium Schluss Thurnau 1999* (= Veröffentlichungen der Hans-Pfitzner-Gesellschaft. Herausgegeben von Wolfgang Osthoff, Band 8), Tutzing 2008, S. 141–154.

Manfred Trojahn: „Die Freiheit des Künstlers – der Künstler der Freiheit“, in: *Hindemith-Jb* 19 (1990), S. 7–14.

Michael Walter: „Vom Beginn der Musiktheorie und dem Ende der Musik. Über Aktualität des Mittelalters in der Musikgeschichte“, in: *AM* 70 (1998), S. 209–228.

Horst Wenzel: *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995.

Walter Wiora: „Der Anteil der Musik an Zeitstilen der Kultur, besonders der Renaissance“, in: *Mf* 30 (1977), Heft 2, S. 160–164.

Hans Zender: „Freiheit und Systeme. Paul Hindemith und das kompositorische Denken unseres Jahrhunderts“, in: *Hindemith-Jb* 26 (1997), S. 53–75.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

1. Anonym: *Musica und Pythagoras*, um 1225–1230, Bayerische Staatsbibliothek, München, in: *Aldersbacher Sammelhandschrift* (Clm 2599), fol. 103r. (S. 8)
2. Fra Angelico: *Weltgericht*, 1431–1435, Museo di San Marco, Florenz, Erich Lessing Culture and Fine Arts Archive. (S. 13)
3. Fra Angelico: *Weltgericht. Engel und Selige (Detail)*, 1431–1435, Museo di San Marco, Florenz, Erich Lessing Culture and Fine Arts Archive. (S. 13)
4. Matthias Gründewald (eigentlich: Mathis Gothart-Nithart): *Isenheimer-Altar. Geöffneter Altar. Erste Phase*, 1513 bis 1515, Musée d’Unterlinden, Colmar, in: <http://www.artbible.info/art/isenheim-altar.html>, 24. September 2011.
5. Matthias Gründewald (eigentlich: Mathis Gothart-Nithart): *Isenheimer-Altar. Geöffneter Altar. Erste Phase. Detail: Mittelstück*, 1513 bis 1515, Musée d’Unterlinden, Colmar, in: <http://www.manfred-wofff.com/isenheim.htm>, 24. September 2011.
6. Matthias Gründewald (eigentlich: Mathis Gothart-Nithart): *Isenheimer-Altar. Geöffneter Altar. Erste Phase. Detail: Mittelstück. Engelskonzert*, 1513 bis 1515, Musée d’Unterlinden, Colmar, in: Matthias Gründewald (eigentlich: Mathis Gothart-Nithart): *Isenheimer-Altar. Geöffneter Altar. Erste Phase. Detail: Mittelstück*, 1513 bis 1515, Musée d’Unterlinden, Colmar, in: <http://www.manfred-wofff.com/isenheim.htm>, 24. September 2011., 24. September 2011.
7. Matthias Gründewald (eigentlich: Mathis Gothart-Nithart): *Verspottung Jesu*, 1503–1505, Alte Pinakothek, München, in: The Yorck Project: *10.000 Meisterwerke der Malerei*. DVD-ROM, 2002.
8. Hieronymus Bosch: *Garten der Lüste* (Detail des rechten Flügels), um 1500, Museo Nacional del Prado, Diasammlung Uni Wien.
9. Matthias Gründewald (eigentlich: Mathis Gothart-Nithart): *Isenheimer-Altar. Begegnung von Anthonius und Paulus*, 1513 bis 1515, Musée d’Unterlinden, Colmar, in: A. Haymun: *The Isenheimer Altarpiece. God’s Medicine and the Painter’s Vision*, Princeton 1989, Abb. 2.
10. Matthias Gründewald (eigentlich: Mathis Gothart-Nithart): *Isenheimer-Altar. Versuchung des Hl. Antonius*, 1513 bis 1515, Musée d’Unterlinden, Colmar, in: A. Haymun: *The Isenheimer Altarpiece. God’s Medicine and the Painter’s Vision*, Princeton 1989, Abb. 7.
11. Matthias Gründewald (eigentlich: Mathis Gothart-Nithart): *Isenheimer-Altar. Erste Wandlung*, 1513 bis 1515, Musée d’Unterlinden, Colmar, in: A. Haymun: *The Isenheimer Altarpiece. God’s Medicine and the Painter’s Vision*, Princeton 1989, Abb. 10.
12. Tizian: *Diana und Aktäon*, 1559, National Gallery of Scotland, Edinburgh, in: Dawson Carr (Hrsg.), *Velásquez, London, National Gallery*. 18. Oktober 2006 bis 21. Jänner 2007, Stuttgart 2006, S. 60.
13. Tom Hunter: *Diana and Aktaion*, <http://www.fotointern.ch/archiv/2008/11/26/tom-hunter-inszeniert-tizian-fur-einen-guten-zweck/>, 21. September 2011.
14. Maske: Haupt der Medusa

CURRICULUM VITAE

PERSÖNLICHE DATEN

Vor- und Zuname: Simon Haasis
Adresse: Linzerstr. 86/11, 1140 Wien
e-mail: simon.haasis@univie.ac.at
Geburtsdatum: 04. August 1985
Staatsangehörigkeit: Deutschland
Familienstand: Ledig

SCHULISCHE UND AKADEMISCHE AUSBILDUNG

06/2002 Mittlere Reife mit Auszeichnung an der Lammerberg Realschule
Tailfingen
07/2007 Allgemeine Hochschulreife mit Auszeichnung an der Berufliche Schule
Riedlingen. Wirtschaftsoberschule
10/2007 bis lfd. Studium der Fächer Musikwissenschaft (mit freien Wählfächern aus
Philosophie, Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Germanistik,
Musiktheorie und Kultur- und Geistesgeschichte) an der Universität
Wien, der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und
der Universität für Angewandte Kunst Wien
10/2007 bis 02/2011 Studium des Faches Theater-, Film- und Medienwissenschaft (ebd.)
10/2009 bis 02/2011 Studium des Faches Philosophie (ebd.)
03/2011 1. Diplomprüfung (Musikwissenschaft) „mit Auszeichnung
bestanden“

BERUFLICHER WERDEGANG

09/2002 bis 06/2005 Berufsausbildung zum Sozialversicherungsfachangestellten
(Fachrichtung allgemeine Krankenversicherung bei der BKK
Gesundheit (vormals Zollernalb) mit Besuch der Theodor-Heuss-
Schule in Reutlingen
06/2005 bis 09/2005 Berufliche Tätigkeit als Sachbearbeiter in der Versicherten- und
Mitgliederbetreuung der BKK Gesundheit
10/2006 bis lfd. Freiberuflicher Mitarbeiter des Zollernalbkuriere
WS 2010/11 Tutor zur Vorlesung „Oper im 18. Jahrhundert“ (Univ.-Prof. Dr.
Michele Calella) am Institut für Musikwissenschaft der Universität
Wien
SS 2011 Tutor zur Vorlesung und Übung „Einführung in die Analyse
posttonaler Musik“ (Univ.-Prof. Dr. Michele Calella) am Institut für
Musikwissenschaft der Universität Wien

SPRACHKENNTNISSE

Englisch (in Wort und Schrift)
Französisch (in Wort und Schrift)
Italienisch (in Schrift)
Lateinisch

VORTRÄGE UND VERÖFFENTLICHUNGEN

AUFSÄTZE

1. „Zu den Messen Carl Czernys Versuch einer quantitativen Erschließung, qualitativen Einordnung und kontextbezogenen Bewertung“, in: Andrea Harrandt und Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.), *Kirchenmusik im Biedermeier. Institutionen, Formen, Komponisten. Wissenschaftliche Tagung 10. bis 11. Oktober 2008 Rupprechtshofen, N.Ö.* (= Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation. Herausgegeben von Günter Brosche und Thomas Leibniz, Band 35), Tutzing 2010, S. 127–140.
2. „*Bach im Gewande des fortgeschrittensten Komponierens*. Betrachtungen zur Ästhetik der *Ricercar*- Bearbeitung Anton Weberns“, in: *Anwesenheitsnotiz* (2010), Heft 1, S. 7–27 oder <http://www.anwesenheitsnotiz.de/november-2010-nr-1/inhaltlicher-ueberblick/bach-im-gewande-des-fortgeschrittensten-komponierens>, 06. Dezember 2010.

PROGRAMMHFTBEITRÄGE UND WERKEINFÜHRUNGEN

1. „Carl Orff“, in: Musikverein Onstmettingen, Grosses Blasorchester Albstadt e.V. (Hrsg.), in: *Programmheft CARMINA BURANA*, Albstadt 2005.
2. gem. mit Günter Flumm: „Carmina Burana. Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis“ in: Musikverein Onstmettingen, Grosses Blasorchester Albstadt e.V. (Hrsg.), *Programmheft CARMINA BURANA*, Albstadt 2005.
3. „Phänomen Filmmusik“, in: *Programmheft Sommer-Serenade*, Albstadt 2007.
4. „Ein kleines Wiener Welttheater zwischen Götterdämmerung, Maskenspiel und fröhlicher Apokalypse. Einige unverfänglich einführende Gedanken zur Musik“, in: Birgit Meyer (Red.), *Kehraus um St. Stephan. Programmheft der Volksoper Wien*, Wien 2009, S. 60–64.
5. „Artikulation des Unaussprechlichen – Verbildlichung trotz Bildverbot. Anmerkungen zu Arnold Schönbergs abgeschlossenen Fragment *Moses und Aron*“, in: *Stretta* (März 2010), S. 4–7.

VORTRÄGE

1. „Die Messen von Carl Czerny“, gehalten bei der 6. Internationalen Biedermeiertagung KIRCHENMUSIK IM BIEDERMEIER - INSTITUTIONEN, FORMEN, KOMPONISTEN am 10. und 11. Oktober 2008 in Rupprechtshofen.

UNVERÖFFENTLICHTE VORTRÄGE

1. „Kunst sehen – Kunst verstehen. Gedanken zu einem alten aber immer neuen Thema“, Eröffnungsvortrag anlässlich der Vernissage zur Ausstellung „Aus der Malerstube“ von Willi Haasis im Rathaus Hechingen am 19. April 2009.

SONSTIGES

Diverse Rezensionen für die Tagespresse

ABSTRACT

Wenn auch in den vergangenen Jahren Hindemiths *Mathis der Maler* an internationaler Bühnenpräsenz gewonnen hat, so kann nichts darüber hinwegtäuschen, dass dieser Oper und ihrem „Schwesterwerk“ der Kepler-Oper *Die Harmonie der Welt* nur wenig Aufmerksamkeit von Seiten musikwissenschaftlicher Forschung zu Teil geworden ist. Gründe sind derer mehrere und durchaus sogar solche die klar auszumachen sind: Es ist nicht nur so, dass die betreffenden Bände der Gesamtausgabe der Werke Hindemiths beide noch nicht erschienen sind (es sind lediglich die beiden Opernsinfonien bisher editiert worden) und so kritische Edition und Material nur eingeschränkt zur Verfügung stehen, sondern über jedem Werk ein Diktum ähnlich eines Damoklesschwertes hängt. *Mathis der Maler* ist und bleibt die Oper des Komponisten, die teilweise während der Zeit der NS-Herrschaft in Deutschland entstanden ist und deshalb sich gewissen Interpretationen nicht entziehen kann und für die Kepler-Oper gelten die Urteile Theodor W. Adornos und das diesem eigentlich entgegenstehende Ludwig Finschers^{**} als fast verbindlich. Zugegeben sind diese Meinungen nicht falsch, sie verlangen aber einer dringenden Differenzierung und Perspektivenerweiterung.

Diese Arbeit stellt den Versuch einer Durchleuchtung dieser Opern von einer unkonventionellen Perspektive aus dar. Ausgangspunkt der Überlegungen ist die von mir als Phantasie bezeichnete Denkfigur, die sich um die „musica mundana“ als Phänomen musikalischer Poetik und Theorie wie ein roter Faden durch die Musikgeschichte zieht. Für Paul Hindemith, wie auch für Gustav Mahler, den ich hier dem ersteren annähern zu versuche, ist diese unentbehrlich und von größter Wichtigkeit. Ausgehend von dieser Idee, wie sie vor allem von Boethius und Kepler vertreten wird, wird die Umsetzung im Rahmen der genannten Opern und darüber hinaus vom Standpunkt der „Metaphoetik“-Theorie von Hermann Danuser zu befragen sein.

Am Ende dieser Arbeit stehen dann gewissermaßen abschließende, wie zugleich auch weitere Diskurse eröffnende Überlegungen zu einer philosophischen Anthropologie der Musik in Anschluss an die Konzepte des Philosophen Hans Blumenberg.

^{**} Finscher [1971] und Finscher [1997].