

Fach: Musikwissenschaft

**Das *Engelkonzert* Mathias Grünewalds
in der Symphonie *Mathis der Maler* -
Betrachtungen
zur künstlerischen Autonomie Paul Hindemiths**

Inaugurale Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades „Dr. phil.“
an der
Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster (Westfalen)

**vorgelegt von
Matthias Lotzmann
aus Dortmund**

2012

Dekan: Prof. Dr. Tobias Leuker
Erstgutachter: Prof. Dr. Joachim Dorfmueller
Zweitgutachter: Prof. Dr. Jürgen Heidrich
Tag der mündlichen Prüfung: 27.02.2013

Den Müttern und Vätern
in Dankbarkeit

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	
Anmerkungen zur Systematik	1
1. Einleitung	4
2. Zur Bedeutung der Gattung <i>Symphonie</i> zwischen den Weltkriegen für die Entstehung der <i>Mathis</i> -Musik von Paul Hindemith	50
<u>Mathias Grünewald und der <i>Isenheimer Altar</i></u>	
3.1. Aspekte der Bildanalyse	60
3.2. Die Botschaft des Bildes	116
3.3. Der <i>Isenheimer Altar</i> als karitativer Akt	135
<u>Zum zeitgeschichtlichen Milieu des <i>Isenheimer Altars</i></u>	
4.1. Ideologisierungen	137
4.2. Zur kultur- und machtpolitischen Rezeptions- geschichte des Kunstwerkes zwischen 1918 und 1934.....	148
4.3. Der Anspruch einer nationalsozialistischen Ästhetik	161
<u>Die Entdeckung des <i>Kunstwerkes</i> durch Paul Hindemith</u>	
5.1. <i>Das Unaufhörliche</i> und <i>Mathis der Maler</i> – Die Bedeutung der Kunst Gottfried Benns für Paul Hindemith	179
5.2. Grundlage und Ausformung des Musikalischen bei Paul Hindemith	193
5.3. Die Kategorie des musikalischen Kunstwerkes bei Paul Hindemith zwischen Andienung, Anpassung und <i>innerer Emigration</i>	193

Hindemith und die Symphonie *Mathis der Maler*

6.1.	Die musikalische Analyse und die interdisziplinäre Bezugnahme	199
6.2.	Voraussetzung	205
6.3.	Zur Motivation Paul Hindemiths - Begründung der Stoffwahl	234
6.4.	Struktur und Form	246
6.5.	Gehalt und Bedeutung - Die Botschaft der Musik ...	314

Interdisziplinärer Bezüge

7.	Analogiefindung zwischen Bild und Symphoniesatz - Die „Übersetzung“ des Bildes in die Musik - Bild und Musik in ihrer allegorischen Dimension	331
----	--	-----

Ausblick

8.	Zur Aktualität des <i>Mathis</i> -Stoffs.....	352
9.	Resümee	372
10.	Schlussbemerkung	392
11.	Anhang	394
11.1.	Worttextquellen	
	Paul Hindemith, Erläuterung zur Symphonie <i>Mathis der Maler</i> im Programmheft zur Uraufführung des Werkes am 12.03.1934	395
	Paul Hindemith, Erläuterung zur Oper <i>Mathis der Maler</i> im Programmheft zur Züricher Uraufführung am 28.05.1938	397
11.2.	Bildquellen	400
11.3.	Literaturverzeichnis	409
11.3.1.	Primärliteratur	410
11.3.2.	Sekundärliteratur	411
11.3.2.1.	Literaturangaben zu Person, Kunstwerk und Rezeptionsgeschichte des Mathias Grünewald	420
11.4.	Abkürzungen	423
	Ehrenwörtliche Erklärung	424
	Studien- bzw. berufsbezogener Lebenslauf	425

*„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 Weges, der dahin führt.*

*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.“

Paul Hindemith

Vorwort

Die Musik *Mathis der Maler* von Paul Hindemith begleitet mich seit meiner Schulzeit. Von Beginn an hatte mich das Hören dieses Werkes tief bewegt und verändert hinterlassen. Ich werde es nicht vergessen. Ohne dass dieses Sujet über das Ziel des schulischen Musikunterrichts hinaus vertiefend behandelt worden ist, hat mich die Begegnung mit den Werken Paul Hindemiths später im Studium immer wieder ergriffen und als etwas heimlich Vertrautes berührt. Hier war es vor allem das Musizieren des *Ludus tonalis*, was mir Hindemith zum ersten Mal wie einen modernen Johann Sebastian Bach hat erscheinen lassen. Es war das Erlebnis als interpretierender Musiker, welches mir seine Kunst wie jedweder Zeit enthoben anmuten ließ, ja, im Spiel seiner Musik ich mir selbst meiner Zeit enthoben vorkam. Hindemiths Musik hat mich gleichermaßen geistig provoziert wie auch inspiriert.

Insbesondere die *Mathis*-Musik hat mich aufgrund ihrer vielfältigen interdisziplinären Bezüge seitdem über Jahre hinweg beschäftigt. Sie hat mich hinsichtlich ihrer musikantischen Vitalität stets beeindruckt. Dabei besticht das Orchesterspiel durch die Sparsamkeit und Eleganz der eingesetzten Mittel. Der hohe aufführungspraktische Anspruch vermeidet jedwede Virtuosität um ihrer selbst willen. Die Meisterschaft hinsichtlich der kompositorischen Regelbeherrschung und eine tiefgründige Ausdrucksbezogenheit greifen in diesem Werk ineinander, ohne dass neostilistische Manierismen oder expressive Romantizismen aufträten und ein Epigonentum hervorriefen. Paul Hindemith lässt sich in diesem Werk finden. Die stilischere Behandlung des Materials gibt den Blick auf einen Komponisten frei, der Lösungen und Entwicklungen für die ästhetischen Herausforderungen seiner Zeit formuliert; einer Zeit, unter deren Eindrücken wir bis heute stehen, deren Themata nicht verblassen, sondern die oftmals mit ei-

ner erschreckenden Aktualität an uns herankommen. Eine weitere Begegnung mit der Kunst Paul Hindemiths geschah über einen Umweg. Der Eindruck, den die Betrachtung des Isenheimer Altarbildes in natura bei mir auslöste, ließ mich einen wiederum neuen Zugang zur *Mathis*-Musik Hindemiths finden: Auch Paul Hindemith hatte während einer Elsaßreise im September 1932 vor diesem Wandelaltar gestanden.

Diese beiden großartigen Kunstwerke, das Bild des Mathias Grünewald und die *Mathis*-Musik Hindemiths, in ihrer Herausgehobenheit aus den Zeiten und zugleich in ihrer Verbundenheit zu begreifen, machte ich mir von da an zur intensiv betriebenen Aufgabe. Den Entschluss, diese Arbeit zu beginnen, fasste ich 1993 während meiner Lehrtätigkeit an der Musikhochschule Detmold/Dortmund. Immer wieder habe ich feststellen können, dass es gerade die von dieser Musik ausgehende interdisziplinäre Perspektive war, welche die Studentenschaft in den Seminaren begeistern konnte. Immer wieder habe ich lehrend die Erfahrung gemacht, dass in dieser Musik, als ausgeübte Kunst und auch unter wissenschaftlichen Aspekten, die Begegnung mit allen anderen Künsten, den sogenannten Schönen oder Bildenden, gesucht und gefunden wird. Es hatte oft den Anschein, als sei es das wichtige Wesenselement des Musikalischen schlechthin, Klang und Gesang hier als Bewegung und Farbe, Gestus und architektonisches Gebäude gleichermaßen begreifen zu wollen, zu müssen.

Ich danke allen Menschen, die mich in diesem Thema über Jahre hinweg begleitet haben, allen, die immer wieder ihr Interesse am Sujet bekundet haben und mich auch durch kritische Impulse zu dieser ungewöhnlichen Betrachtungsweise ermutigt haben. Für die Unterstützung bei den Korrekturen habe ich Birgit Rees und Ute Potrykus-Deika zu danken.

Von Herzen danke ich meinem Mentor Prof. Dr. Joachim Dorf Müller für die fachliche Begleitung und Beratung.

Anmerkungen zur Systematik

Ziel dieser Arbeit ist eine inhaltsbezogene Annäherung an das interdisziplinäre Potential, das in den erörterten Kunstwerken *Isenheimer Altar* und Symphonie *Mathis der Maler* enthalten ist. Die diesbezügliche Untersuchung hat nicht die Determination beziehungsweise grundsätzliche Diskussion des *Kunstwerk*-Begriffs im 20. Jahrhundert zum Ziel. Auch soll die Diskussion einer möglichen Aufweichung der autonomen Gestalt jedes dieser Werke unterbleiben.

Über die Bedeutung des musikalischen und bildnerischen Kunstwerkes hinaus - und dies wird die endgültige Thesenformulierung explizit verdeutlichen - existiert abgehoben von den gültigen künstlerischen Gestaltungen eine beträchtliche innere und inhaltliche Bezugnahme der Hindemithschen Musik zu Elementen des *Isenheimer Altars*. Diese Nähe zwischen Musik und Bild (respektive der Annäherung der musikalischen Rhetorik an die des Bildes) kommt abseits der Dramaturgisierung des Opernprotagonisten *Mathis* zum Vorschein. Die Musik der Symphonie hat eine von der Oper insgesamt unabhängige Bedeutung, was auch durch die Uraufführung des Werkes am 12. März 1934, also Jahre vor der inneren Ausformung und Fertigstellung der Oper *Mathis der Maler* (Uraufführung am 18. Mai 1938 in Zürich), zum Ausdruck kommt.

Inhalt dieser Arbeit ist deshalb die Formulierung der Vergleichsmomente, die Herstellung eines adaptionsfähigen Codes. Insbesondere der Kopfsatz der Symphonie *Engelkonzert* und die so genannte *Weihnachtstafel* des *Isenheimer Altars* (in dieser Arbeit als *Engelkonzert* benannt) erscheinen für diesen Ansatz geeignet. Denn dieser erste Satz der Symphonie ist formal und musikalisch geschlossen und wird ebenso als Vorspiel der Oper eingefügt. Das Material der anderen beiden Sätze (*Grablegung* und *Versuchung des Heiligen Antonius*) ist ganz der Dramaturgie des 6. und 7. Bildes der Oper verpflichtet und erscheint dort nicht als jeweils geschlos-

senes Ganzes. Deshalb sind es das *Engelkonzert* Hindemiths und die *Weihnachtstafel* des *Isenheimer Altars*, welche im interdisziplinären Vergleich das analytische Zentrum der Arbeit ausmachen.

Das Auffinden von Vergleichsmomenten und die Formulierung eines identischen künstlerischen Codes werden weiterhin die Grundlage für die Gedanken über das Phänomen der „künstlerischen Autonomie“ im Wesen und Schaffen des Komponisten sein.

Es ist offensichtlich, dass die *künstlerische Autonomie* in der Zeit des Nationalsozialismus auch angesichts der bis heute kontrovers diskutierten Bedeutung der Künstlerpersönlichkeit Hindemiths von einer besonderen Relevanz ist.

Der interdisziplinäre bild- und musikanalytische Ansatz wird zum künstlerischen Autonomieanspruch in Beziehung gesetzt werden.

Das Schaffen und Wirken Paul Hindemiths ist durch die Forschung des *Paul-Hindemith-Instituts*, Frankfurt/Main und die alle Aspekte des Werkes und Lebens Paul Hindemiths beleuchtenden *Hindemith-Jahrbücher* wie das kaum eines zweiten deutschen Komponisten des 20. Jahrhunderts präsent und zugänglich. Deshalb wurde auf die Ausführungen zur mittlerweile erforschten Rezeptionsgeschichte der *Mathis*-Musik, insbesondere im Umfeld der Uraufführung („*Fall Hindemith*“, „*Fall Furtwängler*“) als Einzelkapitel verzichtet.

Im Anhang findet sich eine Auswahl der propagandistischen Abwehr der Goebbels-Presse gegen den unmittelbar aufbrandenden begeisterten Jubel des Konzertpublikums. Tenor ist die grundsätzliche Diskreditierung der Kunst und der Person Paul Hindemiths als „*untragbar*“.

Dieser Arbeit ist eine Einspielung der Symphonie *Mathis der Maler* von besonderer Authentizität beigefügt. Es handelt sich zwar nicht um die Erstaufnahme des Werkes vom 9. April 1934 für Telefunken, welche die Berliner Philharmoniker unter der Leitung des Komponisten eingespielt

haben, aber um die Aufnahme des Werkes vom 28./29.09.1956 (DGG Mono 474770-2). Es musizieren wiederum die Berliner Philharmoniker unter der Leitung des Komponisten. Die musikalische Umsetzung lässt einen wichtigen Antrieb Hindemiths erkennen. Die Aufnahme besticht durch eine große interpretatorische Aussagekraft und erscheint sehr gegensätzlich zu den bekannten Referenzeinspielungen späterer Jahrzehnte (Karajan, Blomstedt, Barenboim etc.). Nicht zuerst die Dramatik, sondern die Erhabenheit und Enthobenheit dominieren die musikalische Wiedergabe durch Hindemith. In diesem interpretatorischen „Rahmen“ ist alles andere eingefasst. Dies korrespondiert auf eindrückliche Art mit den Beobachtungen, welche im Bereich der interdisziplinären Betrachtungen in dieser Arbeit zu treffen sein werden. Dieses besondere Klangdokument mag dem Leser beim Nachvollzug der Gedanken und Erkenntnisse eine Hilfe sein.

Trotzdem ist bedauerlich, dass die Kopie der Ersteinspielung von 1934 hier nicht beigelegt werden konnte. Der Firma *WDR mediagroup dialog GmbH* war es aus juristischen Gründen leider nicht möglich, mir eine Kopie der erwähnten Ersteinspielung zu überlassen.

„Darstellen, wie es einmal gewesen ist,
läßt sich ein Stück Musikgeschichte nicht.“¹

1. Einleitung

Zwar ist, wie es Carl Dahlhaus in der oben zitierten These prägnant formuliert, die Rekonstruierbarkeit eines Zeitraums, in dem ein Kunstwerk geschaffen wurde, unmöglich. Doch erscheint es angesichts dieses Diktums legitim, in markanten Werken wie dem *Isenheimer Altar* Mathias Grünewalds und Paul Hindemiths Symphonie *Mathis der Maler* sowohl stilistisch als auch politisch-weltanschaulich Übergangsphasen und Umbrüche aufzuzeigen.

Die daraus resultierende Aufgabenstellung ist eine zweifache: Zum einen zielt sie interdisziplinär auf den historiographischen Kontext ab, und zum anderen gilt es, die Komponistenpersönlichkeit Paul Hindemith unter ästhetisch-ethischen Aspekten zu thematisieren.

Dieser Ansatz hat sein Fundament in dem besonderen, durch Hindemith hergestellten Wirkungsgefüge. Der umfassende interdisziplinäre Bezug dieser Arbeit soll dazu beitragen, den Zugang zur Physiognomie der Komponistenpersönlichkeit Paul Hindemith durch das Aufzeigen ungewöhnlicher vergleichender Perspektiven zu erleichtern.

Es gibt Abschnitte der Musikgeschichte, von denen es den Anschein hat, dass sie auch musikhistorisch grundsätzlich umgangen werden. Die Musikgeschichte der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts in Deutschland verkörpert sicherlich einen dieser Abschnitte. Dabei sind nur wenige Zeiträume durch die Einwirkung der alles umstürzenden äußeren Bedingungen so klar einzugrenzen wie dieser: sein Beginn durch die „*Machtergreifung*“

¹ Carl Dahlhaus, Was ist Musikgeschichte?, in: Europäische Musikgeschichte 1, Kassel 2002, S. 60

Hitlers (1933), sein Ende durch die Entfesselung des Zweiten Weltkrieges (1939) beziehungsweise durch den Zusammenbruch der Hitler-Diktatur (1945). Bis heute tut man sich schwer, mit einer systematischen Auswertung des zugänglichen Materials zu beginnen.

Es ist zu vermuten, dass der Beweggrund für diese Zögerlichkeit einerseits mit der Vielschichtigkeit des Problemfeldes zusammenhängt, andererseits uns die Gegenwart dieser Zeit noch nicht genug „zur *Geschichte geworden*“² ist. Bei genauerer Betrachtung wird sich zeigen, wie inhomogen und unvorhersehbar die Entwicklungen auch innerhalb des NS-Regimes waren. Diese Widersprüchlichkeit, das Sporadische, Sprunghafte und die Abhängigkeit von zufällig erscheinenden Personenkonstellationen passen überhaupt nicht zu einer oftmals fälschlicherweise unterstellten ideologischen Homogenität innerhalb des Regimes.

Erst allmählich wird diese Zeit zwischen den Weltkriegen bis 1939 ihrer Bedeutung und Unverwechselbarkeit gemäß kenntlich. Dieses Themenfeld bietet einen Anreiz, sich auf unvoreingenommene Weise mit dieser Phase zu beschäftigen.

Diese Zeit in Deutschland hat Paul Hindemith und sein Werk *Mathis der Maler* wesentlich geprägt: ästhetisch, erzieherisch und politisch.³

In kaum einem anderen Werk ist die Einbettung in den Gang der sich drastisch verändernden Schaffensbedingungen für einen Künstler in Deutschland um 1933 und der sich politisch zuspitzenden Entwicklungen im gleichen Zeitraum so deutlich abzulesen wie in der Entstehung der *Mathis*-Musik und -Oper Paul Hindemiths. Die Gegenüberstellung der Daten zum persönlichen Schaffen und der Angaben zu den zeitgeschichtlichen Ereignissen verdeutlichen dies:

² Claudia Maurer-Zenck, Zwischen Boykott und Anpassung an den Charakter der Zeit. Über die Schwierigkeiten eines deutschen Komponisten mit dem Dritten Reich, in: Hindemith-Jahrbuch 1980/9, S. 66

³ Vgl. Giselher Schubert, Hindemith, Hamburg 1981, S. 79f.

Chronologie der Ereignisse um das Werk der Symphonie *Mathis der Maler*

Datum/ Zeitspanne	Daten zur Biographie Paul Hindemiths	Werkrelevante Daten	Politische Daten (Deutschland)
21.11.1931		Uraufführung des Oratoriums <i>Das Unaufhörliche</i> in Berlin durch die Berliner Philharmoniker unter der Leitung Otto Klemperers	
30.05.1932			Sturz der Regierung Brüning („Hundert Meter vor dem Ziel“)
18.07.1932			Goebbels, Rundfunkansprache „Der Nationalcharakter als Grundlage der Nationalkultur“
31.07.1932			Wahl zum 6. Reichstag
06.11.1932			Wahl zum 7. Reichstag (Verluste der NSDAP)
30.01.1933			Vereidigung der Präsidentsregierung Hitler
23.03.1933			„Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Reich“ („Ermächtigungsgesetz“)
Mai 1933			Auflösung respektive Verbot von Parteien und Gewerkschaften
01.12.1933			„Gesetz zur Sicherung der Einheit von Partei und Staat“ (Die NSDAP wird Staatspartei)
13.03.1933			Errichtung des „Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda“ unter Joseph Goebbels
21.03.1933			„Tag von Potsdam“ NSDAP und die deutschen Konservativen (DNVP) dokumentieren ihre Aktionseinheit
April 1933		Der Schott-Verlag teilt Hindemith mit, dass die Hälfte seiner veröffentlichten Werke als „kulturbolschewistisch“ verboten ist	

07.04.1933		„Gesetz zur Gleichschaltung der Länder“
22.09.1933		Gründung der „Reichskulturkammer“ mit Untergruppen (auch „Reichsmusikkammer“)
25.11.1933		<i>Grablegung</i> für Klavier vierhändig
20.12.1933		<i>Engelkonzert</i> für Klavier vierhändig
Anfang Januar 1934		<i>Grablegung</i> und <i>Engelkonzert</i> liegen als Partitur vor
30.01.1934		„Gesetz über den Neuaufbau des Reiches“ (Abschaffung der Länderparlamente und Auflösung des Reichsrates); Deutschland als „Einheitsstaat“
27.02.1934		<i>Versuchung des heiligen Antonius</i> liegt als Partitur vor
Februar 1934		Berufung Hindemiths in den Führerrat des „Berufsstandes der deutschen Komponisten“ der Reichsmusikkammer unter Richard Strauss
12.03.1934		Uraufführung der Symphonie <i>Mathis der Maler</i> in einem Konzert der Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler
09.04.1934		Einspielung der Symphonie <i>Mathis der Maler</i> mit den Berliner Philharmonikern für Telefunken unter Leitung Hindemiths
25.04.1934	Eintrag in das Werkverzeichnis:	„Nach ziemlich heftiger Arbeit <i>Text und Musik des ersten Bildes fertig ...</i> “ (zitiert nach: Schubert, S. 84)
29.-31.05.1934		1. Bekenntnissynode der <i>Bekennenden Kirche</i> in der Gemarker Kirche in Wuppertal-Barmen, Verabschiedung der Barmer Theologischen Erklärung

Ende Juni 1934			„Ausschaltung“ der SA um Ernst Röhm, ca. 200 Tote, „Nacht der langen Messer“
31.07.1934	Eintrag in das Werkverzeichnis:	„nach mühevoller Arbeit der Text zur Oper fertig.“ (zitiert nach: Schubert, S. 84)	
August 1934	Eintrag in das Werkverzeichnis:	„Text geändert. Mühevoller Arbeit. Anfang Oktober erscheint provisorischer Druck des Textes ...“ (zitiert nach: Schubert, S. 84)	
01.08.1934, einen Tag vor dem Tod Paul von Hindenburgs			„Gesetz über das Staatsoberhaupt des Deutschen Reiches“: Das Amt des Reichspräsidenten wird mit dem des Reichskanzlers vereinigt
25.11.1934		In der Deutschen Allgemeinen Zeitung (DAZ) erscheinen zwei Artikel unter der Überschrift „Der Fall Hindemith“ (Wilhelm Furtwängler und eine Erklärung der NS-Kulturgemeinde); Am gleichen Abend umjubelte Aufführung der <i>Mathis-Symphonie</i> in der Gegenwart von Goebbels und Göring	
28.11.1934		In „Der Angriff“ erscheint ein Artikel unter der Überschrift „Warum Vorschußlorbeeren für Konjunktur-Musiker Hindemith?- Musik ohne Resonanz im Volke“	
05.12.1934	Hindemith beurlaubt sich selbst von der Berliner Musikhochschule	Solidaritätsbekundungen der Studentenschaft	
06.12.1934			Goebbels' Grundsatzrede zum Jahrestag der Gründung der „Reichskulturkammer“. Er beschimpft Hindemith als „Scharlatan“ und „atonalen Geräuschemacher“

April bis Mitte Mai 1935	Durch Wilhelm Furtwängler vermittelter Aufenthalt Hindemiths in der Türkei; Organisation des dortigen Musiklebens nach mitteleuropäischen Maßstäben	
Frühjahr 1935	Erste von vier USA-Reisen	
27.07.1935		Fertigstellung der Oper <i>Mathis der Maler</i>
15.09.1935		„Nürnberger Gesetze“
Dezember/ Januar 1935/36		Theoretischer Teil der <i>Unterweisung im Tonsatz</i>
17.01.1936	Unterschrift Hindemiths unter das <i>Treuegelöbnis auf den Führer</i> , das alle verbeamteten Professoren zu leisten hatten	
21.01.1936		Komposition der <i>Trauermusik</i> für Bratsche und Orchester in London, anlässlich des Todes King George VI.
14.02.1936		Letzter öffentlicher Auftritt in Deutschland (Aufführung der Johannespassion Bachs in Berlin; Hindemith spielt den Part der Viola d'amore)
Oktober 1936		Offizielles Aufführungsverbot aller Werke Hindemiths in Deutschland
März 1937	Hindemith kündigt an der Berliner Musikhochschule	
25.03.1937	Zweite USA-Reise Hindemiths	
21.03.1937 mit Wirkung zum 21.04.1938	Gertrud Hindemith tritt aus der evangelischen Kirche aus und konvertiert zum römisch-katholischen Glauben	

Mai 1938		Diffamierung Hindemiths in der <i>Abrechnung von Staatsrat H.S. Ziegler</i>	
Mai 1938			Ausstellung „ <i>Entartete Kunst</i> “ in Düsseldorf; Hindemith wird als „ <i>Theoretiker der Atonalität</i> “ und „ <i>Bannerträger des Verfalls</i> “ dargestellt
18.05.1938		Uraufführung der Oper <i>Mathis der Maler</i> in Zürich	
29.05.1938		In der Züricher Zeitung „ <i>Das Wochenende</i> “ er- scheint ein Artikel Hinde- miths über seine Oper <i>Mathis der Maler</i>	
29.11.1938	Emigration in die Schweiz (Bluche)		
Nach 1938		Konzipierung des Parallel- werkes zum <i>Mathis: Har- monie der Welt</i> (um das Leben und Werk des As- tronomen Johannes Kepler)	
Januar-April 1939	Dritte USA-Reise		
Februar 1940	Übersiedlung in die USA		

Aber trotz des nicht geringen zeitlichen Abstandes zu den Ereignissen scheidet die Komponistenpersönlichkeit Paul Hindemith, eine der Häupter der Musikschaftenden im Deutschland der 1930er Jahre, auch heute noch die Geister; fast achtzig Jahre nach Beginn der Errichtung der NS-Diktatur und nach mehr als fünf Jahre nach seinem Tode. In unversöhnlichen Gruppen stehen sich begeisterte Hindemith-Anhänger und die radikal Ablehnenden gegenüber. Alle Seiten begründen ihre Einschätzung auch vor allem mit der künstlerischen Entwicklung Hindemiths in den 1930er Jahren.

Das Folgende bietet im Übrigen thesenhaft Nebeneinanderstehendes, das ich versucht habe, in einen mehr oder minder logischen Kontext zu bringen.

Es war Paul Hindemith, der in der weltweiten ästhetischen und ideologischen Wendezeit um 1930 und der sich zuspitzenden Entwicklung in Deutschland seine Musik zum Werk des hoch geschätzten und für die Identität einer deutschen Kulturnation bedeutenden Malers in Beziehung setzte. Im Nachgang der Zusammenarbeit mit Gottfried Benn und in der Auseinandersetzung des Komponisten mit dem malerischen Werk Grünewalds fußt ein neues Denken von und über Musik.

Die *Mathis*-Musik Hindemiths dokumentiert das Zusammengehen des handwerklichen Komplexes des Werkes mit der Formulierung seiner Idee vom *Kunstwerk*, in welchem sich einerseits die musikalisch technische Textur seines Komponierens profiliert: Kompositionstechnik und Werkidee harmonieren, greifen ineinander. Andererseits belegt es die aus der Zusammenarbeit mit Gottfried Benn verstärkte Einsicht, dass das Kunstwerk angesichts der unfasslichen gesellschaftlichen, militärischen und insgesamt umstürzlerischen Ereignisse zwischen 1914 und 1930 ein Refugium des künstlerischen Wirkens darstellte. In der Vollkommenheit des Werkes

und seiner „Ausrichtung nach dem Edlen“⁴ formulierte Hindemith nach 1932 eine Position gegen das aus der Spätromantik herrührende Ideal des Künstlertums, nach welchem der Künstler selbst die Verkörperung eines nach Erlösung ringenden Helden verkörpert.

Der Kern dieser Arbeit liegt daher in den Betrachtungen zur künstlerischen Autonomie Paul Hindemiths nach 1933. Dies geschieht in Bezug auf die Bildthematik des *Isenheimer Altars* und die Gestalt des Mathias Grünewald. Anders als das bestens dokumentierte Leben und Schaffen Paul Hindemiths ist das Wirken des hier so genannten Matthias Grünewald lediglich anhand der ihm zugeschriebenen Kunstwerke abzulesen. Die Informationen zur Biographie bleiben in Ermangelung der entsprechenden Faktenlage sehr vage. Lange Zeit war die Gestalt historisch nicht eindeutig fassbar, da es Überschneidungen mit einer anderen in Frage kommenden Person gab.⁵ Die Spur Grünewalds verliert sich in den Wirren der Zeit. Lediglich die Informationen über das Ableben sind definitiv dokumentiert.

Aber abseits der asymmetrischen Forschungslage zu den Personen ist eine erstaunliche Parallelität hinsichtlich der künstlerischen Problematik zu erkennen: Auch Grünewald war als Künstler und Staatsdiener in das Zentrum der politischen Wirren seiner Zeit geraten. Loyalität gegenüber den Herrschaftsstrukturen und die Verantwortung gegenüber den eigenen Überzeugungen standen gegeneinander. Die inneren Konflikte mögen sich direkt auch in Grünewalds Wirken niedergeschlagen haben. Die zeitliche Nähe zwischen den künstlerischen Daten und den bedrängenden zeitgeschichtlichen Ereignissen lassen dies nahelegen:

⁴ Paul Hindemith, Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe, Rede zum Bachfest in Hamburg, gehalten am 12. September 1950 anlässlich des 200. Todesjahres Johann Sebastian Bachs, in: Paul Hindemith, Aufsätze. Vorträge, Reden, Mainz 1994, S. 270

⁵ Vgl. die Publikationen Reiner Marquards, in denen auch der Forschungsstand zur Identifikation der Gestalt Grünewalds schlüssig dargestellt ist: Reiner Marquard, Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar. Erläuterungen, Erwägungen, Deutungen. Calwer Verlag, Stuttgart 1996; Ders., Matthias Grünewald und Reformation, Berlin 2009

Chronologie der Ereignisse um das Werk des *Isenheimer Altars* von Matthias Grünewald

Jahr	Relevante Orte	Tätigkeiten Grünewalds	Bild- und Kunstwerke	Gesellschaftliche Entwicklung
um 1480	Geboren in Aschaffenburg ⁶			
nach 1500		„Meister“		
1501	Seligenstadt	Nachweis in den Steuerbüchern von Seligenstadt		
ca. 1505- 1510	Aschaffenburg	Bauleitertätigkeit im Aschaffener Schloss (1511/12)		
1509	Mainz	Eintritt in den Hofdienst des Mainzer Kurfürsten Uriel von Gemmingen		
bis 1511	Aschaffenburg	Umbau am Aschaf- fenburger Schloss		
1512/13				Einschneidende theologische Erkennt- nisse Martin Luthers: Rechtfertigung des Menschen nicht durch das <i>gute Werk</i> , sondern allein durch die Gnade Gottes („ <i>Römerbrief- erlebnis</i> “)
1512	Isenheim		Beginn der Arbeiten am <i>Isenheimer Altar</i>	
September 1514		Frankfurter „ <i>Kemenatenprozeß</i> “		
1515		Kontrakt mit dem Meister Michael Wesser von Altkirch im Elsaß		

⁶ Vgl. Marquard, Stuttgart 1996, S. 23

1515		Signatur Grüne- walds auf dem Salbungsgefäß der Kreuzi- gungstafel (<i>Isenheimer Altar</i>)	
1513/17			„Bauernbewegung“
1516/17			Papst Leo X. erneuert den Ablass zum Neu- bau der Peterskirche
1516		Bittschrift an den Mainzer Erzbischof nach überfälliger Gehaltszahlung (Vertrag) - Hofmaler bei Albrecht von Brandenburg	
1516			Karl (V.) von Habsburg erbt mit Spanien ein Weltreich
1517/19	Aschaffenburg	<i>Maria-Schnee- Altar</i> ⁷ , „ <i>Stuppacher Madonna</i> “	
1519			Wahl Karls (V.) zum deutschen Kaiser mit der finanziellen Unter- stützung der Welser u. Fugger
			Durchbruch der Reformation, 3 Bekennnisschriften Luthers
Um 1523?	Aschaffenburg	Beweinung Christi, Stiftskirche Aschaffenburg	
März 1525			<i>„Die gründlichen und rechten Hauptartikel aller Bauernschaft und Hinter- sassen der geistlichen und weltlichen Obrigkeit, von welchen sie sich beschwert vermeinen“ (Druck in Augsburg)</i>

⁷ Ebd. S. 25

1526	Aschaffenburg	Letzte dokumentierte Zahlung aus der Aschaffener Hofkasse an Grünwald	
1526	Grünwald in Frankfurt ⁸		
1527			Zeichnung der Frankfurter Mainmühlen
1527	Grünwald in Halle/Saale ⁹		
1.09.1528	Halle/Saale	Nachricht über das Ableben Grünwalds an den Magistrat von Halle	

⁸ Ebd.

⁹ Ebd. S. 27

Wie religiös ist die *Mathis*-Musik Hindemiths?

Ausgehend vom Ideal des humanistischen Menschenbildes der Weimarer Klassik um Goethe und Schiller und der Wiener Klassik, war es das Werk Beethovens, in dem es zur einer radikalen Verselbständigung einer als allgemein verstandenen religiösen Idee in der Musik kam. Diese entzog sich um die Wende zum 19. Jahrhundert nach einem langen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts andauernden Ablösungsprozess endgültig jedweder kirchlich-dogmatischen Kontrolle. Die Musik des 19. Jahrhunderts nahm auch hier Bezug auf das große Vorbild Beethovens. Sämtliche Ansätze des 19. und frühen 20. Jahrhundert nahmen auf ihn Bezug.¹⁰ Die Religion wurde musikalisch nun in den Konzertsälen und nicht mehr zuerst in den Kirchen verhandelt.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts greifen Absetzbewegungen von diesem Künstlerverständnis verstärkt Raum.¹¹ Hindemith modellierte mit der Gestalt des Mathias Grünewald¹² die innere Physiognomie eines dem Zeitgeist zuwiderlaufenden Antihelden, zerrissenen zwischen den Ansprüchen der widerstreitenden Parteien seiner Zeit: zögerlich, verhalten, von Skrupeln und Melancholie besetzt. Kompositorisch entdeckte Hindemith für sich seit Mitte der 1920er Jahre vor allem auch die Techniken Johann Sebastian Bachs, nicht aus einer historisierenden Neigung, sondern aufgrund einer ästhetisch-ethischen Einsicht. Er beginnt, den Wert der Komposition ins Verhältnis zur Bedeutung ihrer ethischen Richtigkeit zu setzen:

¹⁰ All diesen Ansätzen sind die Größen *Kampf, Wille, Gestalten* eigen und finden Eingang in die inhomogenen und dissoziativen nationalsozialistischen Kultur- und Kunsttheorien (Schopenhauer, Welt als Wille; Nietzsche, Wagner).

¹¹ Vgl. Siegfried Borris, Einführung in die moderne Musik. 1900 – 1950, Wilhelmshaven, 1979, S.9

¹² Der Autor legt sich hier auf die benannte Namensschreibweise fest und ist sich bewusst, dass es sich hierbei um einen Kunstnamen handelt, der durch Joachim von Sandrart d.Ä. (1606 - 1688) zuerst verwendet wurde. Die unterschiedlichen Quellenlinien, in denen die Namen „Grün“, „Mathis“ und „Nithard“ Erwähnung findet, waren hierfür ursächlich.

„Es kann [...] nur eine Musikart geben: die im Sinne des Bachschen Musikethos, seinem von ihm hinterlassenen kostbarsten Erbe *r i c h t i g e Musik*.“¹³

Musikalische und kompositorische Vollkommenheit stehen im Werk Hindemiths seit dem Oratorium *Das Unaufhörliche*, spätestens aber seit der *Mathis*-Musik, zur ethischen Richtigkeit der in und mit ihr zum Ausdruck kommenden Idee vom Sein in unauflösbarer Beziehung. Dieser Komplex, hier also als das *musikalische Kunstwerk* benannt, steht zur Rhetorik des sich zur totalitären Herrschaft anschickenden Regimes in extremem Gegensatz. Dies musste seitens der NS-Ideologie zur Ausgrenzungsreaktion führen. Und doch begegnen sich die sich ausschließenden Vorstellungen in der Auffassung, dass die Künste nicht frei, sondern klingende und anschauliche Träger seien, die mit einer Anschauung zu korrelieren hätten.

Im Werden des bis zur Uraufführung 1938 in Zürich folgenden gleichnamigen Opernprojektes bringt Hindemith den absolut-musikalischen Gattungsbegriff *Symphonie* mit der in einem dramatischen Kontext adaptierten historischen Gestalt des *Mathis* zusammen. Es ist daher nicht abwegig, dass sich der Komponist in einer besonderen Nähe zu dem von ihm selbst entworfenen Bild des Malers begreift. Diese Form der Annäherung lässt unterschiedliche Perspektiven zu:

¹³ Paul Hindemith, Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe, in: Aufsätze. Vorträge. Reden, S. 269f.

- die Stilisierung der Figur des Mathis als Protagonist einer „deutschen“ Kunst im Sinne einer nationalchauvinistischen Kunstauffassung
- die Identifikation Hindemiths mit der Figur des Mathis als Suche der grundsätzlichen Standortbestimmung des Künstlers
- der interdisziplinäre Bezug als Suche nach neuen Ausdrucksformen des Künstlerischen in der Musik und darüber hinaus
- die Kunst als Refugium gegen Verfolgung und ideologische Vereinnahmung

Es sind dies wichtige Aspekte, die als Arbeitsauftrag mit in die Untersuchungen hineingenommen werden. Anhand der musikalischen und bildnerischen Detailanalysen soll überdies gezeigt werden, ob eine rhetorische und/oder symbolträchtige Ebene nachgewiesen werden kann, die als Grundlage des interdisziplinären Vergleichs dienen kann. In diesem Zusammenhang wirkt die eindeutig erkennbare Akzentverlagerung in der jeweiligen Programmeinführung, die Hindemith der Uraufführung der Symphonie am 12. März 1934 in Berlin und derjenigen der Oper 1938 in Zürich voranstellt. Bereits der erste Satz des Textes aus dem Jahr 1934 kommt einer Grundsatzklärung gleich. Es handelt sich um die Formulierung der eigenen Legitimation im Kontext der Ästhetikgeschichte. Hindemith beabsichtigt schon hier, sein Wirken nach einer ewig gültigen Perspektive auszurichten.

1934: *„Die Oper ‚Mathis der Maler‘ behandelt in der Person des Mathis Grünewald Fragen, die für die Menschheit, soweit sie mit Kunstdingen in Berührung kommt, so alt und so wichtig sind wie die Kunstausbübung selbst.“*¹⁴

1938 richtet der Komponist das Augenmerk ganz auf die Gestalt der Figur Grünewalds. Von einer künstlerisch verankerten Ideologie erfährt der Le-

¹⁴ Paul Hindemith, Programmheft zur Uraufführung der Symphonie ‚Mathis der Maler‘ am 12. März 1934 in Berlin, zitiert nach: Werkeinführungen und Vorworte von Paul Hindemith, in: Hindemith-Jahrbuch 2000 (29), S: 127 - 208, hier: S. 137

ser zunächst nichts: Grünewald ist eine Gestalt, anhand deren Biographie sich eine Dramaturgie entzündete.¹⁵

Beide Künstler, Grünewald und Hindemith, hatten sich in ihrer Gegenwart naturgemäß zu den sie umgebenden Bedingungen in Beziehung zu setzen. Beide Werke, *Isenheimer Altar* und *Mathis der Maler*, entstanden im unmittelbaren Vorfeld von Entwicklungen, deren unmittelbare und mittelfristige Konsequenzen nur bedingt beziehungsweise nicht abzusehen waren (Reformation, Bauernkriege - Terror, Gewaltherrschaft, Entfesselung des Zweiten Weltkriegs, Genozid, Verbrechen gegen die Menschlichkeit).

Die alles verändernden zeitgeschichtlichen Phänomene sind in ihrer tiefgreifenden Wirkung im Voraus nicht planbar und nicht abzuschätzen gewesen. Wären sie dies, manches Wort wäre nie gesprochen, manche Geste wäre unterlassen worden, könnte man die Konsequenzen ergründen: das Leid, der Hass, die Toten.

Dass der Thesenanschlag zu Wittenberg durch Martin Luther gegen die ihren eigenen Prinzipien zuwider handelnde Kirche, geschehen am 31. Oktober 1517, als entscheidendes Initial die religiöse, geistige und politische Welt des 16. Jahrhunderts radikal verändern würde, war nicht vorauszusehen; als Mathias Grünewald den Altar schuf (wahrscheinlich 1512 - 1515/16^{16 17}) existierte der als Missstand aufgefasste Zustand, nicht ahnend, wie nachhaltig Abhilfe zu schaffen sei.

Der Altar stand vollendet dar, unmittelbar am Vorabend einer weiteren, sich im Verlauf des 16. und 17. Jahrhunderts als die alles verändernde Reformation herausstellende historische Erscheinung.

Zwar stand Grünewald in der Schaffensphase des Retabels in der situativen Mitte der bedrängenden kirchlichen und sozialen Not; und schuf auch

¹⁵ Die umfängliche Widergabe beider Texte Hindemiths als Beigaben zu dem Musiken *Mathis der Maler* erfolgt im Anhang (Kap. 11.1)

¹⁶ Vgl. Max Seidel, *Grünewald - Der Isenheimer Altar*, Stuttgart, 1973, S. 23

¹⁷ Vgl. Reiner Marquard, *Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar*, Stuttgart 1996, S. 26

eingedenk dieser den Altar in Isenheim als Ausdruck einer neuen, *seiner* geistlichen Grundordnung.

In die sich gegen 1520 abzeichnenden sozialen Verwerfungen und in das allgemeine Streben nach einer veränderten gesellschaftlichen Ordnung sollte auch Grünewald involviert werden. Schon im Vorfeld der alles verändernden Aufstände wird er Sympathisant der Bauernbewegung womöglich schon nach 1511 gewesen sein.¹⁸ Seine durchaus gesellschaftlich repräsentative Stellung als Ingenieur und Künstler am erzbischöflichen Mainzer Hof einerseits und sein mindestens inneres Engagement gegen die Not der Menschen andererseits werden zueinander in einen Zielkonflikt geraten sein. Auch wenn dies schriftlich dokumentiert nicht zu beweisen ist, liegt es in der Natur der Sache. Die Indizien sprechen dafür.¹⁹ Der *Isenheimer Altar* als geistliches Kunstwerk formuliert unter dem Eindruck der sozialen Verwerfungen der Zeit ein neues Menschenbild, das aus der Erkenntnis einer neuartigen Gottesschau erwächst.

Es ist durchaus nicht, wie es bezüglich des allgemeinen kulturellen Kontextes anzunehmen wäre, das neue souveräne Antlitz der italienischen Renaissance, in dem Schönheit und Ebenmaß auch Ausdruck eines gesellschaftlichen Friedens postuliert und formuliert sind.

Grünewalds ästhetische Wirklichkeit hingegen mutet dem Betrachter die Hässlichkeit des Seins zu. Diese Hässlichkeit des Seins rückt er im Moment ihres Erscheinens in einen Zusammenhang mit der Herrlichkeit Gottes.

Er verbindet Weihnacht, Passion und Ostern theologisch und bildnerisch auf das Innigste. Er bringt Schönheit und Wahrhaftigkeit in eine noch nicht gekannte Verbindung. Diese ist der Ausgangspunkt seines Schaffens.

Es sind irritierende Einblicke, die auch den zur Abstumpfung neigenden Betrachter nach dem Massensterben der Weltkriege des 20. Jahrhunderts in ihren Bann ziehen. Das Werk Grünewalds erlebt nach 1917/1918 eine

¹⁸ Vgl. ebd. S. 27

¹⁹ Vgl. Nachlassverzeichnis Grünewalds

ungeheure Verbreitung in Reproduktionen, ausgehend von der namhaften Münchner Ausstellung 1917^{20 21}.

Es ist aber nicht das Erschrecken, das expressionistische Erregen, das der Künstler im Schilde führt. Er setzt Hässlichkeit, Dunkelheit und Sterben in ein noch nie da gewesenes Spannungsverhältnis zu Erlösung, Licht und Leben. In diesem Spannungsgegensatz schimmert eine neue innere Verfasstheit des Künstlertums nördlich der Alpen zu Beginn des 16. Jahrhunderts auf: die Auseinandersetzung und Zerspannung zwischen dem Ideal der Weltharmonie und dem Elend des individuellen Schicksals. Auch in Isenheim ereignet sich die Geburtsstunde eines Künstlertums, in dem Verantwortung eine Triebfeder darstellt.

In der visionären Perspektive der Bilder formuliert Grünewald eine Befreiung von den Fesseln der menschlichen und von Menschen gemachter Not, nicht durch Ausblendung, sondern durch Benennung und Kenntlichmachung. Doch verkörpert seine künstlerische Formulierung keine fundamentale Gesellschaftskritik; sie bleibt den Vorgaben der Auftraggeber treu, ohne eine innere „künstlerische“ Auseinandersetzung zu unterdrücken. In diesem Spannungsfeld zwischen repräsentativer und „kritischer“ Kunst rangiert das Werk Grünewalds.

Es ist das Abbild einer Ordnung, in welcher Weltenschöpfer und seine Kreatur nahe zueinander gerückt werden.

Verschwunden hingegen ist die Kirche als Hüterin der Lehre, der Sakramente und des Stuhls Petri aus dem Zentrum der künstlerischen Darstellung. Dies kristallisiert sich als Ausdruck der Hoffnung auf eine völlig andere, eine neu erkannte Welt- und Himmelsordnung im Wittenberger Thesenanschlag Luthers 1517; es ist eine Hoffnung, die in ihrer Vehemenz über die Zeiten hinweg Geltung behalten sollte.

²⁰ Ann Stieglitz, The Reproduction of Agony: toward a Reception-History of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War, Oxford Art Journal, Heft 2, 1989, S. 92

²¹ Vgl. Ebd., S. 89ff.

Auch Paul Hindemith steht mit seiner musikalischen Physiognomie als Künstler in einem verwandten Wirkungsgefüge.

Die nach dem Ersten Weltkrieg errichtete demokratische Ordnung führte auch im Zuge der Not der zwanziger Jahre bei den meisten gesellschaftlichen Gruppen nicht zur Identifikation mit dem neuen Staatswesen, obwohl die tatsächlich erbrachten Leistungen und Positionierungen in keinem Verhältnis zur Diskreditierung vor allem durch die *völkischen* und rechtsextremen Strukturen standen.

Die Schaffensphase im Werk Hindemiths zwischen 1933 und Mitte 1934 fiel in die Zeit der Machtaneignung durch die NSDAP und die damit verbundene Errichtung des „gleichgeschalteten“ „*Führerstaates*“. Diese Phase war von manchen neben Gottfried Benn als erforderliche Neuausrichtung begriffen worden, von der man sich langfristig Ruhe und Berechenbarkeit des gesellschaftlichen Lebens erhoffte. Dass im Zuge der beiden wichtigen Weichenstellungen („*Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Reich*“ („*Ermächtigungsgesetz*“) vom 23.03.1933 und „*Gesetz über den Neuaufbau des Reiches*“ (Abschaffung der Länderparlamente und Auflösung des Reichsrates, (Deutschland als „*Einheitsstaat*“) vom 30.01.1934 de facto die schon vor 1933 eingeschränkten elementaren Verfassungsrechte (Präsidialregierung Hindenburg nach § 48) nun gänzlich außer Kraft gesetzt waren, sorgte in einer Gesellschaft, die zwischen dem stilisierten Ideal der Monarchie und den politisch extremistischen Formen schwankte, kaum für Aufsehen. Mit dem „*Tag von Potsdam*“ kam es am 21.03.1933 zur Inszenierung der Aktionseinheit zwischen NSDAP und den deutschen Konservativen (DNVP) unter Hindenburg. Trotz gleichzeitig anlaufender Ausschaltung der politischen Parteien erhoffte man sich in weiten Teilen der Bevölkerung eine allgemeine umfassende Beruhigung und Befriedung der gesellschaftlichen Zustände.

Vor dem Hintergrund dieser Chronologie und der existierenden Sehnsüchte entschließt sich Paul Hindemith zu dem Projekt *Mathis der Maler*.

In den Februartagen 1934, also unmittelbar vor der Uraufführung der *Mathis*-Symphonie, fällt die Berufung Hindemiths in den Führerrat des

„Berufsstandes der deutschen Komponisten“ der Reichsmusikkammer durch Richard Strauss. Hindemith ist nun institutionell betrachtet, repräsentativer Teil des Apparates, welcher den Weg vom repressiven System hin zur Herrschaft des Terrors noch vor sich hatte. Die „Nacht der langen Messer“²² und die „Nürnberger Gesetze“²³ fallen erst in die Jahre 1934 und 1935.

Dies ist nicht der Ort, darüber zu mutmaßen, ob die kompositorische Arbeit Hindemiths 1933/34 als eine vermeintliche Bejahung (oder sogar als Andienung an das herrschende System²⁴) des sich noch nicht ganz entsprechend der eigentlichen Gesinnung zeigenden Terrorregimes darzustellen ist, oder ob das Werk über die Klang gewordene Idee als eine spezifische Ausprägung der „inneren Emigration“²⁵, des Verharrens im Lande ohne offenen Widerstand, zu begreifen ist.

Wie viele andere, schätzte auch Hindemith die Phase 1933 als eine Zeit des Umbruchs ein, in der die NSDAP eine Übergangserscheinung darstellte, die keinen Bestand haben würde. Dementsprechend war eine inhaltliche Auseinandersetzung nicht von Nöten. Erst, als 1934 die Ideologie unverhohlen auch öffentlich massiv in Szene gesetzt wurde und die „Programmparteitage“ das kulturelle Leben zu dominieren trachteten, kommt es auch bei Hindemith zu einer inhaltsbezogenen immer stärker werdenden Auseinandersetzung mit der Ideologie des Regimes. Es war ein Nachdenken über die Gestalt des *Künstlers*, das Phänomen des *Kunstwerkes* und über die Frage, inwieweit angesichts der beanspruchten

²² Ermordung der SA-Führungsspitze um Ernst Röhm, ca. 200 Tote. Es gab keine sich hieran anschließenden strafrechtlichen Ermittlungen. Die Rechtsstaatlichkeit in Deutschland hatte aufgehört, zu existieren.

²³ 15.09.1935

²⁴ Vgl. Maurer-Zenck, S. 69, zitiert nach Gudrun Breimann, Mathis der Maler und der "Fall Hindemith": Studien zu Hindemiths Opernlibretto im Kontext der kulturgeschichtlichen und politischen Bedingungen der 30er Jahre / Gudrun Breimann. Frankfurt/Main [u.a.] : Lang, 1997 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft Bd. 165), zugl.: Münster (Westfalen), Univ., Diss., 1996, S. 177

²⁵ Der deutsche Literat Frank Thiess (1890-1977), prägt diesen Terminus in einem Artikel in der Münchner Zeitung vom 18.08.1945 als erster. Deutliche Kriterien in der *inneren Emigration* sind eine mindestens skeptische Haltung der NS-Ideologie gegenüber, sowie die Bezeichnung des betreffenden künstlerischen Werkes als „*entartete Kunst*“.

ideologischen Hoheit durch die NS-Kulturpolitik ein unabhängiges und selbstbestimmtes Komponieren überhaupt möglich wäre.

Erst in zweiter Linie hatte dies Auswirkungen auf eine angebrachte sichtbare Widerständigkeit, die aber kaum einen unmittelbar politischen Antrieb in sich vereinigt.

Die massive Bedrängung des Künstlers Hindemith führt zur nachhaltigen Abkehr. Augenscheinlich aber dokumentiert die Existenz der Kunstwerke (das Altarwerk Grünewalds und die Symphonie Hindemiths) die Involvierung zweier Künstler in die Institutionen und Problematiken ihrer Gegenwart. In den Herrschaftssystemen beider Zeiten kommt es zur Bedrängung und dem gewaltsamen Tod von Menschen. Beide Personen stehen im Spagat zwischen der Loyalität gegenüber der staatlichen Obrigkeit und einer inneren Gesinnung, die im Gegenstand des Kunstwerkes verkörpert wird.

Eine Annäherung an die Personen zwingt zur Betrachtung der konkreten Werke. Die Fragstellung lautet, ob im musikalischen Kunstwerk selbst, in seiner Verbindung zum bildnerischen Objekt und der ihm schwingenden musikethischen Anlage ein greifbarer Erkenntniszuwachs möglich ist.

Carl Dahlhaus schreibt in diesem Kontext:

„Die Kategorie des musikalischen Werkes - eine Besonderheit der europäischen Musikgeschichte - wird sich als Dreh- und Angelpunkt einer Musikgeschichtsschreibung erweisen, die dem Spannungsfeld dieser beiden Momente, dem Dokumentcharakter wie dem ästhetischen Wesen ihres Gegenstandes, gerecht werden will.“²⁶

Werk und Person des Komponisten mögen deutlicher an uns heranrücken. In der Darlegung der Bedingungen des Hindemithschen Schaffensantriebes werden Positionen erkennbar, die ausschließlich einer Ästhetik des Regimes gegenüber stehen. Das Erfassen des freiwerdenden unge-

²⁶ Carl Dahlhaus, Was ist Musikgeschichte?, S. 59

heuren Gewaltpotentials im Nationalsozialismus und die Veränderung aller Wertegefüge wirken sich unmittelbar auf das Kunstverstehen aus. In diesem wird die Gefangennahme und Unterjochung des Menschen deutlich.

Der Versuch der Okkupation der Kunst durch das Regime war untrennbar mit der Auffassung von den pervertierten Kategorien *Volk* und *Führerschaft* verbunden. Erst hieraus wird die Radikalität hinsichtlich der ungeheuren Gewaltentfesselung und des in viele Richtungen gehenden (zuletzt gegen das eigene System selbst gerichtete) Vernichtungstrebens verstehbar. Das Verstehen von Gesellschaft als das organisch zusammenwirkende Netz von Individuen wurde als spätbürgerliche Degeneration identifiziert und unter Federführung von Hitler, Rosenberg und Goebbels verworfen. In diesem Umstand lag die eigentliche Keimzelle der so genannten „nationalsozialistischen Revolution“ begründet.

Die nationalsozialistische Vorstellung vom „Volk“ als einer willenlosen gestaltgebungsbedürftigen „Rohmasse“ bedeutete schon im Kern die Vernichtung des Individualen schlechthin. Rosenberg, Goebbels, Hinkel und Schlösser, die Repräsentanten der NS-Kulturpolitik, sahen unmittelbar nach der Machtergreifung 1933 vor allem hierin die zukunftsverheißende, vollendete Überwindung des Traumas vom Weltkriegserleben.

Nicht mehr das künstlerisch schaffende Individuum als Maler oder Komponist, sondern das durch den „Künstlerpolitiker“ (die „Person Hitler“ als neuer Prototyp des Künstlers) geformte nordische „Künstler-Volk“ habe demzufolge die vitale Kompetenz der gestalterischen Kraft.

Die „Verschmelzung von Staatsführung und Kunst“ im Dritten Reich wurde auch vom *Reichsdramaturgen*“ Reiner Schlösser hoch gepriesen: Für ihn ließen „Adolf Hitler und der Treuhänder seiner Kulturpolitik, Reichsmi-

nister Dr. Goebbels [...] zum ersten Male in der deutschen Geschichte den Typus des Staatsmannes, der Künstler ist, Wahrheit werden.“²⁷

Rainer Schlösser²⁸ beschreibt die nationalsozialistischen „Führer“ als „Menschen, die unsere künstlerische Sehnsucht in sich tragen, die Sehnsucht des Schöpferischen“²⁹

Analog dazu eröffnete Goebbels die 2. Reichstheaterfestwoche am 17. Juni 1935 in Hamburg u.a. mit den Worten:

„[Die nationalsozialistische Bewegung entsprang] ... an sich aus künstlerischen Urgründen. Sie sah auch in der Politik nicht ein bloßes Handwerk, sondern sie meinte, daß die Politik eigentlich die edelste und größte aller Künste sei [...] Denn so, wie der Bildhauer aus dem toten Stein eine Leben atmende Gestalt meißelt, und so, wie der Maler Farbe in Leben verwandelt, und so, wie der Komponist die toten Töne in himmelentrückende Melodien umsetzt, so hat der Politiker und Staatsmann eigentlich keine andere Aufgabe, als eine amorphe Masse in ein lebendiges Volk zu verwandeln.“³⁰

Paul Hindemith wurde als der entscheidende musikalische „Widersteher“ gegen diese Bestrebungen identifiziert. Ab da galt er als der Prototyp des individualistisch ausgerichteten Künstlers klassisch-romantischer Prägung in Deutschland zu Beginn der 1930er Jahre, der vor dem Hintergrund des Welterlebens um gültigen musikalischen Ausdruck ringt. Er gerät als Künstler zu einer Gegenfigur.

Das deutliche Kennzeichen des Widerstehenden konnte aus der Sicht des Regimes, das die Gestalt Hitlers als „Künstlerpolitiker“ aufbaute, nicht hin-

²⁷ Rainer Schlösser, Politik und Drama 1935, S. 80

²⁸ (* 1899 in Jena, verschollen April/Mai 1945 in Berlin) *„Reichsdramaturg“*, Leiter der Reichstheaterkammer im Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda und 1935 - 1938 Präsident der Reichskulturkammer.

²⁹ Gaetano Biccari, *„Zuflucht des Geistes“? - Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944*, S. 116

³⁰ Zitiert nach: Goebbels-Reden. Bd. 1: 1932-1939, hg. Von Helmut Heiber, Düsseldorf 1971, S. 220, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert, 1925 - 1945*, unter Mitarbeit von Michael Custodis, Laaber 2006, S. 227f.

genommen werden; auch deshalb nicht, weil sich jener des nationalen Identifikationssymbols *Isenheimer Altar* thematisch bemächtigte. In diesem Spannungsfeld musste die Person Paul Hindemith zum „*Fall Hindemith*“³¹ werden.

Neben dem alles Leben verachtenden Kult des Todes war ein für das künstlerische Leben nach 1933 in Deutschland und all seiner künstlerischen Protagonisten die Mythos-Bildung um Adolf Hitler als dem Prototyp des Künstlers von immenser Bedeutung. Hitler installierte sich als ein Erster unter den Künstlern und wurde propagandistisch entsprechend aufgebaut. Die Rede des bayrischen Kultusministers Hans Schlemm, anlässlich des Geburtstags Hitlers, sprach von einer Verbindung von messianischen und künstlerischen Eigenschaften:

*„Wenn man das historische Geschehen der Gegenwart in eine Parallele setze mit der gesamten deutschen Geschichte, dann werde man erst wissen, was der Name Hitler bedeute. Betrachte man jetzt das Gesicht Deutschlands, dann sehe man, daß ein andere Baumeister dahinterstehe, der das Schönste aus der deutschen Seele herausgeholt habe [...] Er habe ein neues Gesicht Deutschlands geschaffen, als der Künstler und Baumeister, den uns der Herrgott geschenkt habe.“*³²

Ein konstruiertes Künstlertum Hitlers wurde hier grundsätzlich neben und letztlich über das aller schaffenden Künstler gestellt. Dies hatte Konsequenzen bezüglich der Deutungshoheit darüber, was probate Kunst wäre. Aber erst Mitte der 1930er Jahre sollte es zu einer abschließenden Festlegung in statischen, politisch unverrückbaren Anschauungen kommen. Dieser Prozess war 1934, dem Entstehungsjahr der *Mathis*-Musik, noch nicht abgeschlossen. Die ideologischen Konkurrenzen innerhalb des Regimes waren offensichtlich.

³¹ Artikel Wilhelm Furtwänglers in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* vom 25. November 1934 auf der gleichen Seite der Erklärung Rosenbergs unter der Überschrift „*Der Fall Hindemith*“

³² Biccari, ebd., S. 123

Die Frage, inwieweit Kunst systemrepräsentative respektive systemkritische Gehalte transportiert (ein Grundantrieb bürgerlicher Ästhetik), stellte sich also in diesem Zusammenhang gar nicht mehr. Die neuen Topoi „Künstler-Politiker“ und „Künstler-Volk“ sollten insgesamt zu neuartigen Ausdrucks- und gesellschaftlich-künstlerischen Kommunikationsmustern führen: einer „Hochzeit“ zwischen *Volk* und *Künstler*.

Zugleich implizierte dieser Paradigmenwechsel auch die Abkehr von der Struktur einer bisherigen allen Epochen eigenen homogenen Systemgeschichte der europäischen Kultur, in welcher der Künstler als eine mit sich um Erkenntnis ringende Persönlichkeit keinen Raum mehr hat.

Der italienische Publizist Gaetano Biccari schrieb in diesem Kontext:

*„Nachdem Hitler am 6. Juni das Ende der ‚nationalsozialistischen Revolution‘ erklärt und die Nation ‚auf den Weg‘ zur Volkwerdung [...] gebracht hatte, blickte Goebbels im November 1933 wieder auf ‚das schlimmste Vergehen [...] der vergangenen Epoche‘ zurück: ‚Der Künstler trennte sich vom Volk, er gab dabei die Quelle seiner Fruchtbarkeit auf. Von daher setzte die lebensbedrohende Krise der kulturschaffenden Menschen in Deutschland ein.‘*³³

Die Beschäftigung Hindemiths mit dem *Mathis*-Stoff nach 1932 erscheint im Zusammenhang mit diesem politisch-ideologischen Systemwechsel gar nicht mehr ohne weiteres gefahrlos. Denn die konfrontative Brisanz, welche dem Stoff innewohnt (ohne auf die kompositorische und dramaturgische Konkretisierung abgehoben zu haben), erscheint auch trotz des großen zeitlichen Abstands höchst bedrohlich: nämlich für Leib und Leben des Komponisten selbst. Der Stoff zeichnet sich durch die gegenteiligen, zum Regime auf Distanz gehenden Muster aus.

Umso erstaunlicher ist es, dass die Uraufführung der Oper *Mathis der Maler* in Zürich mit ausdrücklicher Zustimmung der Reichskulturkammer am 28. Januar 1938 erfolgte. Innere Rivalitäten zwischen *Reichsmusikkam-*

³³ Biccari, Gaetano: "Zuflucht des Geistes"?, S. 119

mer (Goebbels) und NS-Kulturgemeinde (Rosenberg) mögen diese Nichtbehinderung ermöglicht haben.³⁴

In diesem Zusammenhang erscheint es bemerkenswert, dass die Uraufführung der Oper in den Zeitraum der ersten *Reichsmusiktage* vom 22. bis 29. Mai 1938 in Düsseldorf fiel. Die chronologische Übereinstimmung ist Ausdruck des hitzig geführten Schlagabtausches im „Fall Hindemith“.

Die Ambivalenz zwischen der Diffamierung der Person des Komponisten und seine Einreihung in den Bereich der sogenannten „Entartung“ einerseits und der Unterstützung der Uraufführung durch offizielle deutsche Stellen andererseits waren offensichtlich.

Der Erläuterungstext Hindemiths, den er seiner Oper voranstellt, wirkt wie eine Rechtfertigung beziehungsweise Verteidigung gegen die Verunglimpfung in der Heimat. Der Auftrag und die Entfaltungsmöglichkeiten der Kunst stellten demzufolge auch das Kernthema der Werkerläuterung dar. Paul Hindemith schreibt in dem Aufsatz³⁵, den er für das Programmheft der Züricher (!) Uraufführung seiner Oper *Mathis der Maler* am 28. Mai 1938 verfasst hat:

„Vom Musiker und Bühnendichter wird man kein Werk verlangen, das den wissenschaftlichen Anforderungen eines Kunsthistorikers genügt, ihm ist aber zweifellos zuzubilligen, was einem Maler geschichtlicher Personen und Geschehnisse von jeher erlaubt war: zu zeigen, was ihn die Historie lehrte und welchen Sinn er in ihrem Ablauf erkennt.“³⁶

Hindemiths vordergründige und hier zu vernachlässigende Formulierung eines Defizits an Verifizierbarkeit von getroffenen künstlerischen Aussagen entpuppte sich alsbald als die Beanspruchung eines großen künstlerischen Interpretationsfreiraums, seines persönlichen Freiraums. Es ging ihm um nichts weniger als um geschichtlich bedingtes Verstehen der Kunst an sich, und darum, fokussierend auf das individuelle Schicksal des künstlerischen Menschen hinzudeuten.

³⁴ Vgl. Maurer-Zenck, Zwischen Boykott und Anpassung an den Geist der Zeit, S. 107

³⁵ Der vollständige Text ist im Anhang (Kap. 11.1) enthalten.

³⁶ Andreas Briner, Paul Hindemith, Zürich 1971, S. 136

Dieser Anspruch war angesichts der damaligen gesamtpolitischen Lage immens und hatte nichts mit einer an die Kunst gestellten Aufgabe der Repräsentation gesamtgesellschaftlich verbindlich geltender Deutungsmuster zu tun. Es handelte sich hier um die Beanspruchung einer autonomen Deutungskompetenz durch den Künstler. Hindemith vertraute der Musik, der Bühne und der Malerei die Ausarbeitung einer gültigen Auffassung von Menschenbildern in Geschichte und Gegenwart an. Mit dieser ungeheuren im Kontext des NS-Regimes als anmaßend zu bezeichnenden Kompetenzzuweisung schaltete sich der Komponist hintergründig in die Auseinandersetzung um die expandierende nationalsozialistische Kulturauffassung ein. Er bezog durch die Erwägung des Stoffes schon vor 1933 und die dann folgende kompositorische und dramaturgische Ausführung auf das Deutlichste Stellung zu den pseudopolitischen und pseudoreligiösen Vorgängen, welche erst Ende 1934 den Charakter von Übergangserscheinungen zu verlieren begannen und sich im Nachhinein als Ausdruck des zielführenden menschenverachtenden Vorsatzes identifizieren ließen. Die kulturpolitischen Repräsentanten des NS-Regimes erkannten diesen Ansatz bei Hindemith unmittelbar.

Hindemiths Annäherung an den *Mathis*-Stoff erfolgte ursprünglich im Nachfeld der Zusammenarbeit mit Gottfried Benn und steht diesbezüglich noch ganz im Bereich des Nachdenkens über die expressionistischen Ambitionen und deren Relativierung. Der *Mathis*-Stoff verkörperte einen künstlerisch systemischen und keinen politischen Wechsel.

Es muss Hindemith klar gewesen sein, dass die Gestalt des *Mathis* aber auch national identifizierend aufgefasst werden konnte. Der *Mathis*-Stoff galt nicht erst den Nationalsozialisten als Indikator einer national orientierten Kulturauffassung. Hindemith wagt so auch hier einen in viele Richtungen selbstbewussten systemischen Gegenentwurf. Die Absetzbewegung von der heraufziehenden Ideologie geschah ganz bewusst als individueller Künstler. Hatte Goebbels 1932 in seiner sogenannten Revolutionsrede doch ausgeführt:

„Jede große Politik muß eine festumrissene und klargeschaute Weltanschauung zur Grundlage haben [...] Nur eine Politik, die es versteht, Masse in Bewegung zu bringen und zu organisieren, ihr Gehalt und Gestalt zu geben, wird in diesem Jahrhundert auf die Dauer erfolgreich sein können [...] Die Masse ist an sich Rohstoff. Sie zu gestalten und aus ihr die Kräfte herauszuholen, die Systeme stürzen und neue Welten aufbauen, wird die erste und vornehmste Aufgabe jeder staatsmännischen Begabung sein. Auch der wahre Politiker ist im letzten Sinne des Wortes ein Künstler. So, wie der Bildhauer den rohen Marmor, abzirkelt, behaut und meißelt, so formt der Staatsmann aus dem rohen Stoff Masse ein Volk, gibt ihm ein inneres Gerippe und ein haltendes Gefüge und bläst ihm dann jenen schöpferischen Odem ein, der das Volk zur Kulturation emporwachsen läßt [...] Auch der wahre Politiker ist im letzten Sinne des Wortes ein Künstler.“³⁷

Das Vokabular der „Revolutionsrede“ bedient sich der kreatürlichen Bildsprache der biblischen Genesis. Viel mehr als politische Agitation stellte sie den Versuch dar, dem Politischen schlechthin zu entkommen und in den pseudoreligiösen Bereich einzutreten.

Schon in der Kompositionsphase des Werkes 1933/34 geriet Hindemith in einen deutlichen Bezug zur Aussage *„Auch der wahre Politiker ist im letzten Sinne des Wortes ein Künstler.“* Denn er reklamierte das Künstlertum ausschließlich für den Umgang mit dem Kunstwerk, entstanden in der schöpferischen Fantasie des Individuums. Die *Polis* bleibt da eine Organisationsstruktur und ist nicht der eigentliche Gegenstand der Kunst, des Kunstwerkes.

Die Symphonie *Mathis der Maler* entstand also in einem Milieu der großen äußeren Umwälzungen und der paradigmatischen inneren Brüche, die unmittelbar das Selbstverständnis eines jeden Kunstschaffenden berühren mussten.

³⁷ Joseph Goebbels, „18.07.1932 - Rundfunkansprache „Der Nationalcharakter als Grundlage der Nationalkultur“, in: Heiber (Hg.), S. 52

Vitalität, Kraft und Wahrheit der Musik aber gewannen nach wie vor Raum über ihre Zeit hinaus. Die Musik spricht in ihrem Sich-Ausdrücken, ihren Gesetzen und Abläufen herausgehoben, und reihte sich somit in den klassischen Kanon der ewig gültigen Kunstwerke der europäischen Kulturgeschichte ein. Es ist die Statik des Immergültigen dieser Musik angesichts der Dynamik des steten Wandels aller Bedingungen und Systeme, die sie zu einem auch in ihrer Entstehungszeit besonderen Werk werden ließ: im Angesicht der Spätromantik eines Richard Strauss, der politisch motivierten Musik Hanns Eislers und die systemisch serielle Kunst der Zweiten Wiener Schule sowie der Neostilistiken Igor Strawinskys und Carl Orffs.

Aber im Kontext der Biographie Paul Hindemiths fiel die Verarbeitung des *Mathis*-Stoffes in die Jahre größter innerer und äußerer Bedrängung. Insbesondere Symphonie und Oper dieses Titels sind im Gesamtwerk Hindemiths deutlichste Dokumente der Auseinandersetzung mit diesen Verhältnissen seiner Gegenwart. Zugleich waren sie Ausdruck des Angegriffenseins und auch des Geworfenseins in diese Zeit und ihren Streit. Es zwang den Komponisten zur eigenen Positionsbestimmung. Das kompositorische Werk war auch der klingende Ausdruck eben dieser Standortbestimmung. Inwieweit diese Positionsbestimmung politische und ästhetische Zugänge zugleich aufweisen, dazu soll diese Arbeit einen denkbaren Weg aufzeigen.

Paul Hindemith - ein Unpolitischer?

Konnte es 1933/34 in Deutschland eine künstlerisch glaubwürdige Äußerung geben, ohne Bezug zu den bewegenden Ereignissen der Zeit zu nehmen? Wie sah kompositorisch eine Bejahung respektive Verwerfung der Verhältnisse aus? Wie ist der alle gesellschaftlichen Erscheinungen ergreifende Totalitätsanspruch der NS-Ideologie zu bewerten? Welche Auswirkungen hat der sich formierende „totale“ Staat für die gesellschaft-

lichen Prozesse von allgemeiner Kultur und Kunst? Wie konnte der Künstler als Person angesichts der Vermassung alles Individuellen überleben? Mussten nicht alle künstlerische Empfindung und jedes musikalische Ausdrucksvermögen absterben?

Für das NS-Regime, das sich nicht als politische Partei verstand, sondern als Steuerung der „*Bewegung*“ bezeichnete, war nicht in erster Hinsicht, wie zwar stets propagiert, die kommunistische Ideologie der Gegner; die Gegnerschaft wurde vor allem in der Ansprüchlichkeit des Individuellen gesehen. Also war der Kern der bürgerlichen Kultur der eigentliche Inhalt der Konfrontation. Insofern waren die „Gleichschaltungs“-Mechanismen, welche die Institutionen, Körperschaften und politischen Parteien vereinnahmten und auslöschten, nicht nur Instrumente der Machterlangung, -erhaltung und -überwachung, sondern sie suchten jedwedes individual verortetes Wahrnehmungs- und Selbstvergewisserungsbestreben zu tilgen. Das Thema war hier nicht der politisch motivierte Machtanspruch, sondern eine alternative Vorstellung vom Sein des Menschen. Es ging im Kern um die Konkurrenz von der Anschauung der Welt.

Hitlers Obsession bediente den *Topos der Religion*³⁸: Seine Formulierung „*Wir müssen den neuen Menschen machen*“³⁹ entstammt der messianischen Vision des *Paulus von Tarsus*.⁴⁰ Hitler sprach und dachte religiös. Dabei formulierte er einen Gegenpol zum Gott der Christen, welchem gemeinhin das Attribut des Lebens und Lebendigen zuerkannt wird. In der NS-Ideologie erwuchs die Heilung aber aus der Anrufung der Toten, und in der Aufforderung, ihrem Beispiel, sich opfernd hinzugeben, zu folgen.

³⁸ „... wonach aus dem kultischen Charakter der politischen Veranstaltungen auf ein ‚pseudoreligiöses‘ Phänomen geschlossen wird, eine Zuweisung, von der allein die Kritik an diesem „Kult“ zu begründen versucht wurde. Eine ‚echte‘ Religion dagegen, so muß man schließen, hätte durchaus ihre Legitimation gehabt [...] Vor diesem Hintergrund meint die ‚Liturgie‘ der Reichsparteitage die Regelungen eines den Staatsmythos zelebrierenden, stellvertretend durchgeführten gesellschaftlichen Handelns.“, zitiert nach: Yvonne Karow, Deutsches Opfer, Kulturelle Selbstauflösung auf den Reichsparteitagen der NSDAP, Berlin 1997, S. 15

³⁹ Adolf Hitler, Rede an die Hitlerjugend, Reichsparteitag 1935, zitiert nach: „Hitler - eine Karriere“, Dokumentarfilm von Joachim C. Fest

⁴⁰ Epheser 4, 24: „...zieht den neuen Menschen an.“



Abb.: Arno Breker, *Prometheus* (1937). Bronze



Abb.: Mark Rothko, *Contemplation*, 1937/38, Öl auf Leinwand
National Gallery of Art, Washington, Gift of The Mark Rothko Foundation
(Kate Rothko-Prizel & Christopher Rothko/ © VG Bild-Kunst, Bonn 2007)

„Damit wird die Welt der Heldentoten in die Welt der Lebenden eingebunden und deren Schicksal zur Nachahmung anempfohlen. Von der Bindung an die Welt der Toten, die als eine bessere anerkannt wird, erhofft man sich die Wiedererlangung von Kraft und Stärke. In ihr sucht man sich dem Vollzug des Ritus (z.B. durch das Berühren der Blutfahne) anzunähern. Was als Ziel des Lebens gilt, nämlich dieses für die Bewegung zu opfern, wird in die Liturgie eingebunden und damit überhöht. Die von jedem einzelnen eingegangenen Bindungen erzeugen Ursprungsnähe und Opferbereitschaft.“⁴¹

Dieses Ritual war von einer alles Dynamische einebnenden Statik und unorganischer Unverrückbarkeit. Tradierte gesellschaftliche Normen wurden getilgt und durch eine amorphe und zugleich anonyme Vermassung ersetzt.

Das erste Opfer dieser Ideologie war nicht der sich im Widerstand hingebende kämpfende Held. Es ist das Individuum schlechthin, das in diesem System fremd war, von diesem als feindlich gesonnen identifiziert und jeglicher individualen und künstlerischen Ausdrucksform beraubt wurde.

Auch die Komposition der *Mathis*-Musik und -Oper rührte sujetbezogen an diese zentralen religiösen Themen: durch die auftretenden Personen selbst und die Auffassungen, die sie in ihrer Zeit verkörpern.

Es stellen sich die Fragen, wie sich Paul Hindemith in und durch sein Werk zu diesen Erscheinungen positionierte und inwieweit die Stoffwahl Ausdruck eines neuen religiös verbrämten Nationalepos war. Oder verbirgt sich eine subtile Form der Gegenposition in eben diesem Werk? Positionierte sich Hindemith überhaupt? Wie sind die essentiellen Unaufgebbarkeiten einer künstlerischen Existenz zu benennen? Dies sind zudem Fragen von verbindlichem Charakter über die Zeiten und Epochen hinweg.

⁴¹ Yvonne Karow, *Deutsches Opfer, Kultische Selbstauflösung auf den Reichsparteitag* der NSDAP, Berlin 1997, S. 16

Die NS-Ideologie rührte auch an das individual begriffene Künstlerverständnis Paul Hindemiths.

Die Vorgänge der so genannten Machtergreifung nach 1933 als homogen zu begreifen und deren Verlauf als unaufhaltsam und vollständig anzuerkennen, hieße - auch heutzutage - der Propaganda Goebbels zu erliegen. Aus Augenzeugenberichten ausländischer Korrespondenten, aber auch aufgrund der informativen Selbsteinschätzung, ist ein vollkommen anderes Bild realistisch: Die wissenschaftliche Verifizierung des Hindemithschen Œuvres - neben dem Spätwerk vor allem die Zeit der *Mathis*-Musik betreffend - orientiert sich allerdings bis heute stark an den diesbezüglichen kritischen Einschätzungen Theodor W. Adornos.

Ellen Kohlhaas schreibt:

„Die Selbstdisziplinierung des aufsässigen Temperamentsmusikanten führte eigentlich bruchlos, Schritt für Schritt, zum altmeisterlichen Dogmatiker, der geradezu zwanghaft und apologetisch eifernd ein überzeitliches, allgemeingültiges Ordnungssystem als ‚Harmonie der Welt‘ zu etablieren gedachte.“^{42 43}

Noch konkreter und absichtsvoll beschreibt Maurer-Zenck:

*„Auch die Wahl des Mathis-Stoffes für eine neue Oper spricht dafür, da Hindemith den neuen Herren zeigen wollte, daß er ein deutscher Komponist und daher brauchbar sei.“*⁴⁴

Zugleich aber, und das verwundert, kommt wenige Sätze zuvor noch zum Ausdruck, dass *„Hindemith [...] kein Anhänger der Nationalsozialisten [war].“*⁴⁵ *„... allein seine Persönlichkeitsstruktur machte ihn ungeeignet zu*

⁴² Ellen Kohlhaas, Hänsel und Gretel im Notenwald, in: FAZ, 10.03.1995, zitiert nach: NZfM 1995/5, S. 23

⁴³ „Ellen Kohlhaas [...] spinnt Adornosche These vom ödipalen Charakter Hindemiths weiter, ohne den Wahrheitsgehalt jenes Befundes auch nur im mindesten kritisch zu reflektieren.“, zitiert nach: Lessing, S. 23

⁴⁴ Maurer-Zenck, in: Hindemith-Jahrbuch 1980/9, S. 66

⁴⁵ Ebd., S. 67

*blinder politischer Gefolgschaft. Sein Schüler Reizenstein berichtete [...], Hindemith habe im Unterricht an der Musikhochschule in Berlin kein Blatt vor den Mund genommen, die Nazis kritisiert und Charakterstärke als für einen Komponisten notwendige Eigenschaft genannt; sein Ziel sei es gewesen, sich aus der Politik herauszuhalten.*⁴⁶

Die Einschätzungen der Person Hindemiths schwanken zwischen Anpasstheit, Desinteresse am Politischen und einer unreflektierten Musikhandwerkerschaft.

In diesem Zusammenhang ist es das Ziel dieser Arbeit, die subtile Struktur der Auffassungen Hindemiths darzustellen. Diese nehmen deutlich auf die totalitären Erscheinungen der Zeit Bezug und setzen ihnen künstlerisch eindeutige Positionen entgegen.

Die weiteren Ausführungen werden sich an der tatsächlichen Situation zwischen 1933 und 1934 orientieren, sowohl kunstgeschichtlich, als auch kulturpsychologisch. Denn der propagierte Mythos von der sogenannten „Volksgemeinschaft“ entspricht weder sozial noch kulturell der Faktenlage; sie ist eine Geburt der Propaganda, der auch die Kritiker an Benn und Hindemith z. T. erliegen.

*„Der Alltag im Dritten Reich gab fast jeder Bevölkerungsschicht Anlaß, mit der eigenen [...] Lage in verschiedenem Maße unzufrieden zu sein. Berichte aus den unmittelbaren Vorkriegsjahren sowohl von Regime-Gegnern als aber auch von den NS-Behörden selber deuten auf Enttäuschung, Verbitterung und Desillusion hin ...“*⁴⁷

„Konträr zu der auf den Reichsparteitagen kultisch vorgeführten Einheitszenerie stellte sich die Gesellschaft der Dreißigerjahre segmentiert und

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Karow, S. 105, zitiert Kershaw, Alltägliches und Außeralltägliches, in: Peuckert/Reulecke (Hg.), Reihen, 1981, S. 284f., vgl. S. 290

*insgesamt von Zerfall bedroht dar. Macht- und Konkurrenzkämpfe sowie zahllose einzelne Konfliktherde prägten das gesamte öffentliche Leben.*⁴⁸

Angesichts einer 1933/34 völlig unausgegorenen und diffusen Kunstästhetik, angesichts einer sprunghaften, von organisatorischen Zufälligkeiten abhängigen kulturellen Öffentlichkeit, offenen und öffentlich wahrnehmbaren Widerstand einzufordern, kann vor dem beschriebenen tatsächlichen Hintergrund lediglich aus der Perspektive der Nachgeborenen Bestand haben. Dementsprechend wird Hindemith ebenso diskreditierend vorgeworfen, während der NS-Zeit keinen aktiven Widerstand geleistet zu haben.⁴⁹ Es fällt schwer, dieser ideologischen Tendenz zu entkommen und einen unvoreingenommenen Weg zu suchen.

Was wäre als „aktiver“ Widerstand zu bezeichnen gewesen, damit Hindemith im Urteil dieser Beobachter hätte bestehen können? Seine systemisch veranlagte Konzipierung des musikalischen Kunstwerkes machte ihn des Unpolitischen und dadurch der Korrumpierbarkeit durch das System verdächtig. Welche Gestalt(ung) hätte Hindemiths Tonsprache haben müssen, um ihn in den Augen der NS-Ideologen als „brauchbaren“ deutschen Komponisten erscheinen lassen zu können? Es ist bemerkenswert, dass die vernichtenden Urteile aus den unterschiedlichen und zum Teil entgegengesetzten Lagern so ähnlich klingen und aus ein und derselben Kategorie gespeist zu sein scheinen: der Gesinnung. „Jüdisch versippt“ und dadurch „minderwertig“, künstlerisch „entartet“, kulturell ausgestoßen einerseits und in der Diktion Adornos andererseits als „ödipal“, künstlerisch und psychisch entwertet.

„Überblickt man die Verfolgung von Komponisten unter dem NS-Regime im Gesamtverlauf, so lassen sich vier Phasen deutlich voneinander abheben, die in den Jahren 1933, 1935, 1938 und 1941 begannen. Bestimmt wurden sie durch die Entwicklung und die unterschiedliche Gewichtsver-

⁴⁸ Ebd., S. 97

⁴⁹ Vgl. Breimann, S. 179

teilung der rassistischen politischen und ästhetischen Verfolgungsmotive, die ihrerseits in Abhängigkeit von den jeweiligen allgemeinen Zielen des Regimes zu sehen sind. Die politisch motivierte Komponistenverfolgung spielte zu Beginn der ersten Phase [...] die Hauptrolle. Dies hing mit dem Prozess der Machtübernahme zusammen [...] Die ästhetisch motivierte Komponistenverfolgung besaß gegenüber der politischen und insbesondere der rassistischen untergeordnete Bedeutung ...“⁵⁰

Hindemith, dessen biographischer und künstlerischer Lebensweg über die Epochen- und Systemgrenzen des 20. Jahrhunderts hinweg verläuft, hat sich stets mit der Frage nach dem künstlerischen Sein und dem persönlichen Bewusstseins beschäftigt. Diese Thematik stellt das Kontinuum innerhalb seines gesamten Schaffensprozesses dar. Kontinuität und Selbsttreue erfordern ein erhebliches Maß an Ich-Konstanz. Unter diesem Aspekt wird Bedrängung aus allen Richtungen und unter allen Bedingungen empfunden. Widerständigkeit (und dies weit mehr als in der politischen Dimension) wird so zur Existenz sichernden Struktur schlechthin.

Es wird gezeigt werden, dass schon durch die Wahl des Sujets des *Iseheimer Altars* eine konkrete ethische und ästhetische Position bezogen wird. Denn die Rezeptionsgeschichte des Bildes nach 1918 ist eine höchst Dynamische: George Grosz - Otto Dix - Paul Hindemith.

Die Ebene einer religiös-ethisch-ästhetischen Auseinandersetzung wurde schon 1933 formuliert. Alles künstlerische Agieren ist in diesem Kontext, abseits unterstellter Andienungsmuster, analytisch zu bewerten.

Es geht um die Frage, ob sich die NS-Ideologie Kategorien und Idiom anzueignen vermochte oder ob die Besetzung von Feldern durch Künstler wie Paul Hindemith diesen Ausschließlichkeitsanspruch zu bestreiten im Stande war.

⁵⁰ Zitiert nach: Friedrich Geiger, Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin, Kassel 2004, S. 93

Am 2.3.1933 war in einer („gleichgeschalteten“) Lokalzeitung, dem *Miesbacher Anzeiger* unter der Überschrift „Schluß mit Moskau“ zu lesen:

*„[Die Notverordnung] trifft endlich den Herd der deutschen Krankheit, das Geschwür, das das deutsche Blut jahrelang vergiftete und verseuchte, [...] Diese Notverordnung wird keinen Gegner finden trotz der geradezu drakonischen Maßnahmen, die sie androht [...] Es geht um mehr als Parteien, es geht um Deutschland, ja um die ganze, auf dem Christentum aufgebaute abendländische Kultur ...“*⁵¹

Und tatsächlich, um nichts weniger ging es nach dem Januar 1933. Allerdings war es niemand anderes als das sich formierende NS-Regime selbst, das zur Bedrohung der abendländischen Kultur werden sollte. Die Maske sank erst allmählich.

*„Zunächst blieben Aufführungsverbote in der Regel dem Ermessen der vor Ort zuständigen NSDAP- und ‚Kampfbund‘-Funktionäre überlassen. Im Übrigen sorgte die meist bereitwillige Selbstgleichschaltung der Spielstätten dafür, dass verdächtige Werke keinen Eingang fanden bzw. Programmirtes abgesagt wurde.“*⁵²

Weil Paul Hindemith schuf, reagierte er auch auf die Ereignisse.

⁵¹ Karow, S. 113, zitiert nach: Kershaw, Mythos, 1980, S. 50

⁵² Geiger, S. 97



Abb.: Hitlers „Gang zu den Heldentoten“ in der Luipoldarena
„Reichsparteitag der Einheit und Stärke“,
Kultische Ritualisierung des Führer- und Volkmythos während des Reichsparteitages der
NSDAP in Nürnberg, 5.- 10. September 1934⁵³

⁵³ Quelle: Fotoarchiv Hoffmann

Die allgemeine Stimmungslage war von der Notwendigkeit eines gewissen „Durchgreifens“, aber auch von dem Eindruck der Kurzlebigkeit vor allem der kulturpolitischen Erscheinungen.⁵⁴

Die künstlerische und politische Kampfansage aber, der sich Hindemith nach 1933 ausgesetzt sah, war nicht allein nur eine Bürde, die nur während der NS-Diktatur Anfang der 1930er Jahre in Erscheinung trat. Es war die Indikation einer individuell verantworteten künstlerischen Existenz. Bedrängnis hat in der Anschauung Hindemiths und seiner damaligen Zeitgenossen gar den Charakter einer unentrinnbaren Gesetzhaftigkeit, eines positiv aufgefassten Stigmas: alle Systeme zu allen Zeiten zwingen und zwingen stets zur Entscheidung. Hindemiths Entscheidungsprozesse blieben unauffällig, wirkten bisweilen unentschieden, zögerlich und in der Konsequenz des Vorwurfs auch für die Nachgeborenen unkenntlich.

Die Kunst aber stand aus seiner Sicht per definitionem einer jeden zeitgeistigen Erscheinung kritisch und skeptisch gegenüber, zu allen Zeiten. Die millionenfach Leben raubende Gebärde des Weltkrieges 1914 - 1918 war hinsichtlich der Unermesslichkeit des Grauens als erster industriell konzipierter Massenkrieg in der Geschichte der Menschheit („*Materialkrieg*“) unbeschreiblich gewesen.

Für Hindemith erfuhr diese Fratze des Todes nach der Zeit des eigenen Erlebens und Entsetzens den Charakter eines prototypischen Bedeutung: Der Krieg enturzelt den Menschen. Er entfremdet ihn seiner herkömmlichen Kultur. Der Krieg als vermeintlich unauflöslicher Bestandteil des Geschichtlichen tötet nicht nur im biologischen Sinne, sondern zerstört den Menschen kulturell: den Sieger wie auch den Besiegten. In diesem Ansatz ist die Ursache für Hindemiths geschichtsskeptisches Denken schlechthin zu finden.

⁵⁴ „So sind die Jahre 1933 und 1934 von einer zwar hart, aber vergleichsweise offen geführten Diskussion über die Musikmoderne gekennzeichnet - genauer gesagt, über jenen Rest der Musikmoderne, der nach dem erzwungenen Verstummen ihrer jüdischen und ihrer antifaschistischen Protagonisten noch verblieb.“, zitiert nach: Geiger, S. 98

Der Zukunft zugewandt?

1934 in Deutschland war noch nicht die Zeit, in welcher der Genozid verübt wurde. Die Vokabel „Endlösung“ war noch nicht geboren. Noch herrschten „nur“ diplomatische Provokation und politische Gewalt insgesamt und Gewalt gegen Menschen im Einzelfall vor, die allgemein in weiten Teilen der deutschen Gesellschaft als unschöne Begleiterscheinung einer überfälligen „Säuberung“ empfunden wurden, wenngleich das Regime nie einen Hehl aus der Verachtung des Rechtsstaates gemacht hatte.

Menschen bedrängen Menschen, schaffen Verhältnisse und Konstellationen, in welchen dieser selbst in den Zustand der Unmöglichkeit und Unerträglichkeit gerät. In diesem Sein geraten die Antriebe zur Kunst naturgemäß wieder in die Defensive, in Erklärungs-, sogar Legitimationsnot von ungeahnten Ausmaßen, wie zu allen Zeiten. Es ist Kennzeichen ihrer Wahrhaftigkeit: Hindemith erlebt sich in einer Epoche des Zerstörens.⁵⁵ Er schrieb im Nachruf über Wilhelm Furtwängler: *„So bleibt denn unter allen Musikern ein Mann, der sich schon früh - schon gleich nach dem Ersten Weltkrieg - bewährte, der die Zerstörung aller Kunst in Deutschland überstand ...“*⁵⁶

Die Gehalte des Werks *Mathis der Maler*, geschaffen in einer Zeit neuartiger Bedrängnisse, wollen in unserer Zeit verstanden werden. Welche Standortbestimmung nötigen Hindemiths Erkenntnisse uns heute ab? Die Auseinandersetzung mit dieser Frage bewahrt zugleich vor einer historisierenden und museal motivierten Rezeption seiner Musik.

Der politik- und ideologierelevante Bezug des Themas dieser Arbeit erscheint zunächst überdeutlich, zumal die diesbezüglichen Ausführungen am Beginn stehen. Aufgabe dieser Ausführungen ist es allerdings lediglich, die Bedingungen des Milieus abzubilden, in dem sich die Bestrebungen Paul Hindemiths nach einer künstlerischen Autonomie abzeichnen.

⁵⁵ Paul Hindemith in: Hürlimann (Hg.), Furtwängler im Urteil seiner Zeit, S. 46

⁵⁶ Ebd.

Gegenstand dieser Betrachtungen ist es, den interdisziplinären Vergleich zwischen den Künsten zu bemühen, um die Ausgestaltung des künstlerisch autonomen Ansatzes bei Hindemith nachzuzeichnen und zu erklären.

Der Antrieb zu dieser Auseinandersetzung ist ursprünglich entgegen einer naheliegenden Vermutung eines philosophischen Beweggrundes aus der musikpraktischen Tätigkeit des konzertierenden Musikers und Pädagogen erwachsen. Ohne Zweifel stand dies in einem engen Zusammenhang mit der Frage nach der qualitativen Unterscheidung der „*schönen*“ von den „*bildenden*“ Künsten. Welche Aussagekraft mag die Triebfeder für die Komposition der für unsere europäische Kultur so unentbehrlichen Meisterwerke sein? Welche konkrete Bedeutungsrede mag dem musikalischen Kunstwerk innewohnen? Wie definitiv ist der musikalische Sinn in eine religiöse, politische und philosophische Struktur transformierbar, „übersetzbar“?

Die langjährigen Erfahrungen und Aufgabenstellungen hinsichtlich der didaktischen Einbettung der klingenden Musik in ein Sinngefüge gipfelten stets in den Fragen: Was will der Komponist vermitteln? Was kann die Musik sinnfällig aussagen? Kann Musik jenseits ihres immanenten Gefüges diesbezüglich überhaupt „sprechen“? Oder lässt sich gar aufgrund der seit dem 16. Jahrhundert einsetzenden und in der *Gefühlsästhetik* des 19. Jahrhunderts gipfelnden Tendenzen der Loslösung vom sprachlich getragenen Sinngefüge „Absolutierung“⁵⁷ der Musik erkennen und ist deshalb keine verifizierbare Aussage möglich? Hat das musikalische Kunstwerk überhaupt eine ideologische Kompetenz?⁵⁸

Neben diesen Problematiken der musikalischen Legitimation tritt ein weiterer Aspekt hinzu. Mit Blick auf die Malerei ist es ein gewisses defizitäres Moment, das dem Musiker vor allen anderen die Vergänglichkeit und Augenblickbezogenheit seines Agierens entgegenhält. Die Klang- und Zeit-

⁵⁷ Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 298 ff.

⁵⁸ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Kapitel V, 1889 - 1914, *Programm-Musik und Ideenkunstwerk*, 1989, S. 302 ff.

gebundenheit des Tones zwingt den Betrachter in die Erinnerungsebene des Kunstwerkes. Sich mit dem kompositorischen Anliegen auseinanderzusetzen, über die aufführungspraktischen Anforderungen hinweg in die Aspekte des aufgeschriebenen *Kunstwerkes* einzutauchen, unterscheidet die Musik von allen anderen Künsten und verdeutlicht zugleich vor allen anderen die Differenzierung zwischen „Schaffen“ und „Aneignung“, zwischen dem *Werk* und seiner Rezeptionsgeschichte. Die Musikgeschichte ist überreich an ambivalenten Konkurrenzen dieser Art. man denke beispielsweise nur an das Œuvre Beethovens und seine diversen gegensätzlichen Rezeptionsverläufe bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts.

Was aber nun, wenn dieses vermeintliche Gleichgewicht zwischen Sinnstiftung und Werkverstehen von Beginn an nicht existiert? Diese Frage markiert zugleich die dritte Zugangsmotivation zum Thema dieser Arbeit: Das „*Anonymus*“-Phänomen in der Kulturgeschichte.

Paul Hindemith beschäftigte sich mit dem Kunstwerk des *Isenheimer Altars*, wohl wissend, dass es kaum biographisch relevante Bezüge zum Schöpfer dieser Bilder gibt.⁵⁹ Dies fast vollständige Fehlen jeglicher Informationen über den Maler bis hin zu der Frage, wie er denn tatsächlich geheißen habe, zwingt die Betrachter, aus der Personenzentriertheit herauszutreten und sich ganz der Betrachtung des Bildes zu widmen.

Die Person Grünewalds bleibt bis heute weitgehend unbekannt. Die Gestalt erlangt die Qualität eines Pseudo-Anonymus.

Kann Kunst aber in der Neuzeit ohne die Person ihres Schöpfers verstanden werden? Ist es nicht gerade die unbedingte Bindung der europäischen Kunst an das schöpferische, sich seit der Renaissance als Individuum bezeichnende „Ich“, das die Unverwechselbarkeit der neuzeitlichen abendländischen Kultur bestimmt?

Warum widmete sich der Komponist diesem Stoff, weshalb vertonte er das *Engelkonzert* der Weihnachtstafel als Aktmusik und Symphoniesatz,

⁵⁹ Vgl. Claus Grimm, Grünewalds Bildsprache, in: Rainhard Riepertinger (Hg.): Das Rätsel Grünewald, Augsburg 2002

warum thematisiert er das Werk eines „Unbekannten“ aus dem 16. Jahrhundert? Wie sehen etwaige musikalische Übersetzungsmodi aus? Lassen sich grundsätzliche Muster des Zusammenwirkens zwischen Malerei und Musik erkennen? Gibt es eine verwandte Syntax? Dieser Fragenkomplex birgt die auslösenden Kräfte für die Beschäftigung mit diesen musikalischen und bildlichen Kunstwerken.

Hindemiths künstlerischer Weg zeichnete sich durch seine Unabhängigkeit und Einsamkeit aus. Die Unmöglichkeit einer Verortung in eine stilistische Zugehörigkeit hebt ihn heraus; auch angesichts unserer standardisierten Beobachtungs- und Analyseinstrumentarien.

Unbeirrbarkeit und eine innere Widerständigkeit im Grundsätzlichen gehören im Werk und Wesen Hindemiths zusammen.

Er wollte aus der Musizierpraxis heraus, in sie hineinwirkend, eine Kunst schaffen, die über Zeitgrenzen hinweg verstanden wird, ohne die grundsätzlichen Muster intensiven Musizierens preiszugeben. Seine Kunst ist hier auch die grundsätzliche Auseinandersetzung mit den Fragen der stilistischen Dynamik in der Musikgeschichte.

Durch die Einbeziehung des Retabels von Isenheim in die Musikbetrachtung wird die Kunstgeschichte insgesamt diesbezüglich in den Blick genommen.

Es erwächst die These, dass die künstlerische Sprache in Bild und Musik den Fragen nach den Gesetzen der Sinnhaftigkeit und des Findens von Frieden und Erfüllung folgt.

Hindemiths Symphonie orientiert sich an diesen Koordinaten und will als Mittel zum Leben und Verstehen gebraucht werden - wollte in diesem Sinne „Gebrauchsmusik“ sein:

„Wir müssen dankbar sein für den Platz, den unsre Kunst halbwegs zwischen Wissenschaft und Religion innehat; ein Platz der ihr erlaubt, gleichermaßen die Vorteile exakter Spekulation zu genießen - dies soweit die

*technischen Belange der Musik in Frage kommen - wie in den unbegrenzten Bezirken des Glaubens sich zu bewegen.*⁶⁰

Das Geleitwort zu dieser Arbeit macht es deutlich: Dieser Weg war für Hindemith nur nach *innen* zu gehen: „*in die Höhe des Geistigen*“⁶¹ und in die „*Tiefe der Psyche*“⁶², dort, wohin kein Bedränger folgen konnte:

*„... jenseits aller rationalen Erfahrung und aller Kunstfertigkeit eine Region der Vision und des Unerforschlichen [...] Dem inspirierten Komponisten, ‚mit Weisheit und Ergebung vor dem Unwissbaren begabt‘, kommt die gleichsam priesterlicher und prophetische Aufgabe zu, zwischen diesem sakralen Bereich und der profanen Welt zu vermitteln: ‚Wir können diese Region nicht betreten, wir können nur hoffen, als einer ihrer Verkünder auserlesen zu sein‘. So ist der Künstler einem Erlöser, einem Messias gleich, welchem, wie es am Ende von ‚Komponist in seiner Welt‘ heißt; ‚der Himmel den schöpferischen Geist verlieh, er ist’s, der uns das Geschenk bringen wird [,] das wir ersehnen: die große Musik unserer Zeit.“*⁶³

Bild – Sprache – Musik

Die Relation zwischen den Komplexen *musikalisches Kunstwerk* und *bildnerisches Werk* bedarf der Erläuterung. Folgende Fragestellungen helfen: Welche ästhetische Option verfolgt ein Komponist, der sich zu Beginn der 1930er Jahre der Gattung *Symphonie* zuwendet? Wie ist in diesem Zusammenhang die Beigabe der Überschrift *Engelkonzert* über den ersten Satz der Symphonie zu bewerten?

⁶⁰ Vgl. Paul Hindemith im Vorwort zur amerikanischen Originalausgabe von *Komponist in seiner Welt*, Zürich 1959, S. 9

⁶¹ Giselher Schubert, *Polemik und Erkenntnis. Zu Hindemiths späten Schriften*, in: *NZfM* 1995/5, S. 16 - 21, hier: S. 21, vgl. hierzu: Giselher Schubert, *Traditionen und Tradition. Zu Hindemiths Spätwerk*, in: *Musiktheorie* (6) 1991, S. 240

⁶² Ebd.

⁶³ Johannes Laas, „Der gläubige Musiker“. Zur Religiosität im Leben und Schaffen Paul Hindemiths, in: *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, hrsg. von Cordula Heymann-Wentzel / Johannes Laas, Würzburg 2004, S. 312-327

Hindemith hatte in den 1920er Jahren als Abwehrbewegung gegen den Anspruch des „Absoluten“ in der Instrumentalmusik den Begriff der „*Gebrauchsmusik*“⁶⁴ geprägt. Diese neue, späterhin von ihm als missverständlich bedauerte Formulierung erwuchs aus der musizierpraktischen Legitimation des Tuns. Und dennoch, in ihr ist in der Negation die Auseinandersetzung mit den musikästhetischen Kategorien des 19. Jahrhunderts enthalten. Der Auseinandersetzungsprozess darüber, was Sinn und Auftrag eines musikalischen Kunstwerkes sei, wird in der Zusammenarbeit mit Gottfried Benn nach 1929⁶⁵ evident.

Der Verfasser ist sich dessen bewusst, dass das Ziel der Formulierung von vergleichenden Kategorien, eine kritische Auseinandersetzung mit den Begriffen *außermusikalisch* und *Programm* impliziert. Er formuliert den Anspruch, dass es sich bei der *Mathis*-Symphonie Hindemiths nicht um Programmmusik handelt, nur weil eine bildnerische Quelle respektive Vorlage existiert. Diese Musik ist vielmehr Ausdruck der Formulierung eines spezifischen Kunst- und Künstlerideals des Paul Hindemith, die absolut-musikalischen Forderungen entspricht.

Anderslautende Auffassungen aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg hängen eher mit der verworrenen politischen und ästhetischen Diskussion und der allgemeinen Unsicherheit in der Betrachtung des Zeitraums zwischen 1933 und 1938 zusammen. In dem Aufsatz „*Brechungen symphonischer Tradition: Paul Hindemiths Symphonie in Es (1940)*“⁶⁶ von Winfried Kirsch heisst es:

„*Was nun die jüngere Beurteilung der Symphonie Hindemiths angeht, so wurde dieses Werk [Symphonie in Es] bereits 1948 von Ernst Laaff*“⁶⁷,

⁶⁴ Vgl. Paul Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, Zürich 1959, S. 10

⁶⁵ „*Bereits 1929 war er auf Benns Gedichte gestoßen*“, zitiert nach: Andres Briner, *Paul Hindemith*, Mainz 1971, S. 92

⁶⁶ Winfried Kirsch, *Brechungen symphonischer Tradition: Paul Hindemiths Symphonie in Es (1940)*, in: Wolfgang Osthoff und Giselher Schubert (Hg.), *Symphonik 1930 - 1950. Gattungsgeschichtliche und analytische Beiträge*, Frankfurter Studien, Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes Frankfurt/Main, Bd. IX, Mainz 2003, S. 122-139

⁶⁷ Ernst Laaff, *Hindemiths „Symphonie in Es“*, in: *Melos* (15) 1948, S. 328

als Hindemiths erste wirkliche Symphonie' und von Wulf Kunold⁶⁸ noch gut 40 Jahre später als Hindemiths ‚erste vollgültige Symphonie in der ‚großen Tradition von Beethoven bis Mahler' bezeichnet, das heißt als ein Werk nicht konzertanten und nicht programmatischen Zuschnitts.⁶⁹

Auch diese Frage wird im Zuge einer intensiven Analyse besondere Berücksichtigung finden.

⁶⁸ Wulf Kunold, Hindemiths „Symphonie in Es“, in: Hindemith-Jahrbuch 1986/15, S. 70 - 105; hier: S. 70

⁶⁹ Ebd., S.122f.

2. Zur Bedeutung der Gattung *Symphonie* zwischen den Weltkriegen für die Entstehung der *Mathis*-Musik von Paul Hindemith

Die Verläufe, welche die Gattungsgeschichte der *Symphonie* in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beschreibt, sind uneinheitlich und lassen sich kaum als eine stringente, gar zwingende Entwicklung bezeichnen. Die gattungsbezogenen Ergebnisse, die aus dem 19. Jahrhundert schon in die Zeit des Vorabends zum Ersten Weltkrieg herüberreichen, sind höchst inhomogen und spiegeln das „symphonische Problem“^{70 71} wider.

Die vielfältigen Problemstellungen im Nachfeld der Beethovenschen Symphonik begründen ursächlich eine Auffächerung der musikalischen Stilistik im 19. Jahrhundert und führen zu völlig unterschiedlichen Konsequenzen, die bis in das 20. Jahrhundert ausstrahlen: Von der prophezeiten Beendigung der Gattungsgeschichte (Wagner)⁷², der programmmusikalischen Orientierung und der Umgang mit einer neuartigen Themenbehandlung (Liszt)⁷³, über die ästhetische und konstruktive Auseinandersetzung mit den motivisch-thematischen Materialien in den Verläufen der sich „entwickelnden Variation“⁷⁴ in der Zeit einer liedthematischen Dominanz in den großorchestralen Werken (Brahms), bis hin zu grundsätzlich neuen konzeptionellen Lösungen und dramaturgischen Ansätzen im Zusammenhang mit dem Gattungsbegriff *Symphonie* (Bruckner, Mahler).

Waren diese Tendenzen aber stets auf eine Auseinandersetzung mit dem Werk Beethovens bezogen, so beginnt am Ende des 19. Jahrhunderts ei-

⁷⁰ Vgl. Wolfram Steinbeck, Christoph von Blumröder, Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert, in: Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 3,1, Laaber 2002, S. 185f.

Vgl. Reinhold Brinkmann, Johannes Brahms. Die Zweite Symphonie. Späte Idylle, in: Musik-Konzepte 70, München 1990, S. 19-27

⁷¹ Ebd.

⁷² Vgl. Ludwig Finscher, Artikel Symphonie, MGG², Sachteil, Bd. 9, Kassel 1998, Sp. 78

⁷³ Vgl. ebd., Sp. 76f.

⁷⁴ Wolfram Steinbeck, Liedthematik und symphonischer Prozeß. Zum ersten Satz der 2. Symphonie, in: Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Band XXVIII, Brahms-Analysen, Referate der Kieler Tagung 1983, S. 168

ne grundsätzliche und inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Gattungsbegriff *Symphonie*, was dazu führt, dass die Bezeichnung vermieden wird, obwohl der Formplan eindeutig symphonische Qualitäten ausweist (Claude Debussy - *La mer* (1903-05), Max Reger - *Sinfonietta* A-Dur oder: *Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin*, op. 90 (1905), Alban Berg - *Drei Orchesterstücke* op. 6 (1915). Andererseits entstehen Werke, die zwar als Symphonie bezeichnet werden, aber in fundamentaler Weise die Formpläne der Gattungstradition verneinen (Arnold Schönberg, *Kammersymphonie* op. 9 (1906).

Die Entwicklung dieser vielfältigen dynamischen Gemengelage wird durch die Ereignisse und Ergebnisse des Ersten Weltkrieges und dem mit diesem einhergehenden noch nicht dagewesenen millionenfachen Sterben, wie zu keinem anderen Zeitpunkt der abendländischen Musikgeschichte beeinflusst: Wie eine große stilistische Scheide haben diese Ereignisse gewirkt und auf den Verlauf der jeweils nationalen Ideen- und Kulturgeschichte ausgestrahlt.

So stand die Symphonik in Deutschland in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts vor dem Krieg noch ganz im beschriebenen stilistischen Nachklang des ausgehenden 19. Jahrhunderts, wenngleich eine bevorstehende Zäsur erahnt wurde (Gustav Mahler).

Ein bedeutendes vom nationalen Überlegenheitsgedanken gespeistes Sendungsbewusstsein verkörperte im Spannungsfeld zwischen den Symphonien Anton Bruckners und Johannes Brahms' das kulturelle Selbstgefühl der Ästhetiken in ihrer Spannweite zwischen Hegel und Schopenhauer. Aber schon die symphonischen Werke Gustav Mahlers um 1900 artikulierten das Ende dieser „Welt von Gestern“⁷⁵ und konstatierten mit den musikalischen Mitteln des Aphoristischen und des Torsohaften die Erosion des Systems am Vorabend des Weltkriegsausbruchs.

⁷⁵ Vgl. Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Stockholm 1942

Wie sich einer Einordnung entziehende Solitäre leiten seine Symphonien in eine Phase über, in der das Ende der großorchestralen Formation *Symphonie* endgültig besiegelt zu sein scheint.

In ihrer Zykluswerdung und der spezifischen Auffassung von Verarbeitungstechniken der motivisch-thematischen Komplexe war der Gattungskomplex einmal das Kind einer aufgeklärten Zeit gewesen, in welcher sich das emanzipierende Wirtschafts- und Bildungsbürgertum zu repräsentieren trachtete.

Einhundertundfünfzig Jahre später, zu Beginn des 20. Jahrhunderts dominieren die Ideen von der Hegemonie des Nationalstaates und suchten ihr Widerspiel im Gestus des *Heldischen*. Aber der Anspruch dieses Titanenhaften⁷⁶ fand seine Erfüllung⁷⁷ mehr in der Gestalt der *Symphonischen Dichtung* von Richard Strauss mit ihrer programmmusikalischen Ausrichtung, auch wenn die Werkbezeichnungen zunächst vorgaben, am Prinzip des *Symphonischen* festhalten zu wollen: Die *Sinfonia domestica* (1904) und *Eine Alpensinfonie* (1915) lösen aber die Textur des Symphonischen bis zur Unkenntlichkeit eines entsprechenden Formgefüges auf, bis lediglich der Klang des großorchestralen Korpus selbst zum Rest-Synonym geworden ist.

Daher verwundert es nicht, wenn in der Nachfolge Schönberg das *Prinzip des Symphonischen* zuerst seiner Größtbesetzung entledigt wird und die Einzelinstrumente in ihrer solistischen Bedeutung wieder zur Geltung kommen.⁷⁸ Eine überbordende Klanglichkeit wird zurückgeführt, die Techniken des Kanons und des Konzertierens werden (allerdings in einem gänzlich neuen ästhetischen Komplex) elementarisiert, die großdimensionalen Instrumentierungstraditionen aufgelöst und ein neues Verständnis von Klanglichkeit entdeckt.

⁷⁶ Vgl. Betitelung „Der Titan“ der 1. Symphonie Gustav Mahlers

⁷⁷ Z.B.: Richard Strauss, *Ein Heldenleben*, op. 40 (1899)

⁷⁸ op. 9 und op. 9b Kammersymphonie für fünfzehn Soloinstrumente (großes Orchester) (1906)

Nach dem Ersten Weltkrieg ist die Verbindung zur Gefühlsästhetik der Spätromantik endgültig obsolet geworden. Neue sinnstiftende Identifikationsmuster insbesondere auch für den Umgang mit der Gattung *Symphonie* mussten gefunden werden. Die Gattung selbst wird zum Träger dieser Abstoßung vom symphonischen Komplex der Jahre vor 1914.

Die Merkmale einer ästhetischen Neuverortung korrespondieren sowohl in Europa als auch in den USA mit den gesellschaftlichen Entwicklungen der Zeit. Diese neue Kultur der *Symphonik* ist Ausdruck einer Suchbewegung. Die reduzierte Besetzung und die deutlich geringeren Umfänge der Werke stehen in einem nahezu umgekehrten Verhältnis zu den Vermassungstendenzen der Gesellschaft, in denen das Individuum als gesellschaftsbestimmende Größe überwunden werden sollte.

Ludwig Finscher konstatiert:

*„In keinem Land [...] ist die Geschichte der Symphonie im 20. Jahrhundert so eng und so vielschichtig mit der politischen Geschichte verbunden wie in der Sowjetunion von ihrer Gründung 1917 bis zu ihrem Zusammenbruch 1989/91. Die wichtigsten gattungsgeschichtlichen Zäsuren waren politische und kulturpolitische ...“*⁷⁹

Und er hält im gleichen Kontext fest:

*„Die Geschichte der Symphonie in den USA seit dem Ersten Weltkrieg bietet auf weite Strecken das einzigartige Schauspiel eines Versuchs, aus der europäischen eine spezifisch amerikanische Gattung zu machen [...] Ein wesentliches Moment der Suche nach der amerikanischen Symphonie war die fast allgemeine Überzeugung, daß diese Symphonie ein breites Publikum anziehen, also in einer allgemeinverständlichen Sprache geschrieben sein müsse. Zusätzliche Nahrung erhielt diese Überzeugung durch die auch kulturelle Aufbruchstimmung des New Deal [...] ab 1933.“*⁸⁰

⁷⁹ Ludwig Finscher, Art. Symphonie, MGG², Sachteil, Band 9, Kassel 1998, Sp. 118

⁸⁰ Ebd., Sp. 144

Christoph von Blumenröder ist zu zitieren:

„Der Versuch, eine konsistente Gattungsgeschichte und -theorie der Symphonie nach 1900 fortzuschreiben ist [...] insofern zum Scheitern verurteilt [...], daß die musikalischen Werke, die weiterhin dem herkömmlichen Begriff der Symphonie explizit kompositorisch (oder möglicherweise theoretisch) subsumiert werden, in ihrer vielfältigen Gesamtheit als ein sehr uneinheitliches Bild verschiedenster Einzelercheinungen und Teiltendenzen figurieren, die sich schwerlich zu einem kohärenten Entwicklungsbogen zusammenfassen lassen.“⁸¹

Und noch einmal Ludwig Finscher:

„Im Gegensatz zu der weitgehend geschlossenen Entwicklung in Frankreich wirkt das Bild der Gattungsgeschichte in den deutschsprachigen Ländern diffus, und die politischen Ereignisse spielen hier eine so große Rolle wie sonst nur noch in der Sowjetunion ...“⁸²

Anhand dieser Zitate wird deutlich, dass, nach der schon vor 1900 einsetzenden Tendenz zu kompositorischen Einzellösungen unter der Idealisierung des alle „Schulen“-Bildung hinter sich lassenden Genies und der Unfähigkeit der musikalischen Kommunikation unter dem Eindruck der Ereignisse während und nach dem Ersten Weltkrieg vor und um 1930, eine sich umkehrende Entwicklung wahrnehmbar wird. Interessanterweise kommt gerade dem Gattungsbegriff Symphonie diesbezüglich eine herausgehobene integrierende Bedeutung zu.

Gemessen an den unterschiedlichen Ausprägungsprofilen bleibt festzuhalten, dass die Bezeichnung Symphonie vor allem in Russland und Deutschland keine epigonale oder historisierende Apostrophierung birgt, sondern es bei ihrer Nennung stets um die Bewältigung der gesellschaftlichen Umwälzungen geht. In allen drei großen Räumen, in denen Werke mit der Bezeichnung *Symphonie* entstehen (USA, Sowjetrusland,

⁸¹ Christoph von Blumröder, Dissoziation und Individualisierung, in: Handbuch der Musikalischen Gattungen Band 3,2, Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert, S. 96

⁸² Ludwig Finscher, Art. Symphonie, MGG², Sachteil, Band 9, Kassel 1998, Sp. 118

deutschsprachiger Kulturraum), geht es nicht um ästhetische Philosophien, sondern um die kulturelle und psychische Bewältigung der Realität:

- | | | |
|-------------|---|--|
| USA | – | wirtschaftliche und gesellschaftliche Depression |
| Russland | – | politische „Säuberung“, Terrorherrschaft der Sowjets |
| Deutschland | – | Zerfall des gesellschaftlichen Gefüges angesichts der Radikalisierung während der <i>Weimarer Republik</i> , Reparationen, Arbeitslosigkeit, Inflation |

Die Besetzung des symphonischen Prinzips je nach Gesinnungslage stellte die entscheidende Herausforderung dar. Eine *Symphonie* zu komponieren hieß, sich darüber klar zu sein, in welchem soziologischen Milieu man diese Kunst ausübte, nach außen (im europäischen Kontext) und nach innen (in seiner nationalkulturellen Bedeutung).

Finscher konstatiert weiterhin:

„Gleichzeitig wurde das klassisch-romantische Repertoire [...] bei Bedarf [...] nationalsozialistischen Interpretationen unterzogen, bis hin zum Brucknerkult oder zu Arnold Scherings Deutung von Beethovens 5. Symphonie als „Symphonie der nationalen Erhebung“ und „Bild des Existenzkampfes eines Volkes, das einen Führer sucht und endlich findet“ (ZfMw 16, 1934, S. 83).⁸³

Es folgt hier eine Zusammenstellung der bedeutenden Beispiele der Gattung *Symphonie* in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die *Symphonie Mathis der Maler* von Paul Hindemith ist kein Solitär der Gattung, erscheint aber in einem spezifischen Kontext. Graduell noch stärker ausgeprägt als am Ende des 19. Jahrhunderts sind die divergierenden Formpläne und ästhetischen Auffassungen, die sich im Komponieren von Symphonien im 20. Jahrhundert widerspiegeln. Es wird deutlich, dass es nicht

⁸³ Ders., ebd., Sp. 122

primär der wiedererkennbare und vergleichbare Aufbau der Werke war, was die Betitelung *Symphonie* rechtfertigte. Vielmehr war es eine wie auch immer geartete ästhetische Idealisierung, die sich mit dieser Gattungsangabe verbarg.⁸⁴

⁸⁴ Vgl. Wolfram Steinbeck und Christian von Blumröder, Stationen der Symphonik seit 1900, in: Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 3, 2, Laaber 2002, S. 3

<i>Jahr</i>	<i>Komponist</i>	<i>Staat</i>	<i>Werk</i>
1906	Arnold Schönberg	Österreich	<i>Kammersymphonie</i> für fünfzehn Soloinstrumente op. 9
1911	Heinz Tiessen	Deutschland	1. Symphonie op. 15
1912	Heinz Tiessen	Deutschland	2. Symphonie op. 17 <i>Stirb und werde</i>
1911/13	Franz Schmidt	Österreich	2. Symphonie
1916/17	Sergei Prokofjew	Russland	Symphonie Nr. 1 D-Dur op. 25 <i>Symphonie classique</i>
1920	Eduard Erdmann	Deutschland	1. Symphonie
1921	Kurt Weill	Deutschland	1. Symphonie
1921	Ernst Křenek	Deutschland	1. Symphonie op. 7
1922	Ernst Křenek	Deutschland	2. Symphonie op. 12
1923	Ernst Křenek	Schweiz	3. Symphonie op. 16
1925	Ernst Křenek	Schweiz	<i>Symphonie für Blasinstrumente und Schlagwerk</i> op. 34
1924/25	Dmitri Schostakowitsch	Sowjetunion	1. Symphonie f-Moll op. 10
1927	Dmitri Schostakowitsch	Sowjetunion	2. Symphonie H-Dur op. 14 <i>„An den Oktober“</i> für gemischten Chor und Orchester
1927/28	Franz Schmidt	Österreich	3. Symphonie
1928	Ernst Křenek	Schweiz	<i>Kleine Symphonie</i> op. 58
1928	Anton von Webern	Österreich	Symphonie op. 21
1929	Dmitri Schostakowitsch	Sowjetunion	3. Symphonie Es-Dur op. 20 <i>„Zum 1. Mai“</i> für gemischten Chor und Orchester
1930	Igor Strawinsky	Paris	<i>Symphonie de psaumes</i>

1932	Hanns Eisler	Deutschland	<i>Kleine Sinfonie</i> op. 29
1932/33	Franz Schmidt	Österreich	4. Symphonie
1934	Kurt Weill	Emigration USA	2. Symphonie
1934	Alban Berg	Österreich	Symphonische Stücke aus <i>Lulu</i>
1934	Paul Hindemith	Deutschland	Symphonie <i>Mathis der Maler</i>
1935/1939	Hanns Eisler	Emigration USA	<i>Deutsche Sinfonie</i>
1937	Johann Nepumuk David	Deutschland	1. Symphonie
1938	Johann Nepumuk David	Deutschland	2. Symphonie
1939	Ernst Křenek	Emigration USA	<i>Kleine Sinfonie</i> op. 44
1940	Johann Nepumuk David	Deutschland	3. Symphonie
1940	Hans Pfitzner	Deutschland	<i>Sinfonie für großes Orchester</i> op. 46
1940	Paul Hindemith	Emigration USA	Symphonie in Es
1940	Hanns Eisler	Emigration USA	<i>Kammersymphonie</i> op. 69
1941/42	Karl A. Hartmann	Deutschland	1. Symphonie

Dem Wahn von einer kulturellen Überlegenheit einer Nation völlig fern, stand Hindemith in der intellektuellen Tradition des Ausgleichs und der menschlichen Verständigung und Versöhnung; er setzt sich 1934 mit der Symphonie *Mathis der Maler* an die Spitze der ästhetischen Suchbewegung seiner Zeit. Die protagonistische Figur des *Mathis* dient in diesem Zusammenhang nicht als der Anklang an die künftige Bühnengestalt, sondern verkörpert die nach Orientierung und den bleibenden Werten strebende Künstlerpersönlichkeit.

„Wiewohl d’Kunst Gaaben Gottes sindt
ist Unverstandt jer größter Feindt
Darumb wer solche nit verstät
allhie nichts zu urtheilen hat“⁸⁵

3.1. Aspekte der Bildanalyse

Einen Interpretationszugang zu einem Wandelaltar zu entwickeln, ist von vielfachen Herausforderungen gekennzeichnet. Neben der Kenntnis der diesbezüglichen Gattungsgeschichte steht die integrierende Idee vom Werk im Mittelpunkt der Erörterung. Die Variabilität eines Wandelaltars basiert auf den verbindenden und kontinuierlichen Ansätzen. Es gilt daher, das ideelle Zentrum auszumachen, um das Ganze als ein homogenes Werk (und nicht als eine Folge von autonomen Teilwerken) begreifen zu können.

Die meisten kunstgeschichtlichen Publikationen, in denen der *Isenheimer Altar* beschrieben wird, erkennen in der Kreuzigungsszene das Bedeutungszentrum, die ideelle Mitte des Werkes insgesamt. Diese Mitte integriert alle anderen Erscheinungen, lässt das Ganze wie ein homogenes Kunstwerk wirken. Die Kreuzigungsszene verkörpert die Ansicht der geschlossenen, ungeöffneten Stellung des Altars.

Der anthropologische und theologische Erkenntniszuwachs, der sich mit der Analyse dieser Außenschau des Werkes verbindet, ist fulminant und für die mutmaßliche Künstlerpersönlichkeit Matthias Grünewald von konstituierender Bedeutung. Es ist die schiere Eindringlichkeit der Gestalt des Gekreuzigten, die den Betrachter des geschlossenen Altars erfasst. Den Mut aufzubringen, die Widerwärtigkeit eines solch geschundenen Antlit-

⁸⁵ [Abel Stymmer], 1781 auf der Rückseite des Schreins des Isenheimer Altars entdeckter Text; vgl. Reiner Marquard, *Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar*, Stuttgart 1996, S. XI

zes, den toten Körper eines Aufgeknüpften zu malen, setzt ein Verhältnis zur Körperlichkeit voraus.

Der unnahbare Gott und das tote Fleisch kommen in diesem hässlichen⁸⁶ Christus zusammen:

„Es war der Christ der Armen, er, der sich den Elenden gleichstellt, zu deren Erlösung er kam, den Entwürdigten und den Bettlern, allen, gegen deren Hässlichkeit und Armut die Feigheit des Menschen ergrimmt; und es war auch der menschliche Christ, schwach und betrübt im Fleische.“⁸⁷

Der *neue* Mensch und der *neue* Gott stehen unter den zeitbedingten Eindrücken der Betrachter greifbar im Mittelpunkt der Altarrezeption.

Die Außenansicht und der Kern des geöffneten Altars stehen in einer intensiven affinen, auch strukturell bedingten Verbindung zueinander. Aber anstatt auch interpretatorisch aufeinander bezogen gedeutet zu werden, fristet die den räumlichen und semantischen Kern des Retabels bildende erste Öffnung (1Ö) in der Literatur ein Schattendasein. Schon die uneindeutigen und wechselnden Bezeichnungen machen die Unsicherheiten im Umgang mit dem Bild im Innern deutlich: *„Engelskonzert und Menschwerdung“⁸⁸*, *„Die Geburt Christi“⁸⁹*, *„Menschwerdungstafel“⁹⁰*, *„Die Menschwerdung des Gottessohnes - Das Engelskonzert“⁹¹*, *„Das Weihnachtsbild“⁹²*. Die genannten Titulierungen bergen sui generis verschiedenartige Interpretationsansätze in sich. Alle Begriffe bleiben dem plakativen Ansehen des Bildes verhaftet. Darüber hinaus dokumentieren die Au-

⁸⁶ Vgl. Reiner Marquard, Matthias Grünewald und die Reformation, Berlin 2009, S. 139

⁸⁷ Ebd., zitiert nach: Huysmans 1923 (dort Auszug aus seinem Roman *Làbas* [1891]), S. 65

⁸⁸ Marquard, Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar, Stuttgart 1996, S. 98

⁸⁹ Seidel, Max, Mathis Gothart Nithart - "Grünewald, Der Isenheimer Altar", Stuttgart 1973, S. 101

⁹⁰ Sarwey, Franziska: Grünewald-Studien. Zur Realsymbolik des Isenheimer Altars, Stuttgart 1983, S. 58

⁹¹ Vgl. Heck, Christian: Grünewald und der Isenheimer Altar, Colmar 1983

⁹² Vgl. Walther Karl Zülch, Der historische Grünewald. Mathis Gothardt-Neithardt, F. Bruckmann Verlag, München 1938, S. 177

toren eine bemerkenswerte Hilflosigkeit im Umgang mit diesem Kunstwerk:

„... wie überhaupt das Engelskonzert nach wie vor in seiner Ikonographie und in seinen Bezügen zum Altarwerk insgesamt mehr Rätsel aufgibt, als daß Einverständnis über eine angemessene Interpretation dieser Tafel bestünde.“⁹³

Herbert von Einem stellt seiner Werkbetrachtung die Einschätzung voran, dass *„die Deutung dieses Bildes [„Menschwerdung Christi“] (und gerade des Zusammenhanges der beiden Bildhälften, insbesondere die Deutung der knienden weiblichen Gestalt unter dem Eingang) [...] oft versucht worden [ist], ohne daß es bisher gelungen wäre, zu zwingender Übereinstimmung zu kommen.“⁹⁴*

Ist auch der Wandelaltar insgesamt der Folge der Kirchenjahreszeiten mit ihren Hochfesten verpflichtet, bilden also die Schauseiten (neben der Heiligen-Thematik) einzelne Stationen des Kirchenjahres ab, so stellt sich die Frage, weshalb der Beginn des Jahres (Advent - Verkündigung und Weihnachten - Menschwerdung) nicht die Alltagsansicht darstellt, sondern in der Mitte verborgen ist. Sicherlich haben die karitativen Aspekte in der Darstellung des Gekreuzigten (im geschlossenen Zustand des Retabels) Vorrang vor einer nicht weniger bedeutsamen, liturgischen Normierung⁹⁵ gehabt. Die Christ- und Marienfeste, die mit dem Zeigen der ersten Öffnung verbunden waren, verkörperten den großen dogmatischen Schatz der Kirche. Diese Gehalte, im Bild dargestellt, im Innern des Retabels zu bergen, erscheint so wie ein raumästhetisches Äquivalent entsprechend ihrer großen Bedeutung.

⁹³ Reiner Marquard, Mathias Grünewald und der Isenheimer Altar, Stuttgart 1996, S. 16

⁹⁴ Zitiert nach: Herbert von Einem, „Die Menschwerdung Christi“ des Isenheimer Altars, Düsseldorf 1955, S. 6

⁹⁵ Vgl. Joseph Bernhart, 1921, S. 13

Der in diesem Kapitel formulierte Interpretationsansatz ist ohne den zentralen Bezug, den das Musikalische bildet, nicht möglich. Daher wird der Beschreibung und Wertung des Singens und Spielens eine hohe Bedeutung für den Sinn des Bildes insgesamt beigemessen.

Untersucht werden die abgebildete Grundhaltung des allgemeinen Gotteslobes im Tempelgehäuse sowie der symmetriebezogene und ikonographische Bezug dieser Formation zum ganzen Bild. Wenngleich dem musikalischen Agieren eine exponierte Bedeutung zukommt, ist ein anderer Vorgang vorrangig, wenn es um die Formulierung des Erkenntnisvorgangs geht: Das Sehen und Schauen. Es sind die Blickachsen, die zuerst die Ereignis- und Korrespondenzebenen im Bildganzen formulieren, ja, überhaupt erst ein Bildganzes entstehen lassen. Neben die visuellen Verläufe treten die musikalisch-akustischen Erscheinungen der linken Bildseite als weitere sinnesbezogene Ereignisebene.

Es ist zuvorderst die enorme ambivalente Spannung, in welche die beiden Bildseiten hineingegeben sind. Die Ereigniszonen werden förmlich zueinander gezwungen. In der bedeutungsimmanenten Perspektive streben sie geradezu aufeinander zu. Es ist diese Dialektik zwischen dem Auseinander und Zueinander, welche das große Ganze zu einem unverwechselbaren und einzigartigen Werk im Verlauf der gesamten sakralen Kunstgeschichte gereichen ließ. Die als wahrscheinlich angenommene Entstehungszeit der Bildtafeln des *Isenheimer Altars* zwischen 1512 und 1516⁹⁶ rückt das Werk sowohl sozial-, kultur- und auch kirchengeschichtlich an die bedeutenden Wendepunkte der Zeit heran: hin zum personenzentrierten Menschenbild der Renaissance, hin zur Weltsicht des Humanismus der Prägung des Erasmus von Rotterdam⁹⁷ und Ulrich von Hutten. Es ist der Topos *Individuum* als Instanz des Erlebens und Handelns, welches mehr und mehr zum Zielpunkt der gesellschaftlichen und theologischen Systeme-

⁹⁶ Vgl. Reiner Marquard, Mathias Grünewald und der Isenheimer Altar, Stuttgart 1996, S. 26

Vgl. Seidel, , S. 23

Vgl. Franziska Sarwey, S. 43

⁹⁷ „Am Mainzer Hof hätte sich sicherlich die Möglichkeit des Umgangs mit einem literarisch gebildeten Humanistenkreis geboten - Ulrich von Hutten bekleidete hier Hofämter, mit Erasmus von Rotterdam pflog Kardinal Albrecht Verkehr ...“, zitiert nach: Seidel, S. 36

me gerät. Diese *Vermenschlichung* und vor allem in der sakralen Bildkunst im Verlauf des beginnenden 16. Jahrhunderts findet ihren subtilen Niederschlag auch im Bild und den Teilbildern der ersten Öffnung des *Isenheimer Altars*.

Abb. auf der folgenden Seite: Conrad von Soest (1370-1422)
Die Geburt Christi (1403)

Altar in der evangelischen Stadtkirche in Bad Wildungen
Quelle: <http://kirche.wildungen.info/283.html> (15.02.2012)



Der menschliche Gott

Zugleich ist das zu betrachtende Werk ein Dokument auch der kirchlichen Situation am Vorabend der Reformbestrebungen Martin Luthers^{98 99} (ein Jahr vor dem Thesenanschlag in Wittenberg).

„Grünwald war (in aller sinnfälligsten Weise in Anknüpfung an die Altaraufschrift der Isenheimer Kreuzigung - Joh 3,30) Indikator für einen religiösen und kirchlichen ‚Aufbruch‘.“¹⁰⁰

Der Maler vollzieht den radikalen Wandel im Verständnis der Göttlichkeit in seinem Bildwerk nach, der mit den entsprechenden Ausführungen Martin Luthers schon 1509/10 (!) ein geordnetes Gefüge bekam. Eine neuartige mit den Instrumentarien einer signifikanten bildsymmetrischen Gestaltung und einer eindeutigen Symbolsprache Bildtechnik setzt das neue Menschen- und Gottesbild um. Der Verständniswandel führt zu einem Bruch mit der mittelalterlichen Tradition der Darstellung von Engelwesen wie auch hinsichtlich der Abbildung der Inkarnation Christi.¹⁰¹

Luther hat wie wenige Theologen vor ihm den irdischen historischen Jesus in den Mittelpunkt gerückt, also das Menschsein Christi in der Gestalt Jesu betont. Bereits in den Randbemerkungen zu Augustin von 1509/1510 heißt es:

„Glauben heißt, an seine [Jesu] Menschheit glauben, die uns in diesem Leben zum Leben und zum Heil gegeben ist. Es soll an dem irdischen Jesus für den gläubigen Betrachter deutlich werden, wie Gott handelt [...] In

⁹⁸ Im Nachlass Grünewalds befinden sich die sog. *Invokavit*-Predigten Martin Luthers (9.-16. März 1522, veröffentlicht 1523), vgl. Reiner Marquard, Mathias Grünwald und die Reformation, Berlin 2009, S. 21; vgl. Horst Beintker, Helmar Junghans, Hubert Kirchner (Hg.), Martin Luther, Auswahl in fünf Bänden, Band 3, Sakramente, Gottesdienst, Gemeindeordnung, S. 86 - 115

⁹⁹ Bekanntschaft mit Philipp Melanchton, vgl. ebd., S. 21

¹⁰⁰ Ebd., S. 20

¹⁰¹ „Es ist ... klar, daß dieses Engelkonzert von jeder Schablone des Herkommens abweicht.“, zitiert nach: Joseph Bernhart, 1921, S. 20

*ihm, in seiner Person und in seinem Wirken offenbart Gott sein ganzes Vaterherz.*¹⁰²

Gerade die Vorstellung von der Menschwerdung Gottes verändert sich seit 1500 stark. In der Gotik herrschte in den Darstellungen die Inkarnation des Göttlichen vor. Das neugeborene Kind umgab auch im Kontext der Niedrigkeit der Verhältnisse die Aura des Unerreichbaren. Das Kind wirkte ikonographisch stilisiert. Es geriet zum Symbol seiner selbst. Menschliche Attribute der Gestik, Mimik und des Habitus erscheinen nicht.¹⁰³ Umso mehr überrascht es, dass Grünewald eine stilistische Dynamik entfaltet, die sich nicht an der Perspektivität der italienischen Renaissance orientiert und nicht dem Ideal der vollendeten Schönheit des Körpers nachstrebt.

Für Grünewald sind die innen liegenden Bedeutungs- und Deutungsmuster von höherem Interesse. Es geht ihm nicht um die Abbildung des sinnlichen Reizes oder eines autonom ästhetischen Ansatzes. Seine Fragen befassen sich mit dem Zusammenhang zwischen dem Ansehbaren und Unsichtbaren und in Christus sichtbar gewordenem und werdendem Göttlichen (Epiphanie Gottes), dem Wirklichen und Visionären.¹⁰⁴

Die Symmetrie

Das Werk Mathias Grünewalds, insbesondere der *Isenheimer Altar* entzieht sich einer exklusiven stilistischen Einordnung.¹⁰⁵ Der Künstler greift

¹⁰² Bernhard Lohse, *Luthers Theologie in ihrer historischen Entwicklung und in ihrem systematischen Zusammenhang*, Göttingen 1995, S. 241. (Zitat Luther: WA 9, 17, 12f.)

¹⁰³ Vgl. beigefügte Abb. mit der gotischen Referenz des Dortmunder Malers Conrad von Soest, einer der bedeutendsten Maler des 15. Jahrhunderts, Hauptvertreter der westfälischen Gotik und Vertreter des sog. „weichen Stils“.

¹⁰⁴ „... they [the various panels that constitute the Altarpiece] communicate the profound emotional experience of an artist, unlike Michelangelo, in being unaffected by the traditions of the Italian antique with its ideal canons of beauty.“, zitiert nach: Elaine Padmore, Hindemith and Grünewald, in: *The music review* 33, Cambridge 1972, 190-193, S. 191

¹⁰⁵ „Es ist für jedermann klar, daß dieses Engelkonzert völlig von jeder Schablone des Herkommens abweicht [...] Die landläufige Ikonographie der Engel läßt den Betrachter hier so erbärmlich im Stich wie die Handbücher des Symbolwesens in der christlichen Kunst bei den übrigen Elementen des Bildes. Ein theologisches Programm von schärfster Durchdachtheit liegt zugrunde, und der Systematiker des Gedankens ist hier dem

deutlich erkennbar die Bezüge des neuen Menschenbildes auf. Er nimmt zudem durch die eindeutige Aussagekulmination, bei aller konzeptions-technischen Nähe zur spätgotischen Auffassung¹⁰⁶ von einem Kunstwerk (Gesamtkonzeption), engagierte Stellung zu den Fragen seiner Zeit und weist auch maltechnisch (Farbkombination, perspektivische Überlegungen) nach vorn.¹⁰⁷

Die Entstehungsgeschichte des Werkes ist grundsätzlich in die bekannten zwei Phasen zu unterteilen. *„Der Hochaltar entstand in zwei getrennten Phasen, wahrscheinlich nicht nach einheitlichem Plan. Der plastische, mit Holzskulpturen geschmückte Schrein mit der Predella und der ehemals hochaufragenden geschnitzten Zierarchitektur des Gespränges ging Grünewald gemalten Flügeln um zehn bis zwölf Jahre voraus.“*¹⁰⁸

Abb. folgende Seite: Mathias Grünewald, Isenheimer Altar, 1. Öffnung Verkündigung, Engelkonzert, Muttergottes mit Kind, Auferstehung, Christus und die Apostel, Mischtechnik (Tempera und Öl) auf Lindenholz
Quelle: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Grunewald_Isenheim2.jpg
(15.02.2012)

Schöpfer des Ausdrucks ebenbürtig.“, zitiert nach: Joseph Bernhart, Die Symbolik im Menschwerdungsbild des Isenheimer Altars, (Vortrag gehalten 1920 in der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München), veröffentlicht 1921, S. 20

¹⁰⁶ „Trotz aller sinnlichen Vergegenwärtigung sind wir hier noch ganz in der überzeitlichen Anschauungsweise des Mittelalters.“, zitiert nach: Herbert von Einem, „Die Menschwerdung Christi“ des Isenheimer Altars, Düsseldorf 1955, S. 6

¹⁰⁷ Vgl. Seidel, S. 37

¹⁰⁸ Zitiert nach: Seidel, S. 26 und S.38



Die Tafel ist in mehrere Ereignisfelder gegliedert, wobei die Hauptzentren mit den beiden Bildseiten zu identifizieren sind. Es wirkt zunächst überraschend, dass im Kontext des karitativen Milieus des Antoniterstiftes zu Isenheim die ganze rechte Schauseite der Tafel von einer jeden realistischen Maßstab sprengenden Dimension der Marienfigur dominiert wird. Das karitative Anliegen des Betrachters rückt an die Thematik des Lobpreises, wie im Bild dargestellt, heran. Diese thematische Konfrontation wird in die Aufforderung, in den Lobpreis einzustimmen, umgeformt. Der Betrachter wird auch diesbezüglich (interaktiv) zum Teil des Bildensembles, er wird hineingenommen.

Grünewald entwickelt ein immens verzweigtes Geflecht von Symmetrien und Bedeutungsanalogien. Die affinen Strukturen des *Engelkonzertes*, werden von den sinnlichen Wahrnehmungen des Hörens (Klangbezug) und des Schauens (Lichtbezug) dominiert. Die Belange der Abbildung einer physikalisch und perspektivisch korrekten Realität erscheinen nachrangig. Dem Vertrauen in die Erkenntnisfähigkeit durch die Eindrücke der sinnlichen Wahrnehmung (Hören, Schauen, Resonieren) kommt hingegen eine größere Bedeutung zu.

Statt den Fluchtpunkt und die Zentralperspektive als Errungenschaft der jungen italienischen Renaissance zu entwickeln, installiert der Maler verschiedene Ebenen und Bildgründe, um die verborgene Bedeutung anschaulich zu machen. Die Verborgenheit der Botschaft kennzeichnet den Stil des Malers insgesamt. Dieser Sachverhalt indiziert die besonderen Schaffensbedingungen des Künstlers in einer Zeit der politischen und religiösen Neuorientierung. Das nach innen gerichtete Sinngefüge öffnet sich dem Wissenden und Suchenden.

Abb. folgende Seite: Mathias Grünewald, „*Stuppacher Madonna*“, geschaffen in Isenheim 1516/19

Vgl. Reiner Marquard, Mathias Grünewald und die Reformation, Berlin 2009, S. 43
Quelle: <http://www.stuppacher-madonna.de> (15.02.2012)



Das Geheimnis respektive „Rätsel“¹⁰⁹, welches dieses Werk umgibt, ist nicht nur dem historischen Abstand des heutigen Betrachters geschuldet, sondern integrales Schaffensmoment des Künstlers von Beginn an. Eine bemerkenswerte Spannung liegt schon in der Konzeption der Bildhälften. Die phänomenologische Dimension des Bildes stellt die Geburt Jesu dar. Die symmetrische Anlage des Wandelaltars berücksichtigend, konnte es nicht zu einer mittelpunktzentrierten Darstellung des „*Mutter-Kind-Komplexes*“ kommen.

Das unmittelbar nach der Rückkehr Grünewalds nach Aschaffenburg begonnene Andachtsbild über das Schneewunder Mariens, beim Künstler vom Aschaffener Stiftskanoniker Heinrich Reitzmann in Auftrag gegeben (s. Abb.), verfolgt im Gegensatz zur Weihnachtstafel des *Isenheimer Altars* ein gänzlich anderes Bildprogramm, obwohl auch hier *Maria mit dem Kind* abgebildet wird. Es ist mittelpunktsorientiert konzipiert.¹¹⁰

Trotz der grundsätzlichen Verschiedenheit, wie sie zwischen einem Andachtsbild und den Flügeln eines Wandelaltars bestehen muss (zu unterschiedlich sind die jeweiligen Funktionszuweisungen), hat Grünewald für den Aschaffener Auftraggeber ein Bild von höchster Statik und kontemplativer Mystik geschaffen, das lediglich in Details Parallelen zum *Isenheimer Altar* aufweist (Antlitz Mariens). Die Ruhe liegt hier in der Mitte, auf welche alle peripheren Elemente und Erscheinungen hinstreben und einzustürzen scheinen. Architektur, Bebauung, der aufgerissene, „entzweite“ Himmel, Utensilien und symbolbesetzte Pflanzen im Mittel- und Vordergrund, der uneben gewachsene dürre Baum, der sich - den Raum begrenzend - der Silhouette Mariens nähert. All dies scheint danach zu streben, die Innigkeit der Verbindung zwischen Mutter und Kind zu beenden, ihre Kommunikation zu stören. Die Spannung dieses Bildes wirkt konzentrisch von außen nach innen. Diese andersartige Bildmitte der Maria

¹⁰⁹ Vgl. Rainhard Riepertinger (Hg.): Das Rätsel Grünewald, (Haus der bayrischen Geschichte, Augsburg), Darmstadt 2002, Wissenschaftlicher Buchverlag

¹¹⁰ Vgl. Bruno Hilsenbeck, Die Stuppacher Madonna des Mathis Gothart Nithart, Bad Mergentheim 1980, S. 11f.

mit dem Kind wirkt wie der sinnstiftende, Heil wirkende Mittelpunkt der Schöpfung Gottes¹¹¹. Diese zur Mitte hin konzipierte Anlage begründet die gesamte Symmetrie der Gliederung der Tafelseite.

Allerdings gilt es darüber hinaus erweiternd zu berücksichtigen, dass die Gesamtanlage der Schauseite als ein Kompositum der beiden innen liegenden Teile des Engelkonzertes mit den Flügeln auf der linken (Verkündigung) und auf der rechten (Auferstehung) Seite konzipiert ist. Durch die hier erkennbare Richtungsgebung der Bildelemente¹¹² fließt die Aktionsenergie in toto betrachtet von links unten nach rechts oben, über vier Bildeinheiten hinweg: *Verkündigung – Engelkonzert – Maria mit dem Kind – Auferstehung*. Maria in der Verkündigungsszene und der Auferstandene geraten somit in einen unmittelbaren, engsten Bezug zueinander. Zugleich bildet dies den chronologischen und dogmatischen Rahmen des Gesamtkontextes (Verschränkung des Weihnachts- und Osterfestkreises in einer Bildanlage) in seiner wechselseitig wirkenden Dramaturgie ab. In diesem Kontext kommt dem *Engelkonzert* eine über den Weihnachtsfestkreis hinaus bedeutende Kompetenz zu: Das Anstimmen des österlichen *Alleluja*. Liturgisch rücken hier bei Grünewald das *Gloria in excelsis* und das *Alleluja* der Osternacht zusammen. Dadurch erfährt die Dramaturgie des Lichtes (von rechts nach links) eine Konterung (links nach rechts), welche die energetische Wirkung des Scheins in der Wahrnehmung des Betrachters steigert.

Beide Perspektiven, die mittelpunktorientierte wie die sich von links nach rechts fortsetzende Richtungsgebung verkörpern keinen Gegensatz, sondern fügen eine weitere dramaturgische Verschränkung zur energetischen hinzu: die symmetrische Perspektive, die letztlich wiederum über die Bedeutung der Spannungsebene eine energiebezogene Komponente entfaltet.

¹¹¹ Der 1588 zum Kirchenlehrer erhobene Franziskaner Bonaventura von Bagnoregio referierte darüber bereits in seinen *Collationes in Hexaemeron* 1273 und deutete es theologisch auf Christus als die Mitte der Schöpfung.

¹¹² (in ihrer Anordnung entsprechend der Blickrichtungen und der sukzessiven Höhenzunahme der Gestalten und Ereignisräume bis hin zum Haupt des Auferstandenen)

„Der Nachweis einzelner Elemente in der Bildtradition führt uns noch nicht an den Kern der künstlerischen Arbeit heran. Wo liegen die künstlerischen Wurzeln des Ganzen? Wie ist Grünewald dazu gekommen, dieses Ganze als eine Einheit aus zwei Teilen zu bilden? Die Tatsache, daß es sich hier um zwei getrennte Tafeln (die Außenseiten der Innenflügel) handelt und daß die Teilung der Komposition etwa der Trennung der Tafeln entspricht, die Möglichkeit ferner, daß hier auf der zweiten Schauseite des Altares die alte Gewöhnung einer fortlaufenden Bildererzählung weiterwirken mag und daß vielleicht auch der Auftrag mit dieser Gewöhnung rechnet hat, reicht zur Erklärung nicht aus. Denn der Bezug beider Seiten ist so stark, daß die übergreifende Einheit des Ganzen nicht in Frage steht.“¹¹³

Darüber hinaus ist das Arbeiten mit der Symmetrie und strukturellen Analogbildungen ein signifikantes Merkmal des Bildes. Grünewald arbeitet mit den Möglichkeiten des Ambivalenten und Gegenläufigen. Diese wechselseitigen Verankerungen der Strukturen in unterschiedlichen Ebenen bilden die Einheit des Ganzen - über die Bedeutungsgehalte hinaus. Es ist ein Spiel mit der Form. So entsteht ein unverwechselbares *Muster der Bezüge*, welches Grundlage für die Beobachtungen zwischen Bildwerk und Symphoniesatz werden wird.

„Auf den Bildern der rechten Seite aller Wandlungen dominiert das Heilshandeln Gottes in Christus, auf der linken Seite aller Wandlungen wird das christliche Zeugnis diesem Heilshandeln gegenüber dominieren, aber nie so, daß nicht von beiden Seiten her zueinander Bezüge im Bildprogramm hergestellt würden [...] Nicht nur wie ein Buch, sondern wie zwei nebeneinander gelegte aufgeschlagene und von außen nach innen parallel und auf- bzw. zurückblätternde Bücher wird der Altar gelesen, wobei die Mittelansichten sich über die jeweiligen Begrenzungen hinweg ergänzen.“¹¹⁴

¹¹³ von Einem, , S. 26

¹¹⁴ Reiner Marquard, Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar, Stuttgart 1996, S. 43

Das Bildwerk als Buch

Grünewald propagiert die Schriftkultur, indem er das Bildkunstwerk als begehbares Buch stilisiert. Das Buch als Träger der Schrift verkörpert Erinnerung, Vertiefung, Versenkung, Vergewisserung. Es steht für die Bezugnahme zu den Sichtweisen der Vergangenheit, die in die Gegenwart hineinwirken. Auf der Grundlage dieser Kultur des Blätterns sind Auseinandersetzung und Disput als das Konzert der Auffassungen möglich.

Im Bild des ersten Öffnungszustands des *Isenheimer Altars* rücken die eigentlichen dem Handlungsgeschehen Ausdruck verleihenden Ereignisfelder an die Peripherie der bemalten Fläche. Den preisgegebenen Bildmittelpunkt füllt eine unmittelbar erfassbare Affinität. Die Mitte ist nicht leer. Sie zeichnet sich durch innere Verstrebungen, die das Zentrum einschließen, aus.

*„Über die Formulierung des Auftrages für das Ganze der Bildtafel wissen wir nichts [...] dürfen wir vermuten, daß der Auftrag zwei getrennte Darstellungen [...] vorgesehen hat, daß aber die Verbindung beider Themen zu der gedanklich-künstlerischen Einheit, die wir heute vor uns haben, Grünewald persönlichste und eigenste Leistung ist.“*¹¹⁵

Aufgrund dieser einmaligen - für den heutigen Betrachter expressiv anmutenden - Bildkonzeption geraten das eigentliche Ereignis (Geburt Jesu) und der Reflex auf eben diesen Vorgang (Der Lobpreis der Engel – *Engelkonzert*) in ein neues, die Wertigkeiten veränderndes Verhältnis zueinander. Die Reflektion erfährt eine deutliche Aufwertung und rückt nun, symmetrisch gleich gewichtet, neben den *Mutter-Kind-Komplex*.

Die Ausführenden des Lobpreises sind die im stilisierten Tempelbau angesiedelten Engel. Sie rücken, vom Licht beschienen, in den Focus des Betrachters. Die Gravitation des Bildes ist auf die linke Seite gerückt und

¹¹⁵ von Einem, , S. 26

wird nur durch die überdimensionierte Personendarstellung auf der rechten Seite proporzbezogen abgemildert.

Die zu erwartende Anordnung eines *Oben-Unten* wird in ein *Gegenüber* aufgelöst. Die Anbetenden und Maria mit dem Kind geraten in eine identische Ebene. Die Komplexe begegnen sich nahezu auf Augenhöhe, im europäischen Kulturraum als archetypisches Kennzeichen der *Ebenbürtigkeit*.

Die Instrumente und die Instrumentalmusik in der neuen Musik um 1500

Dieser Lobpreis geschieht nicht durch einen vokal musizierenden Chor der Engel.¹¹⁶ Vielmehr wird das Gotteslob auffällig durch ein stilisiertes Instrumentalkonsortium von drei Gambisten an exponierten Positionen verkörpert.

Die Details der Instrumentenhandhabung werden akribisch abgebildet, bis hin zum Fingeraufsatz auf den identifizierbaren Streichinstrumenten mit der Konnotation ihrer Spielpraxis: Viola da braccio, Viola da gamba, Baßgambe (Violone).

Diese hier Abbildung findende, von der Textebene enthobene Musizierform steht in einer deutlichen Ferne zum Schrifttext der Bibel. In den anderen Flügelbildern des Altars hingegen werden die Schriftlichkeit und der inhaltliche Bezug auf das Schriftwort zum gestalterischen Element selbst. Die Textlichkeit wird zur Kultur, wird zum Thema der Metaebene des Bildes erhoben, darüber hinaus sogar zum visuell begreifbaren Element (vgl. die Textanordnung bei der Figur des Johannes unter dem Kreuz Jesu etc.). Es ist die Botschaft des Textes, der in seiner Verheißungsbedeutung das Dargestellte theologisch legitimiert: ein Bild gewordenes Prinzip mit

¹¹⁶ „Julius Schneider sagt zutreffend: Nicht wie bei Schongauer, Dürer, Cranach, Baldung seien die Himmelsgeister als liebliches Idyll, sondern als Träger eines dogmatisch-mystischen Vorgangs gedacht.“; zitiert nach: Joseph Bernhart, 1921, S. 20

den Worten „...wie denn die Schrift saget ...“. Der *Isenheimer Altar* setzt sich damit künstlerisch mit der Kultur der Schriftlichkeit auseinander.

Vor diesem Hintergrund dieser Textstringenz ist das Konzert der Engel ein Solitär im Reigen der übrigen Retabelbilder. Es verzichtet auf die sonst geläufigen konkreten Text- und Schriftverweise. Es ist das musikantische Miteinander selbst, das hier zum Thema wird. Die Abbildung der Instrumente ist hinsichtlich mehrerer Bedeutungsebenen relevant: musikästhetisch, ekklesiologisch, symbolistisch, soziologisch.

„Der [musikalische] Stilwandel im Zeitalter Josquins Desprez, etwa 1480 bis 1520, zeigt sich in der Instrumentalmusik noch einschneidender als in der Vokalmusik. Der Bedarf an Instrumentalmusik wächst rapide, in der höfischen Kultur und der Kultur der Akademien, ebenso in der Kultur der führenden Handelsstadt Venedig, in der höfischen und stadtbürgerlichen Kultur der deutschsprachigen Länder ...“¹¹⁷

„Die Verfügbarkeit neuer Instrumente und Instrumentenfamilien spiegelt sich zuerst und vor allem in der Musik zu höfischen Festen wie in der Zusammensetzung der Hofkapellen ...“¹¹⁸

Die im Altar abgebildeten Instrumente und deren Spieler musizieren Bezug nehmend aufeinander. Sie korrespondieren miteinander. Dieser Ausübung liegt das intellektuelle Ideal des humanistischen Zeitgeistes zugrunde: Die Disputation. Dieser Bezug findet seinen Niederschlag in der Darstellung der beiden Figuren im Bereich des gotischen Gesprenge, die eindeutig in einer disputierenden Haltung wiedergegeben werden. Die Antwort auf die Frage, worüber da verhandelt wird, kann sich nur auf den abgebildeten Wahrheitsgehalt des Bildwerkes beziehen. Das Bild stellt sich in seinen Elementen selbst zur Diskussion. Es nimmt somit die grundsätzlichen Zweifel des in der Regel erkrankten Betrachters seiner Zeit auf.

¹¹⁷ Zitiert nach: Ludwig Fischer, Art. Instrumentalmusik, MGG², Sachteil, Band 4, Kassel 1996, Sp. 887

¹¹⁸ Zitiert nach: Ebd., Sp. 888

Es thematisiert auch im Bereich des *Engelkonzertes* Zweifel und Anfechtung.

Die Musikanschauung im Wandel der beginnenden Renaissance unter dem Einfluss einer reformatorischen Musikauffassung

Es sind die Gestalt gewordenen Maxime, unterhalb derer (räumlich) sich der Lobpreis der Engel ereignet. Der Disput über die brennenden Fragen fungiert als Überschrift der Musik. Die dargestellte musikalische Korrespondenz fügt sich thematisch und räumlich zur Anordnung eines Ensembles zusammen. Dies ist zugleich Ausdruck der erwähnten musikästhetischen Wende um 1500¹¹⁹. Die Kategorie der horizontalen Stimmverläufe wird um ihre gesamtklangliche Bedeutung erweitert. Die Vorstellung vom Ensembleklang war zu einer bestimmenden Größe geworden.

„Der Humanismus mit seiner den menschlichen Affekten zugeneigten Lebensauffassung war dem Gambenensemble gegenüber nicht nur aufgeschlossen, sondern dürfte es ein gutes Teil befördert haben. Vor allem im weltlichen Bereich der Höfe wurden Gamben eingesetzt. Zugleich steht die Gambe zu Beginn des 16. Jahrhunderts für ein neuartiges Lebensgefühl: „... eine Erscheinung, die im tiefsten Grunde auf die auch in der Musik beginnende Bewegung der Renaissance und ihren leidenschaftlichen Drang nach Entfaltung des individuellen Lebens zurückzuführen ist.“¹²⁰

¹¹⁹ „Die Entwicklung oder Erfindung der Viola da gamba setzte musikalische Bedürfnisse voraus, die sich unterscheiden von den Spieltechniken des Mittelalters [...] Jenen Streichinstrumenten war eine Haltung am Hals oder vor der Brust eigentümlich. Eine Position zwischen den Knien bedeutete etwas Neues. Das Gambenensemble entstand zeitgleich mit der niederländischen Polyphonie, bei der ein Interesse an homogenem Ensembleklang mit gleichberechtigten Partnern bestand und für den verschiedene Instrumententypen, ausgehend vom Vorbild und der Tongestaltung der menschlichen Stimme, in Familien gebaut wurden.“, zitiert nach: Annette Otterstedt, Art. Viola da gamba, MGG², Sachteil, Bd. 9, Kassel 1996, Sp. 1573

¹²⁰ Alfred Einstein, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert, Leipzig 1905 Leipzig 1905 (2010), S. 1

Die Abbildung von Musikinstrumenten im klerikalen Kontext hat zu Beginn des 16. Jahrhunderts paradigmatischen Charakter. Der Künstler hebt die qualitative Abstufung zwischen vokal und instrumental bezogener Musik auf. Er leistet damit einer Tendenz Vorschub, die von den musikalischen Impulsen Martin Luthers voran getrieben werden sollten. Grünewald gibt sich mit seinem Bild als ein Förderer dieser Tendenzen zu erkennen. Von Beginn der reformatorischen Bestrebungen Luthers an war eine Entwicklung zu erkennen, durch welche das Musizieren insgesamt eine Aufwertung erfahren sollte, unabhängig von Art und Gepräge.¹²¹ Auf Flugblättern wurden die mutmaßlichen Gefahren einer Musikausübung, die sich der Kontrolle der Kanoniker entzog, mit Fehlentwicklungen konnotiert, die dem Menschen der Haltlosigkeit und des Lasters preisgibt: Maßlosigkeit, Hofart, Trunksucht, verzückte Bewegung etc. - bildlich dargestellte Eigenschaften, die Luthers Ziel in ihr Gegenteil verkehrt darstellt. Dies ist nicht ohne Wirkung geblieben. Gerade die restriktive Handhabung der Musik (in den Kirchen) sollte dreißig Jahre später ein Ergebnis des Tridentiner Konzils werden:

„Im Hinblick auf die Messen [...] soll man nichts Ausschweifendes oder Unreines [„lasciorum aut impurum“] in ihnen enthalten sein lassen, sondern nur Hymnen und Lobgesänge. Auch soll der ganze Gesang beschaffen sein, daß er nicht bloß dem Ohr ein leeres Vergnügen bereitet, sondern daß die Worte von allen klar verstanden werden können ...“¹²²

¹²¹ Martin Luther schreibt in dem Brief an Ludwig Senfl (4. Oktober 1530): „Denn zweifellos finden sich viele gute Anlagen und Tugenden im Herzen derer, die von der Musik ergriffen werden. Wen sie aber nicht bewegt, der gleicht meines Erachtens einem Holzklotz oder einem Stein! Wie wir überdies wissen, ist die Tonkunst auch den Teufeln verhaßt und unerträglich. Daher scheue ich mich nicht und behaupte, es gibt keine Kunst nach der Theologie, die der Musik gleichkäme.“; zitiert nach: Michael Korth (Hg.): D. Martinus Luther, Ein feste Burg, Luthers Kirchenlieder nach der Ausgabe letzter Hand von 1545, München 1983, S. 39

¹²² Vgl. R.F. Hayburn, Papal Legislation on Sacred Music, Collegeville, Minnesota, 1979, S. 25 - 31



123

Die Musikkultur im deutschen Kulturraum des ausgehenden Mittelalters war vor allem in den städtischen Zentren von der äolischen Tonerzeugung bestimmt. Die dominierenden Blasinstrumente waren die Familien der Blechblasinstrumente (Posaunen, Trompeten), der Flöten, der Rohrinstrumente (Zinken, Schalmeien, Krummhörner), überdies die Orgel. Die beiden wichtigen Kompendien, aus denen das Profil des Instrumentengebrauchs und -spiels in dieser Zeit hervorgeht, sind *Musica getutscht und außgezogen* (1511) von Sebastian Virdung (ca. 1465 - 1. Hälfte des 15. Jh.) und *Musica instrumentalis deutsch* (1529) von Georgius Agricola (1469 - 1555). Während die Blasinstrumente einer dezidierten Beschreibung unterzogen wurden, werden die Instrumente der Zupf- und Streicherfamilien nur am Rand erwähnt. Bauliche Beschreibungen und spieltechnische Ausführungsvorschriften dieser Gattung waren unvollständig, widersprüchlich, sogar fehlerhaft. Dies ist ein deutliches Indiz dafür, dass sie

¹²³ Karikatur über die Sangesfreude der Anhänger der Reformation, nach einem Flugblatt von 1520, in: Heimrath, Johannes (Hg.) / Korth, Michael (Hg.): D. Martinus Luther. Ein feste Burg. Luthers Kirchenlieder nach der Ausgabe letzter Hand von 1545, München 1983, S. 42

im alltäglichen Musikbetrieb der Städte nur eine marginale Bedeutung hatten.

Das Neue als Mittel der Anstößigkeit

Die deutsche Musiklandschaft unterschied sich am Beginn des 16. Jahrhunderts von derjenigen Italiens grundsätzlich. Erst um 1600 fanden die italienischen Musizierformen bis hin zum musikalischen Selbstverständnis ihren Niederschlag in Deutschland und verloren den Charakter der „Fremdartigkeit“. Die Musikausübung vor allen in den mittel- und süddeutschen Städten war zünftig adäquat organisiert und der „*Stadtpfeiferei*“ verpflichtet. Diese Struktur erhielt sich bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. Der Bezeichnung „*Pfeiferei*“ bestätigt das Vorherrschen der Spielpraxis der Blasinstrumente.

Aber diese Ordnung war nicht praktischen oder ästhetischen Erwägungen geschuldet. Das Privileg, (vor allem) Blechblasinstrumente zu spielen, war dem Souverän vorbehalten.¹²⁴ Der Klang war synonym für das Erscheinen des Fürsten. In der städtischen Ordnung ging dies in das Selbstverständnis der nach Autonomie und Eigensouveränität strebenden Gemeinwesen über. Die Frage nach der Instrumentenausübung im 15. Jahrhundert war eine von höchst politischem Charakter, der die Ordnung, nach der regiert wurde, implizierte.¹²⁵

¹²⁴ „Dieses sog. *Alta-Ensemble* [*Stadtpfeiferinstrumentarium*] eignete sich im Gegensatz zu den Saiteninstrumenten hervorragend für die Aufführung von Musik im Freien und in großen Räumen. Es entsprach mit seinem Klang und seiner Lautstärke dem Repräsentationsbedürfnis der Städte und ihrer vornehmen Bürgerschaft, die in der Nachahmung höfischer Sitten begann, der Blasmusik als Ausdrucksform von Macht und Pracht [...] den Vorrang zu geben [...] Die Musikinstrumente wurden von den höheren Ständen als Statussymbol und Mittel zur Abgrenzung gegenüber niedrigeren Bevölkerungsschichten eingesetzt und damit in den Prozeß der starken sozialen Differenzierung der Stadtbevölkerung miteinbezogen.“; zitiert nach: Werner Greve, Art. Stadtpfeifer, in MGG², Sachteil, Bd. 8, Kassel 1998, Sp. 1726

¹²⁵ „Musik war für die Führungselite der Städte nicht nur ein Schmuck und nicht nur ein Mittel zur Selbstdarstellung, zur Propaganda und zur Werbung, sondern auch (und vor allem) ein Instrument und Symbol für öffentliche Ordnung [...] vertrauten die Ratsherren dem Alten und Bewährten, misstrauten sie dem eindringenden Neuen. Ihr platonischer „*Syllogismus*“, in amtlichen Richtlinien, Streitschriften und anderen Veröffentlichungen formuliert: Die alte Musik war würdevoll wie die alte Lebensform; durch das Aufkommen der neuen Musik sind Glaubensinhalte, Sitten und die politischen Verhältnisse gefähr-

Ein weiterer Impuls hinsichtlich des Aufschwungs der Gambenfamilie erfolgte durch die Bestrebungen der humanistischen Bewegung. Hier wurde den Streichinstrumenten eine außergewöhnliche und unverwechselbare Bedeutung beigemessen, rangierten sie doch als Statussymbol des gebildeten Bürgers; es war eine weitere dieser Instrumentenfamilie beigemessene Bedeutungsebene, neben dem vor allem in Oberitalien geltenden Symbol des aristokratischen Gestus.

Es kommt also zu Beginn des 16. Jahrhunderts zu einer Konfrontation der Souveränitätsmerkmale, die ihren Niederschlag in der bildlichen Darstellung findet. Grünewald ergreift mit der Favorisierung des Gambenkonsorts Partei für eine humanistisch-reformatorische Gesinnung, zugleich aber auch gegen die stadtbürgerliche Kultur des Spätmittelalters.

Die Bedeutung des Musizierens

Wenn Mathias Grünewald in seinem Bild gerade die Gambenfamilie für die Ausführenden des Lobpreises heranzieht, ist dies nicht nur Ausdruck des Bruchs mit der Forderung nach der reinen Vokalmusik durch den Klerus, sondern zugleich auch Zeichen des Wandels in der gesellschaftlichen Musizierpraxis insgesamt. (Die beiden erwähnten Lehrwerke sind 1511 und 1529 zu datieren). Der Entstehungszeitraum des *Isenheimer Altars* 1512/16 wird durch die Abhandlungen zeitlich umgrenzt. Das bedeutet, dass die in ihnen zur Geltung kommenden Musizierpraktiken auch für Grünewalds Schaffensort repräsentativ gewesen sein dürften. Diese Konstellationen sollten sich im deutschen Kulturraum erst am Ende des 16. Jahrhunderts durch das Anwachsen des europäischen Handels und dem damit verbundenen steigenden Kulturaustausch¹²⁶ grundlegend verändern.

det.“, zitiert nach: Werner Braun, *Der Stilwandel in der Musik um 1600*, Darmstadt 1982, S. 17

¹²⁶ 1571 erwarb ein Händler im Auftrag der Fugger einen *Chest of viols*, sechs „grosse welsche geigen“ aus Londoner Herstellung für den Hof in München.

„Das Spiel auf der Gambe war wesentlich Improvisation. Wenn wir den Formen, unter denen sie auftrat und die in der geschrieben und gedruckt auf uns gekommenen Instrumentalmusik in Deutschland ihre Spuren hinterlassen haben, nachforschen, so gelangen wir über England nach Italien, tief ins 16. Jahrhundert zurück. Auch in Italien übertrug man Vokalwerke nicht allein auf Laute und Tasteninstrumente, sondern übte frühzeitig ihren Vortrag auch auf drei, vier und mehr Violen.“¹²⁷

Der Maler bildet also keinesfalls repräsentative Musizierpraxis ab, wenn er sich für die Darstellung eines Gambenkonzerts entscheidet, sondern er antizipiert eine sich im gegenwärtigen Wandel aufkeimende, erst andeutende Handhabung.¹²⁸ Mit dieser Antizipation positioniert sich der Maler kulturpolitisch, indem er das in der Praxis fast noch unbekanntes Musizierideal des Streicherensembles favorisiert. Die Art der Instrumentenfamilie (Gambe) und das abgebildete Klangideal (Ensemble) mussten auf den Betrachter befremdlich und fordernd wirken. Befremdung und der schockierende Eindruck des Unerwarteten findet ihre symbolhafte Anwendung im Altarbild.

„Der Tempelraum umfasst die Geisterwelt, die durch ihre göttliche Bestimmung irgendwie dem irdischen Kosmos zugewiesen sind.“¹²⁹

„Wie auf der Laute und den Tasteninstrumenten machte man sich auch auf den Violen die Formen der Vokalmusik zueigen, indem man den Gang der Stimmen mit nach Stimmung und technischer Fertigkeit reichlich angebrachten Verzierungen veränderte. Die Kunst der Diminution stand auf der Groß-Geige genau wie auf den Tasteninstrumenten in Italien freilich auf einer ganz andern Höhe als in Deutschland. Gerle unterscheidet von

¹²⁷ Alfred Einstein, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert, Leipzig 1905 Leipzig 2010), S. 13

¹²⁸ „Die mehr oder weniger genaue Übertragung von geistlichen und weltlichen Vokalwerken auf Violen blieb in Deutschland in der Folgezeit im Schwange und wurde sicherlich fruchtbar für die Entwicklung einer selbständigen Instrumentalmusik.“, zitiert nach: Alfred Einstein, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert, Leipzig 1905 (2010), S. 11

¹²⁹ Zitiert nach: Bernhart, 1921, S.21

*Koloraturen nur Lauflein und Rißlein, welch letztere vorzüglich im Diskant, zuzeiten auch im Alt und Tenor anwendbar seien: es ist die Umschreibung der Kadenz.*¹³⁰

Es ist bemerkenswert, dass der Maler eine Musizierform für sein Bild favorisiert, die sich in deutschen Landen erst mehr als zwei Generationen später etablieren sollte. Diesem radikalen Paradigmenwechsel fällt auch die überkommene Musiziertradition der Kirche zum Opfer. Grünewald bricht durch seine Darstellungsweise mit der sakralen Musiziertradition. Sein Bild musste brüskierend wirken. Der Maler formuliert ein Musizierideal, das nicht an seiner regional verorteten Gegenwart geschärft ist, sondern bringt hier eine transalpine Form beziehungsweise Repräsentanz der humanistischen Schule.

Indem er das in Italien als aristokratisch konnotierte Instrument in den Vordergrund rückt, misst er den musikalisch Ausführenden ein ebenfalls „herrschendes“ Gepräge bei. Die Anbetenden werden nicht in der Demutsgeste des Bittens und Kniens dargestellt, sondern in der Körperlichkeit ihres Spiels. Klang und Bewegung sind hier bildlich eine bis dahin nicht gekannte Verbindung eingegangen. Es dokumentiert ein sich im Verein mit dem veränderten Menschenbild wandelndes Frömmigkeitsbild.

Der Menschwerdung des Gottessohnes gegenüber befinden sich die im goldenen Glanze stehenden Gestalten der linken Bildseite. Dem sich in diese von Krankheit und Tod gekennzeichneten Welt erniedrigten Gott befindet sich ein glorioser Chor gegenüber. Die Spannung wird deutlich abgebildet: Gott im Elend der zerschliessenen Windel und der Mensch gegenüber in seiner euphorischen Makellosigkeit. Die Verhältnisse erscheinen wie verdreht, wie gespiegelt. Der aus dem Tempel herausgetretene Engel führt den Gambenbogen von der falschen Seite her. Unter dem Ein-

¹³⁰ Alfred Einstein, *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert*, Leipzig 1905 (2010), S. 14

druck dieser Bedeutungspolarisierung kann es die bildliche Wiedergabe der Verdrehtheit sein. Diese Konstellation zieht alles in Zweifel: die Göttlichkeit Gottes wie die Erbärmlichkeit des Menschlichen insgesamt gleichermaßen; eine Verdrehung der jeden Tag für den Kranken erlebbaren Wirklichkeit. Eine Vision aus dem Elend des Stigmas heraus.

Neben der verdrehten Handhabung¹³¹ der Bogenführung der Musizierenden fällt auf, dass die Fingeraufsätze einer korrekten Spielpraxis zuwiderlaufen. Als weiteres Merkmal ist festzuhalten, dass die Gambenbögen an Positionen auf die Saiten gelegt sind, von denen aus keine befriedigende Tonerzeugung stattfinden kann. Das Spiel der Engel beobachtend und davon ableitend, wie das Dargestellte klingen könnte, ist zu schließen, dass es keinen Wohllaut erzeugen würde. Es stellt sich die Frage, was Grünwald zu dieser falschen Darstellung bewogen haben könnte. Aufgrund seiner Tätigkeit am Mainzer Hof¹³² wird er sicherlich die Spielpraxis eines Gambenkonzerts intensiv studiert haben können, so dass Unwissenheit als Grund vollkommen auszuschließen ist, im Gegenteil: Hier weiß einer, wie die Instrumente zu handhaben sind und macht vorsätzlich alles falsch. Die Engel scheinen sich wie Toren zu verhalten, zeigen sich der Spielpraxis der Instrumente nicht gewachsen. Das Attribut des Fehlens ist mit dem Status der Vollkommenheit der Engelwesen nicht vereinbar. Der göttlichen Sphäre der rechten Bildseite zu entstammen bedeutete doch, auch einen göttlichen vollkommenen Klang zu formen und die Instrumente in einer idealen Spielweise handhaben zu können.

Es gibt nur eine Interpretationsmöglichkeit, welche diese vermeidliche Widersinnigkeit aufzulösen vermag: Den Figuren auf der linken Seite wächst die Eigenschaft des „Engelseins“ zu. Es ist das Gotteshandeln in Christus

¹³¹ Die Handhabung der Instrumente ist nicht etwas Ausdruck der „Verzückung“. Der Verfasser ist der Ansicht, dass es sich um das Paradigma der „Unvollkommenheit“ und „Hilfe von außen“ handelt. Es ist Ausdruck einer „De-profundis“-Gestik.

¹³² „Im Nachlaß Grünwalds werden Hofkleider, ein Wappenbrief und ein Siegelring verzeichnet. Grünwald war am Hof des Kardinals den höheren Hofbeamten gleichgestellt ...“; zitiert nach: Reiner Marquard, Matthias Grünwald und die Reformation, Berlin 2009, S. 54

Jesus an seiner Schöpfung, die den Menschen in die Sphäre der Engel gelangen lässt. Wo dieser Mensch herrührt, zeigt seine Unfertigkeit und Ungelenkigkeit im Umgang mit den ihm in die Hand gegebenen Instrumenten. Die Engelgestalten verkörpern ikonographisch die menschlichen Züge des Fehlens, Scheiterns. Auch sie wirken der Erlösung bedürftig. Dieser Umstand erscheint vor dem überkommenen Bild von der Sphäre der Engel interessant. Bernhard von Clairvaux prägt hierzu die Quelle dieser Perspektive:

„Jesus ist ebenso ein Erlöser der Engel wie der Menschen, aber der Menschen von der Menschwerdung an, der Engel von Anbeginn der Schöpfung.“¹³³

Grünewald führt die Mystik Bernhards fort und macht die Engel zu gelenken Wesen, zu aus sich selbst unvollkommenen Musikern. Zugleich setzt er die bildliche Darstellung in Beziehung zum biblisch tradierten Topos vom *Unfertigen* und seiner theologischen Relevanz:

„Sondern was töricht ist vor der Welt, das hat Gott erwählt, damit er die Weisen zuschanden mache; und was schwach ist vor der Welt, das hat Gott erwählt, damit er zuschanden mache, was stark ist, damit kein Mensch sich vor Gott rühme. Durch ihn aber seid ihr in Christus Jesus, der uns von Gott gemacht ist zu Weisheit und zur Gerechtigkeit und zur Heiligung und zur Erlösung.“¹³⁴

Die Affinität der Sinnstruktur zwischen Text und Bild ist augenscheinlich. Attribute, nach denen sich die Erkrankten verzehren, werden hier hervorgehoben. Der Bedeutungskern dieser Textstelle wird auch in der bildlichen Darstellung angerührt. Alle drei Engelwesen positionieren - bei aller technisch falschen Handhabung - die Bögen im richtigen Winkel zur Saitenführung. Aufgrund der viel zu hohen Position der Bögen erregen diese

¹³³ Zitiert nach Nivard Schlögl, *Der Geist des heiligen Bernhard* [1898] I, 3, in: Bernhart, 1921, S.20

¹³⁴ 1. Korinther 1, 27-30

aber überdeutliche Beachtung; es ist die Verkörperung der Botschaft vom Kreuz Jesu, durch das „Heiligung“ und Erlösung“ erwirkt wird. Es ist der Aussagekern des gesamten Bildes. Hierdurch gerät die Tafel zu einer beeindruckenden und eindeutigen dogmatischen Synopsis, es ist das Bild gewordene Glaubensbekenntnis, das nicht einschwören will, sondern Linderung der Schmerzen, Trost und Erkenntnisgewinn verheißt. In dieser Sicht hört die Krankheit und Entrechtung auf, eine Geißel Gottes zu sein. Der am Antoniusfeuer erkrankte wird als Erbe Gottes benannt.

„Denn das Wort vom Kreuz ist eine Torheit denen, die verloren werden; uns aber, die wir selig werden, ist's eine Gotteskraft.“¹³⁵

„... nimmt das Engelskonzert darin das zentrale Motiv der Kreuzigungs-szene auf: Das stellvertretende Leiden Jesu Christi läßt auch und gerade das Dunkle auf der Folie des Lichts zu.“¹³⁶

Das Ganze gerät im Bild zu einer bemerkenswerten Konfrontation zwischen „richtig“ und „falsch“: die Instrumente sind detailgetreu abgebildet; die Handhabung ist völlig unzureichend. Das Spiel muss als unrealistisch erscheinen; als würde sich der dilettierende Mensch an einem vollkommenen Instrument versuchen. Die Vollkommenheit setzt sich der Unvollkommenheit aus, entäußert sich, gibt sich selbst preis.

Auf den beiden folgenden (unten abgeführten) Abbildungen ist die Verdrehung der Haltung wie auch die verkehrte Streichbewegung (links) erkennbar. Auffällig ist die Verwandtschaft der Fingerabspreizung zwischen allen drei Engeln (aber insbesondere dem vorderen) und dem des *Christus-Kindes*. Bemerkenswert erscheint die nach unten verlaufende Abspreizung des fünften Fingers des Gefiederten. Die Richtungsweisung steht für die Hinfälligkeit der dunklen Mächte, für das zu Boden gehen insgesamt. Die überdimensionierte Darstellung dieses Fingers misst ihm eine heraus-

¹³⁵ 1. Korinther 1,18

¹³⁶ Reiner Marquard, Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar, S. 17

gehobene Bedeutung zu. Es stellt eine Analogie zu dem als überdimensioniert dargestellten Zeigefingers des Johannes unter dem Kreuz dar (Ein Verweis über die Bildgrenzen hinweg). Es ist Zeichen der Nähe und Verbindung dieser Ebenen miteinander. Auch er muss die Heilstat Gottes im Ensemble mit den anderen Erscheinungen musikalisch räsonieren. Dies geschieht widerwillig, wie die abgewendete Kopfhaltung anzeigt. Martin Luther führt in seiner Predigt zum Sonntag *Invokavit* vom 9. März 1522 über diesen als archetypisch erscheinenden Abbildungskomplex (Licht – Teufel) aus:

*„Er [der Teufel] schläft nicht, sondern sieht das wahre Licht aufgehen. Damit es ihm nicht ins Gesicht scheint, will er es gerne von der Seite einreiben.“*¹³⁷

Das Strömen des Lichtes zur linken Seite hin korreliert mit dem Fluss des Instrumentenklangs. Licht und Klang begegnen sich. Vom Licht beschienen zu sein, bedeutet, der Gaben dessen, von dem es ausgeht, teilhaftig zu werden. Die gleiche Dramaturgie wirkt in die umgekehrte Richtung. Der Klang der Instrumente erreicht das Kind. Das Ensemble wird zur Licht- und Musiziergemeinschaft.¹³⁸

¹³⁷ Martin Luther, *Sakramente, Gottesdienst, Gemeindeordnung*, Berlin 1981, S. 89

¹³⁸ Vgl. im folgenden: Christus als der vollkommene Musiker



(Abb.: *Isenheimer Altar* - 1Ö - *Engelkonzert*
Detail der linken Seite: „falsche“ Bogenführung durch den
Violonisten)



(Abb.: *Isenheimer Altar* - 1Ö - *Engelkonzert*
Detail der rechten Seite (Das Kind den Rosenkranz haltend)

Aber zugleich geht das hoheitliche und vollmächtige Agieren des Kindes auf das Wirken der Instrumentalisten über. Die Übertragung des bildbezogenen Bedeutungsgehaltes führt dazu, dass im Musizieren eine vergleichbare Vollmächtigkeit anzusiedeln ist. Das „kreuzweise“ Streichen, das Verhältnis von Bogenrichtung und Saitenverlauf zueinander, verkörpert über die Sphäre des musikalischen Klangs das Zeigen des Kindes.

Der Engel im Vordergrund streicht ein siebenseitiges Instrument, Ausdruck der verliehenen Vollkommenheit. Auch dies wird in einer technisch nicht korrekten Weise ausgeführt.

*„Die Engel, selbst sphärische Gestalten, spielen mit zärtlicher Leichtigkeit. Die Bogenhaltung bei der Viola da Gamba ist keine Verzeichnung, sondern eine Sinnbildung des überirdisch ätherischen Klangzaubers. Das ist die uralte, chaldäisch-pythagoreische Vorstellung der Sphärenharmonie, in die sich die erlösten Seelen begeben.“*¹³⁹

Zu dem Kennzeichen der Verdrehung¹⁴⁰ tritt die auffällige Struktur des Spiels zwischen Hell und Dunkel, sowie die Verläufe der Lichtlinien und Positionierung der Lichtquellen im Bild insgesamt. In der Anwendungstechnik des Lichtspiels, dem *Chiaroscuro*, das Mitte des 16. Jahrhunderts seine ganze Ausprägung fand, kommt es neben den Verläufen des Lichtstroms zu Kontrastbildungen zwischen Hell und Dunkel, die unabhängig von der tatsächlichen Lichtquelle sind. Bei Mathias Grünewald ist es nicht primär die Steigerung einer räumlichen Wirkung, die erzielt wird. Vielmehr entsteht eine Konnotation zwischen *Hell-Dunkel* und *Gottesnähe-Gottesferne*. Bei Grünewald gilt dies vor allem für die unterschiedliche Beleuchtung des *Engels mit der Violone* und dem *Gefiederten mit der Viola da*

¹³⁹ Vladimir Karbusicky, Engelmusik und teuflische Schreie. Imaginationen des Matthias Grünewald in: Paul Hindemiths musikalischen Bildern, in: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 12, Hamburg 1994, S. 183-191, hier: S. 184; (Auf dieses Zitat wird auch in 6.5. zurückgegriffen.)

¹⁴⁰ Die Verdrehung und die Bogenhaltung, die sich „über eine anatomisch realistische Spielweise“ hinwegsetzt sind nicht Ausdruck einer „mystischen Verklärung“ (Kilian, S. 259); das käme einer affektiven Affirmation gleich. Der unfertige Gebrauch der Instrumente ist symbolbesetzt und somit bedeutungsrelevant für das Verstehen Sinnes im Bild.

gamba.^{141 142} Darüber hinaus findet diese Technik ihre Anwendung auch im Bereich des Komplexes *Vorhang-Feigenbaum-Maria aeterna*.

Grünwald bricht das überkommene Muster vom Verständnis der *musica coelestis*¹⁴³ auf. Dem inkarnativen Vorgang der rechten Bildseite entspricht der irdisch-weltliche Habitus der Engelwesen auf der linken Seite. Nicht nur das menschliche Antlitz ihrer Gesichter, sondern auch ihre Bewegungsorientierung und Fehlbarkeit machen sie zu menschlichen Wesen, denen der Schein des Himmels anhaftet.

Das Licht, von dem sie beschienen sind, symbolisiert die Bekräftigung und Bezeugung dessen, was sich in der Menschwerdung des Gottessohnes Heil wirkend ereignet. Die Segmentbotschaft dieser Tafel lautet, dass Glaube nicht durch Predigen, Disputieren und Hören kommt, sondern durch die Anschauung des Heils, die visionäre Schau, die als ein kurzer Augenblick alles andere überstrahlt. Dieses Überstrahlen macht die Bedeutung des Lichtes und seiner Richtungen aus. Es ist dieser Schein des Lichtes, der mit dem Schein des Klangs korrespondiert. Die Leuchtkraft des Lichtes selbst scheint die Instrumente zu berühren, zu rühren, die Klänge hervorzurufen. Dies macht die vermeintlich unfertige Spielweise der engelhaften Wesen vergessen.

Es handelt sich hier um einen kunstgeschichtlichen, eindeutig verifizierbaren Paradigmenwechsel. Es ist der Bruch mit der gotischen Anschauungsweise. Dieser Stilbruch korrespondiert mit zwei weiteren ungewöhnlichen Erscheinungen der linken Bildseite. Die musizierbedingte, vom Licht

¹⁴¹ Es ist für den Verfasser unverständlich, weshalb Kilian folgende Instrumentenzuordnung vornimmt: „...ein grün gefiederter Engel mit ausgebreiteten Flügeln, der eine Baßgamba streicht [...] Der vorderste und am hellsten angestahlte Engel kniet außerhalb der Kapelle; er spielt verzückt lächelnd auf seiner Tenorgambe“, zitiert nach: Kilian, S. 259). Das im Vordergrund abgebildete Instrument steht auf dem Boden, einer Violine gemäß.

¹⁴² Das im Vordergrund abgebildete Instrument steht auf dem Boden, einer Violine gemäß.

¹⁴³ „Neben [die] abstrakt-numerusbestimmte Musikauffassung trat in frühester Zeit der Gedanke an den klingenden Lobpreis, den Sphären (Hiob 38, 7) und Engel, daneben die ganze belebte und unbelebte Natur dem Schöpfer darbringen.“, zitiert nach: Brockhaus-Riemann-Musiklexikon (Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Hg.), Wiesbaden/Mainz 1979, Zweiter Band, S. 173

beschiedene Bewegungsdynamik setzt sich gegenüber der Statik des Tempelgehäuses ab. Es lockt den Engel im Vordergrund förmlich aus dem Gehäuse heraus. Dieses war zu der Zeit, als sich der Vorhang in der Mitte noch im zugezogenen Zustand befand, ein Schutz verleihender und Sinnstiftender umbauter Raum, der aufgrund seiner vollendeten architektonischen Kunstfülle in seiner korrespondierenden Harmonie das prophetische Abbild der kommenden Welt darstellte (so wie es sich im rechten Bildgrund als wahr erweisen sollte).

Wie eine zu eng gewordene Panzerung erscheint der umbaute Raum des Tempelbereichs nun, da die Zeit des „Schauens“ gekommen ist. Das Gehäuse hat seinen Daseinszweck eingebüßt. Der Bildvordergrund wird zur präsentischen Ebene selbst. Der Tempel und die, die sich noch darin befinden, gehören der historischen Ebene an. Zwei wesentliche Beobachtungen stützen dies:

1. Das dunkelgrüne Gewand der Maria in Erwartung entspricht in Farbe und der Art des Faltenwurfs dem in der Verkündigungsszene; es handelt sich um ein historisches Bildzitat, der Glaube Mariens an die Verheißung der Schrift hüllt sie in den goldenen Lichtschein ein.

2. Die größte instrumentenbezogene Aufmerksamkeit zieht trotz seiner Positionierung im Bildhintergrund das gefiederte Wesen auf sich. Die besagte „falsche“ Bogenführung lenkt den Blick hin zur abstrusen Auflage und Haltung der Finger der linken Hand auf dem Griffbrett. Darüber hinaus fällt der abgewinkelte Wirbelkasten auf, der an die Instrumentenbauweise einer Laute denken lässt.¹⁴⁴ Neben der vorwiegenden Praxis der einstimmigen Tonführung zeigte sich auch die Klangdynamik der Laute dem Vollklang und differenzierten Gestaltungsmöglichkeit der Gambe nicht ge-

¹⁴⁴ Im Gegensatz zur Ensemblefähigkeit der Gambe wurde die Laute bis zum Ende des 15. Jahrhunderts mit einem Plektron gespielt. Dies ermöglichte lediglich eine einstimmige Tonführung., Vgl. Peter Pääfgen, Art. Laute, MGG², Sachteil, Bd. 5, Kassel 1996, Sp. 967

wachsen. Die im Bild dargestellte Mischform indiziert die große Nähe zwischen der Praxis der Lauten und Gambenhandhabung.¹⁴⁵



Abb.: Instrument und Spielweise des Gefiederten.
Detail der linken Bildseite im „Tempelinnern“

¹⁴⁵ „In Judenkunigs Werk (1523) gelten die für die Laute aufgestellten Regeln stillschweigend auch für die Gambe. Lanfranco (1533) sagt: Weil zwischen Violone und Laute ein anderer Unterschied nicht sei, als daß die Laute Klangsaiten aufweise, welche jenem fehlen, so brauche er lediglich von der Zusammenstimmung mehrerer Violen zu sprechen, nachdem er die Laute abgehandelt [...] Wer aber die Übertragung des Lautenkragens auf die Violen vorgenommen hat, dies ist freilich mit Bestimmtheit nicht zu sagen.“, zitiert nach: Alfred Einstein, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert, Leipzig 1905 (2010), S. 3

Dennoch repräsentierten sie zwei unterschiedliche Musizierhaltungen. Der Gefiederte streicht ein sechssaitiges Instrument, Ausdruck der Gottabgewandtheit seines Wesens. Diese Instrumentenabbildung fungiert in sich als paradoxe Struktur, zwiespältig, wie die Erscheinung des Wesens, welches zum Spiel anhebt. Die Laute steht zugleich für die Kultur des Hochmittelalters, die ihre Ablösung im Ensembleklang der Gamben findet.

„Das Gambenensemble entstand zeitgleich mit der niederländischen Polyphonie, bei der ein Interesse an homogenem Ensembleklang mit gleichberechtigten Partnern bestand und für den verschiedene Instrumententypen, ausgehend vom Vorbild und der Tongestaltung der menschlichen Stimme, in Familien gebaut wurden.“¹⁴⁶

Die Musik als zentrales Erklärungsmuster

Grünewald bildet nicht einfach einen modernistischen Geist seiner Zeit ab. Er spielt mit den Traditionen und ästhetischen Erwartungshaltungen seiner Zeit. Er rückt Elemente zueinander, die in der kirchlichen und gesellschaftlichen Wirklichkeit jeder praktischen und erfahrbaren Grundlage entbehren.

Es fällt auf, dass er zugleich von den kirchlich etablierten und mit immer größerer Vehemenz eingeforderten vokalen Musiziertraditionen abrückt. Dieses Bild muss eingedenk der Symbolbesetzung für die Zeitgenossen eine theologische und ästhetische Provokation verkörpert haben. Der zurückgezogene Vorhang als die aufgehobene Trennung zwischen Geglaubtem und Geschautem eröffnet die unverstellten, direkten Verbindungen: zwischen Christus und den Musizierenden (in sich Abbild von *Schöpfung* und *Gemeinde Gottes*). Die institutionalisierte Kirche erscheint nicht als sakramentale Vermittlungsposition.

¹⁴⁶ Zitiert nach: Annette Otterstedt, Art. Viola da gamba, MGG², Sachteil, Band 9, Kassel 1996, Sp. 1573

Es sind die sinnlichen Eindrücke des göttlichen Lichtes und des musikalischen Klanges, die ineinander wirken und einen unauflösbaren Strang, eine Vertäuung zwischen beiden Bildhälften verkörpern.

Die gemalte Musizierform mag womöglich den im Isenheimer Spital um Aufnahme Nachsuchenden, sich der Behandlung unterziehenden Mitgliedern der elsässischen urbanen Oberschicht, bekannt gewesen sein. Ihrem Musizieralltag entsprach es nicht. Die Engel spielen die ihnen unbekanntes Literatur aus „fremden“ Landen, die Musik eines ungewohnten Klangbildes, eines „neuen“ Denkens.

Die musikalische Umorientierung der Zeit um 1500 geht einher mit der Ausprägung der Instrumentenfamilien. *„Baldassare Castiglione (1478-1529) erwähnt in seinem Cortegiano (gedruckt: Urbino 1528, entstanden jedoch ca. 1508-1524 das „süße Spiel“ (Kap. 13, Buch II) vier Streichviolen.“*¹⁴⁷ Die Instrumente ahmen im Ensemble, in ihrer Familienausprägung das klangliche Vorbild der menschlichen Stimme nach. Der Schluss, der sich in der Einschätzung des Verfassers ergibt, dass sich Grünewald in der Abbildung eben dieses Ensembles in einer weiteren hier symbolbezogenen Ebene, dem Menschen annähert, ist naheliegend.

Die Bassviola verkörpert in ihrer Symbolik die Basis, das Fundament. Das dargestellte Ereignis, die Inkarnation Christi ist bedeutungsgemäß, die „neue“ alles verändernde Basis, auf der - und bildlich betrachtet - vor der sich das Leben (und die Genesung) des Menschen ereignen mag.

Das „Konzert der Engel“ ist neben ihrer unmittelbaren Bezogenheit auf das Geschehen der rechten Bildseite ein Identifikationspunkt für die Funktionszuweisung des Altars und den zeit- und situationsbedingten Charakter des Kunstwerkes.

¹⁴⁷ Ebd. , Sp. 1574

„... Die Wahrheit ist aus der Erde entsprossen, nicht aus der englischen
Kreatur, und hat den Samen Abrahams, nicht die Engel sich erwählt
...“¹⁴⁸

Die Ausübung der Streichermusik setzt die Fähigkeit zur organischen Bewegung als Pendant zum musikalischen Verlauf voraus. Die Bewegung des Körpers bildet die Musik ab - und umgekehrt. Der abbildende Charakter des Geschehens in Gestik und Mimik verkörpert zutiefst menschliche Eigenschaften. Es entsteht eine unmittelbare Verbindung zwischen (musikalischem) Sinn, musikantischer Dynamik und Bewegung des Körpers und der affektbezogenen Aufladung des Menschen: er wird zu einer musikalischen Person. Diese Kennzeichnung wäre mit der Abbildung einer singenden Gruppe nicht erreichbar gewesen. Im Singen wäre der Mensch zum Gefäß geraten: als Objekt des Tones.

Die Abbildung des Musizierens transportiert Sinnlichkeit und Bewegung. Die Bewegung dokumentiert eine Hinwendung zur Körperlichkeit. Dies harmoniert mit der Entdeckung der unterschiedlichen Gesichtsausdrücke und Physiognomien. Das instrumentale Musizieren symbolisiert darüber hinaus ein Abrücken von der intellektuell und systemisch bestimmten Musikvorstellung der Scholastik. Entsprechend den humanistischen Tendenzen gerät die Musik am Ende des 15. Jahrhunderts in neues systematisches Ordnungssystem, das von einem hohen Regulierungsgrad gekennzeichnet ist. Die Disziplinierung der Musik geschah unter der Zielsetzung eines neuartigen Wohlklangs, der dem vertikalen Bezug der Tonstufenfolge ebenso gerecht wurde wie die kontrapunktischen Stimmführungen. *„Eine(r) vernünftige, wohlüberlegte Beziehung zwischen dem vertonten Text und dem Tonsatz“*¹⁴⁹ waren alle anderen Aspekte unterzuordnen. Text und Musik, Sinn und Klang traten in eine neuartige Beziehung zueinander. Die Sinnlichkeit der Spielbewegung, wie sie Grünewald abbildet, har-

¹⁴⁸ Zitiert nach: Nivard Schlögl, Der Geist des heiligen Bernhard [1898] I, 3, in: Bernhart, 1921, S. 21

¹⁴⁹ Zitiert nach: Michael Zimmermann, Johannes Tinctoris und der Beginn der Neuzeit, in: Europäische Musikgeschichte 1, Kassel 2002, S. 207

monisiert mit einem neuen ästhetischen Ansatz: Die Erklärungsmuster der *Sphärenharmonie* und „*musica mundanda*“¹⁵⁰ verliert am Ende des 15. Jahrhunderts zusehends an Bedeutung. „*Konsonanzen werden nur von irdischen Instrumenten erzeugt*“¹⁵¹. So lautet eine wesentliche Forderung des Johannes Tinctoris in seinem *Liber de arte contrapuncti* (1477). Der Begriff Konsonanz wird durch das treffendere Wort *concordantia* ersetzt, wonach es die „*Mischung verschiedener Töne [ist], die für das Ohr auf süße Weise zusammenpasst. Sie ist entweder perfekt (vollkommen) oder imperfekt (unvollkommen) [...] Eine Dissonanz ist eine Mischung verschiedener Töne, die das Ohr beleidigt.*“¹⁵²

Die Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz folgt nicht mehr der physikalischen Ordnung. Allein ihre praktische Verwendbarkeit im mehrstimmigen Satz ist für ihren Wert ausschlaggebend. Das auf der Grundlage der Mathematik herrschende Musiksystem weicht einer sinnlich orientierten Bewertungsinstanz: Das Ohr wird zum Richter über das Richtige!¹⁵³

„*Das Ohr, das hier urteilt, ist also „das gebildete Ohr (aures eriditae), ein Begriff, den er [Tinctoris] von Cicero übernimmt, der solch ein Ohr als höchsten Richter der Redekunst anerkannte ...*“¹⁵⁴

Mit Blick auf das Gemälde Grünewalds mag die sich in musikästhetischer Hinsicht abzeichnende Wende modifizieren: Das auf der Grundlage der Logik und Rhetorik herrschende theologische Gebäude weicht einer sinnlich orientierten Bewertungsinstanz: Das schauende innere Auge wird zum Richter über das Richtige!

¹⁵⁰ Ptolomäisch-pythagoräisch-platonisch geprägte Vorstellung von der Ordnung des kreatürlichen Gesamtgefüges des Kosmos: „... *musica mundanda* ist die Harmonie des Makrokosmos, die sich einerseits in der Bewegung der Sphären, andererseits in der regelmäßigen Abfolge der Jahreszeiten, der Zusammenordnung der Elemente zeigt ...“, zitiert nach: Dahlhaus Carl und Eggebrecht, Hans Heinrich, (Hg.): Brockhaus-Riemann-Musiklexikon, Wiesbaden/Mainz 1979, Bd. 2, S. 173

¹⁵¹ ¹⁵¹ zitiert nach: Zimmermann, S. 226

¹⁵² Ebd., S. 228

¹⁵³ Vgl. Ebd., S. 231

¹⁵⁴ Ebd., S. 232

„Die himmlische Engelsmusik wurde von Tinctoris in seinem Traktat ‚Complexus effectum musices‘ (nach 1475) auch im Zusammenhang mit dem Jubilus-Singen erwähnt, das affektgeprägter Ausdruck menschlicher Frömmigkeit und mystischer Verzückung sei.“¹⁵⁵

Die Kapelle und Christus als der vollkommene Musiker

Die Kirche ist bis zum 16. Jahrhundert Treuhänderin der notierten Musikgeschichte. Als Anstellungsträger und Auftraggeber gestaltet sie die Normierung der Musik über fast tausend Jahre. Auch diesbezüglich stellt der Beginn des 16. Jahrhunderts eine Wende dar.

Die Sphäre der Musik erhält ein irdisches Gewand. Diese Entwicklung korrespondiert mit der Machtzunahme der fürstlichen Höfe, hinter denen der Einfluss der Städte und der Kirche zurückweichen muss. Dieses gesteigerte Repräsentationsbedürfnis der Höfe vereinnahmt auch die kirchlichen Belange. Die „Kapelle“, der Raum des höfisch verantworteten Gottesdienstes, wird zum Teil der Architektur und Kultur. Die hier den musikalischen Dienst Verrichtenden versammeln sich als Kapelle in der Kapelle. Grünewald nimmt diesen Aspekt in seinem Bild auf. Die Architektur des umbauten Raumes bildet das Pendant zur klanglichen Architektur der Musik.

Folgende Interpretationsansätze erscheinen daher schlüssig:

Die Engel als fürstliche Kapelle spielen für ihren König, dem Christuskind auf der rechten Bildseite, dar.

Der Klang ihres Spiels indiziert den Vorgang der Gotteserkenntnis. Theologie, Logik, Klang, Licht und Bewegung gehen einen spezifischen, unauflösbaren Wirkkomplex ein, der eine Darstellung findet und so auch visuell wahrnehmbar gemacht wird.

¹⁵⁵ Marius Schneider, Die musikalischen Grundlagen der Sphärenharmonie, in: Acta musicologica, (32) 1960, S. 202

Hier bildet die Darstellung des Malers ein neues Idiom aus. Zwar knüpft er an überkommene Szenarien des Hochmittelalters an; nicht aber, um allegorisch auf die „Übersteigerung des realistischen Musizierens“ abzuheben, die auf eine „himmlische Liturgie“ gerichtet wäre. Die Verlaufsrichtung ist umgekehrt: Der Himmel ist auf die Erde gerichtet. Der Klang der Musik hat seinen Ort auf der Erde.

Die Engel bringen ihm ein Klang gewordenes Dankopfer dar. Der Klang der Musik durchbricht den durch den Vorhang nach rechts begrenzten umbauten Raum. Im Bild gesprochen, ist es die Musik, die durch ihre Wirkung den Vorhang zur Seite zu raffén vermágt, um den Blick auf das Ereignis der Menschwerdung freizugeben. Damit wird aus der vormaligen Zweifelt des Bildes eine Einheit dargestellt.

Dies korrespondiert mit den Forderungen der Musiktheorie des Tinctoris. Im 6. Abschnitt des *Prologus* zu *Proportionale musices* führt er aus:

„Da aber die Zeit erfüllet war [Gal 4,4], daß jener größter Musiker, Jesus Christus, unter der Proportion der Doppelheit aus zweien [Gott und Mensch] eins macht, da blühten in seiner Kirche wunderbare Musiker ...“¹⁵⁶

Die Energieströme der Musik und des Lichtes verkörpern die barrierefreie Verbindung vor allem der „drei“ Musizierenden zu Christus. Aus der *Dreifelt* der Engelgruppe wird die *Vierfelt*, mit der Figur des Christuskindes vereint. Aus der göttlichen „3“ wird eine irdische „4“. Das Kind und die Engel bilden nun eine über die ganze Bildbreite herrschende geometrische Anordnung. Die Christusfigur wird zum Teil der Musikkapelle, er selbst zum vordersten der Musiker. Gemäß des zeitgenössischen Gebrauchs der Bassstimme als die Verkörperung der *Vox Christi* erschließt sich eine weitere Affinität. Die intensive Verbindung zwischen dem vom Licht beschienenen Engel mit der Violine im Bildvordergrund und dem Kind reicht

¹⁵⁶ Vgl. Zimmermann, S. 212

an die Möglichkeit einer qualitativen Verwechslung heran. Dieser Engel wird zum Symbol des singenden und musizierenden *Christus-Orpheus*. Damit komplettiert Christus selbst das Ensemble zu einer imaginierten vollständigen Instrumentenfamilie; die Harmonie ist hergestellt. Die Musizierenden gewinnen in der Musiziergemeinschaft einen wirkmächtigen Subjekt-Charakter. Die Blickrichtung zwischen Engel und Kind sind nicht einander zugewandt. Alle schauen gleichgerichtet nach dem Geschehen der Auferstehung auf der rechten Flügeltafel.

Die Personwerdung im Musizieren als theologisches Diktum

Die Integration des Betrachters

Der visuelle Spannungsgehalt und die Flucht der Seiten nach außen erscheinen in diesem Bedeutungskern ganz aufgehoben. Die Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassausprägungen ahmen den Umfang des weiblichen und männliche Stimmspektrums insgesamt nach, verkörpern also die *menschliche* Konnotation, was sich auch vom Ursprung des Instrumentennamens ableitet. Michael Praetorius (1571-1621) führt in *De Organographia* (1619), dem zweiten Teil seines *Syntagma musicum*, über die Instrumentenfamilie der Gamben folgendes aus:

„Und haben den Namen daher/ daß die ersten [d.h. Violen de Gamba] zwischen den Beinen gehalten werden: Denn gamba ist ein Italienisch Wort/ und heist ein Bein/ legambe, die Beinen. Und dieweil diese viel grössere corpora, und wegen des Kragens lenge/ die Saiten auch ein lengern Zug haben/ so geben sie weit ein lieblichem Resonanz/ Als die anderen de bracio, welche uff dem Arm gehalten werden.“¹⁵⁷

Die Engel sind durch die Instrumente mit den lebensnahen praktischen Attributen der Menschen behaftet. Sie stimmen den instrumentalen Lobpreis anstelle und stellvertretend für den Menschen vor dem Bild an. Über das Betrachten der Engel tritt der Betrachter mit diesen zusammen als Mitwirkender in das Bild ein. Es ist sein Instrument, das es anzustimmen

¹⁵⁷ Michael Praetorius, *Syntagma musicum* II, hier: *De Organographia* (1619), S. 44f.

gilt, um die Instrumentenfamilie in ihrer Vierstimmigkeit zu komplettieren. Der aus dem Gehäuse herausgetretene Engel wendet sich zwar der Christusgestalt zu, ist womöglich als sein musizierendes Synonym zu werten, verkörpert aber zugleich die einladende Brücke zum Bildbetrachter. Nur an diesem Punkt ist das Bild zu „betreten“. Er ist der Weg zum visuellen Begehen des Werkes. Das Begehen ist ohne Aufnahme des Musizierens mit eigenen Händen dramaturgisch betrachtet nicht zu denken.

Eine entscheidende Neuerung im Bereich der Ensembleentwicklung um 1500 findet allerdings im Bild Grünewalds keine Darstellung: Die Engel spielen nicht nach Noten, üblicherweise sonst eine zwingende Notwendigkeit, die das wohlklingende Ensemblespiel erst ermöglicht.¹⁵⁸

„Der Versuch, die vieldeutige Symbolik Grünewalds [Inkarnation Christi] zu ergründen, bleibt ein Wagnis. Sie liegt nicht allein im ikonographischen Kanon, mehr noch in seiner tiefen und verschlüsselten Botschaft an die Welt [...] Grünewalds Frömmigkeit ist nicht formaler Art, sie wurzelt in seiner Verbundenheit mit den einfachen, leidenden Menschen aus dem Volke, die ihm für seine Gemälde Modell standen.“¹⁵⁹

In dieser Komplexität sind alle Teilbereiche und Themenfelder eingebettet, sind aufgehoben. Die benannten Strukturen und die unterschiedlichen Symmetriebezüge wirken einer unüberschaubaren Zergliederung entgegen; sie klammern das Ganze zusammen.

Dass die Schauseite als Ganzes wahrgenommen werden soll, steht außer Zweifel, da keine die Hälften trennende Rahmung vorliegt. Gerade an der Nahtstelle aber ereignen sich für das Verstehen des Bildganzens bedeutende Vorgänge (*Vorhang, Feigenbaum*).¹⁶⁰

¹⁵⁸ „Die Erfindung des Musikdruckes um 1500 und seine schnelle Differenzierung und Ausbreitung von Italien nach Deutschland und Frankreich kam im richtigen Moment, um der Ausbreitung der Instrumentalmusik Rückhalt und Impulse zu geben.“, zitiert nach: Ludwig Fischer, Art. Instrumentalmusik, MGG², Sachteil, Band 4, Kassel 1996, Sp. 888

¹⁵⁹ Seidel, S. 11

¹⁶⁰ Vgl. Sarwey, S. 59

Über die Identifikation der Personen, Szenen und Objekte hinaus erschließen sich die hintergründigen inhaltsbezogenen Absichten des Künstlers einem wissenden Betrachter, der sich in die Anschauung des Werkes versenkt, sich hier seiner eigenen Bedeutung und Position vergewissert. Die sogenannte Weihnachtstafel des *Isenheimer Altars* war in der ursprünglichen Anordnung des Wandelaltars „verborgen“: Einem Schatz, einer Perle gleich, von den äußeren Schichten bewahrt, wird mit und durch das Bild ein Innerstes, Bedeutsamstes, Kostbarstes aufgezeigt, nämlich die Erkenntnis des Ganzen; des Sinns. Es ist eine dogmatische Synopse, die alles einschließende Zusammenschau eines Bild gewordenen Glaubensbekenntnisses.

Der Betrachter selbst ist stets Teil der Dynamik dieses Bildes. Er tritt hinzu, da der an der Stelle der Mittelachse angebrachte Vorhang zurückgeschoben ist. Das Musizieren der Engel in dem stilisierten Tempelbau auf der linken Seite hat nunmehr einen Adressaten, der erblickt wird - werden kann. Wann mag die Musik eingesetzt haben? Nach der Eröffnung der rechten Bildseite - oder zuvor von Anbeginn der Prophetie an - als klingendes Gegenüber zum Verheißenen? Zwar ist der Vorhang genau in der Mitte aufgehängt und unterstützt so die Symmetriebildung, durch sein Zurückgeschobensein allerdings entfaltet er die gleiche Kraft, die zuvor die Hälftenbildung forciert hat, als eine das Gesamtbild integrierende Wirkung.

Trotz der umstandsbedingten Zweiteilung des Bildes weisen alle Ereignisebenen auf das eigentliche, nicht Darstellbare hin. *„Alles ist Hinweis auf diese Weihnachtsszene. Grünewald lässt Farben und Formen Raum - eine konzertierte Aktion.“*¹⁶¹

Die einzelnen Ereignisebenen wahren darüber hinaus ihre Autonomie. Das Streben zum Kern und das sich über dieser Schicht selbständig er-

¹⁶¹ Reiner Marquard, Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar, S. 16

eignende Spiel von Licht und Schatten wirken entgegen. So entsteht eine Spannung, die alle Bereiche des Bildes integriert.¹⁶²

Neben der „Thematik des Vorhangs“ sind es überdies die wechselseitig zueinander in Beziehung tretenden Objekte, die eine verbindende Wirkung unterstützen:

- Die musizierenden Engel im Tempel
- Maria mit der Flammenkrone¹⁶³
- Das Ornament des Tempelbaus
- Die Utensilien im mittleren Vordergrund (Waschschober, Bett, venezianische Vase, Nachtgefäß)
- Vorhang und Feigenbaum
- Rosenstock
- Garten („*Hortus*“) und verschlossenes Tor
- Gottvater und die himmlischen Heerscharen
- Engelvision der Wanderer (Hirten)

Der allerdings größte Integrationseffekt geht von der Wirkung und den Richtungsverläufen des Lichtscheins aus. Dieser ist es, der die Trennung des Gesamten in zwei voneinander nicht „wissende“, gesonderte Hälften der Vergangenheit zuordnet. Denn der Schein des Lichtes hat sui generis präsentischen Charakter. Durch die Verbindung der Objekte durch Schein und Widerschein des Lichtes entstehen nicht nur neue Spannungsbezüge und somit neue Ordnungen und Themata zwischen zuvor isoliert wirkenden Zonen, sondern auch ein bis dahin nur erahntes und erhofftes Sinngefüge.

¹⁶² „Der Kontrast von dunkel und hell sowie die nicht in jedem Fall auf das Weihnachtswunder gerichteten Blicke demonstrieren das Problem von Distanz und Nähe zum Geheimnis des Glaubens“, ebd., S. 16f.

¹⁶³ Von Einem führt die Vielzahl von genannten Bedeutung der Abbildung Mariens an: „*Anima fidelis als Braut des Hohen Liedes, d.h. die erlöste Seele der gläubigen Christen*“, „*Maria als Königin der gefallenen und Christi Geburt erlösten Engel*“, „*Maria in der Erwartung*“, „*an der Schwelle des Alten Bundes kniend*“, „*Maria als Tempeljungfrau*“, „*Maria und Kirche als Braut Christi*“, „*Erstgeborene der Schöpfung („präexistente Maria“)*“, „*Königin von Saba*“. Vgl. von Einem, S. 6f.

Kennzeichen eines Vorhangs ist die Möglichkeit seiner veränderbaren Anordnung (zugezogen oder zurückgezogen). Die Anordnung der beiden Bildhälften bleibt in jedem Fall davon unberührt. Zuvor mögen also die musizierenden Engel gegenüber einem das Gegenüber verschließenden Vorhang agiert haben, nicht sehend, was sich dahinter verbirgt. Ebenso wie dem Hoffnungshandeln der Akteure kommt auch der baulichen Umgebung der Charakter eines Abbildes zu.

„Diese Vorhallenarchitektur ist durch die Verwischung der Grenzen von Organischem und Anorganischem, von Metall und Stein in einem Zwischenzustand von Natur und Übernatur gehalten, der uns gleich erkennen läßt, daß wir hier nicht so sehr ein Abbild wie ein Sinnbild vor uns haben.“¹⁶⁴

Die unterschiedlichen Handlungsebenen des Bildes (der Bilder) ereignen sich in unterschiedlichen chronologischen Einheiten, die sich zugleich überschneiden.

Am auffälligsten ist die Beziehung der Marien. Die Schwangere, schon mit dem Lichtkranz des Magnifikats umgebende, hat sich nach der rechten Bildhälfte ausgerichtet, den Gottessohn anbetend, gehalten von seiner Mutter, von ihr selbst. Die Konfrontation und Überschneidung der Zeiten in sich ist auch eine Abbildung für die Überschneidung und Verschränkung des inneren Gefüges. In der Vision der Schau vergeht die Ordnung der zeitlichen Abfolge. Eine andere, innere Ordnung, die Ordnung Gottes, wird offenbar. Die Inkarnation zeigt sich als Offenbarung, nicht als das Ergebnis einer chronologischen oder allgemein logischen Konsequenz. Durch die Betonung des inneren Sinngefüges steht das Zeitliche zurück, wird im Bild gestaucht, verzerrt, wechselseitig übereinander gelagert: Es existiert nicht nur in den objektbezogenen Beziehungen (Gefäße, Streichinstru-

¹⁶⁴ von Einem, S. 5

mente, geschlossenes Gartentor etc.) eine Kreuzsymbolik, sondern auch in der Verschränkung der Zeitebenen: ein chronologischer Chiasmus.¹⁶⁵

Erste Achse: Musizierende Engel –
Gottvater im Himmel (erfassbar durch die Analogie
der im Tempel musizierenden Engel und der
himmlischen Heerscharen)

Zweite Achse: Schwangere Maria –
Maria, die Mutter Jesu

Durch die beschriebene Verschränkung und die Verkreuzung der Zeitachsen werden die entsprechenden Ereignisse zueinander gerückt: Schwangerschaft Mariens, Geburt des Sohnes - Kreuzigung und Tod Jesu. Durch die deutliche Chiasmusbildung in allen Ebenen ist die dramaturgische Dynamik des Bildes unmittelbar wahrnehmbar. Die vorläufige Finalität in den Ereignissen um das Kreuz von Golgatha erscheint geradezu zwingend, und unausweichlich.

Der Betrachter ist in diesem Werk mit unterschiedlichen chronologischen Ebenen konfrontiert, die aber in einer identischen Dimension abgebildet werden. Es ist die große Leistung des Malers, obwohl die Bildseiten ihre Selbständigkeit bewahren und in ihnen einzelne Aktionsfelder positioniert sind, dass die beiden Tafeln durch die immense übergreifende Spannung als Gesamtwerk integriert werden. Hierfür sind die detaillierte dramaturgische Planung und die Veranlagung der hohen Energieflüsse verantwortlich.

Diese Mehrdeutigkeiten erschweren den Interpretationszugang nur vor-dergründig und auch nur dann, wenn eine exakte stilistische und epochenbezogene Zuordnung versucht wird.

¹⁶⁵ Vgl. Johannes 5,25: „Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Es kommt die Stunde und ist schon jetzt, dass die Toten hören werden die Stimme des Sohnes Gottes, und die sie hören werden, werden leben.“

„An den Christusfesten und den Marienfesten sollte der Altar den Blick freigegeben auf die Verankerung des Heils in der Advents- und Weihnachtsbotschaft sowie in der Auferstehungsbotschaft.“¹⁶⁶

„Grünwald entfaltet seine Kunst am Rande des christologischen Zentrums. Von dort her möchte er der sein, der mit seiner Kunst zeigt, wo das Licht zu finden ist.“¹⁶⁷

Ein probater Interpretationsansatz muss entsprechend der Perspektive Umberto Ecos den dynamischen Charakter eines offenen Kunstwerkes haben. Das Kunstwerk erscheint demnach seinem Wesen nach als die Abbildung einer stets mehrdeutigen Botschaft, in dem eine „... *Mehrheit von Signifikanten (Bedeutungen), die in einem einzigen Signifikanten (Bedeutungsträger) enthalten sind ... Die in dieser Definition intendierte Offenheit versteht sich ,im Sinne einer fundamentalen Ambiguität der künstlerischen Botschaft (als) eine Konstante jedes Werk aus jeder Zeit ...*“¹⁶⁸. Dieser Aspekt wird ausschlaggebend für die Möglichkeit, eine Vergleichsebene zu schaffen, in der sich Bildkomposition und Klangkomposition begegnen können.

„Obwohl zwischen einzelnen Teilen des großen Altarwerks eine beträchtliche stilistische Entwicklung deutlich ist, scheint es doch in einem Zuge ohne allzu große Unterbrechungen gemalt worden zu sein. Allerdings finden sich zahlreiche Spuren von Veränderungen während des Malens, die darauf hindeuten, daß nicht alles von vornherein bis ins letzte festgelegt war. ‚Engelskonzert‘ und ‚Geburt Christi‘ waren ursprünglich vielleicht sogar erheblich abweichend geplant [...] Seit H. A. Schmid (1911) herrscht im wesentlichen Übereinstimmung, daß das Werk von den Außenflügeln her zum Schrein hin fortschreitend entstand, so daß zuerst

¹⁶⁶ Zitiert nach: Reiner Marquard, Matthias Grünwald und der Isenheimer Altar, Stuttgart 1996, S. 41

¹⁶⁷ Ebd., S. 18

¹⁶⁸ Ebd., S. 4

die Kreuzigung gemalt wurde, danach deren Rückseiten, die Verkündigung und Auferstehung, anschließend die Menschwerdung ...¹⁶⁹

„An Marien-Feiertagen und den Festen des Herrn öffnete sich das äußere Flügelpaar. Dann breitete sich die beziehungsreichste, prächtigste und visionärste Schauseite vor dem Beschauer aus:

Das Mysterium der Menschwerdung Christi mit der Verkündigung an die Jungfrau Maria, der farbig erstrahlenden Maria aeterna im Tabernakel des Salomonischen Tempels - das nach Herkunft und Sinndeutung rätselhafteste Bildmotiv des Ganzen - der die irdische Muttergottes gegenübergestellt ist ...¹⁷⁰

Verwandlung der Zeitverläufe in Lichtachsen

Das Bild zeichnet sich durch seine Zeitenthobenheit aus. Es existiert kein gerichtetes Zeitgefüge. Beide Hälften sind in sich stimmig und sinnig. Erst die Zusammenschau beider Seiten bildet ein „Neues“, ein übergeordnetes Gefüge ab, in welches die Hälften einmünden. Dabei kommt den Lichtverläufen die zentrale Bedeutung zu. Das Licht füllt die fehlende Dimension des Chronologischen aus. Und viel besser als es eine zeitliche Folge vermag, kann das Licht zugleich die Quelle wie auch die Zielpunkte im Bild darstellen. So gelingen die wechselseitigen chronologischen Bezüge. In der Lichtvision Gottvaters ist der Status des präexistenten Schöpfergottes wie des eschatologischen Gnadenkönigs gleichermaßen interpretierbar.

Neben der Anwendung der *Hell-Dunkel*-Technik, um die Bedeutungsgehalte der räumlichen Zonen zu profilieren, arbeitet Grünewald mit dem Licht als eine Verlaufsform.

¹⁶⁹ Seidel, S. 25f.

¹⁷⁰ Ebd., S. 41

Die seit Leonardo da Vinci (1452-1519) etablierten unterschiedlichen Lichttechniken finden sich auch bei Grünewald wieder. *„Einer der ersten Künstler, die sich mit dem Verhältnis von Lichtquelle zu erhelltem Gegenstand und den Bedingungen von Licht und Schatten intensiv auseinandersetzen, war Leonardo da Vinci. Er unterschied zwischen luce (Leuchtlucht) für das anstrahlende und lumen (Körperlicht) für das vom Beleuchteten ausgehende Licht, sowie natürlichem und künstlichem Licht. Über die Effekte von Helldunkel hob Leonardo den unverhüllten Körper wie das Gesicht hervor, während er für die transparente Atmosphäre einen rauchig-nebligen Schleier weichen Lichtes einsetzte und durch diesen Sfumato Abstufungen des Hintergrundes bis hin zur Auflösung der Konturen erreichte.“*¹⁷¹

Die zunächst einzige und eindeutige Lichtquelle befindet sich oben rechts in der Sphäre von Gottvater, von dem aus Myriaden von Engeln das Licht auf die Erde bringen. In der Figur des Kindes findet eine Umlenkung der Lichtrichtung statt. Die Figur erfährt eine prismatische Bedeutung. Der, welcher das Licht umzulenken vermag, hat Vollmacht und Hoheit inne. Er wird zum neuen Lichtzentrum, von dem aus der ganze Tempelbereich, vor allem aber der Violonist beschienen und erleuchtet wird. Erst der Lichtverlauf macht die Gestalt des Kindes zum Bedeutungszentrum des Bildes. Dies gelingt, obschon sich die geometrische Positionierung der Figur nicht im Zentrum befindet.

Die Lichtachsen geraten zum konstitutiven Gestaltungskriterium. Die Quelle des Lichtes ist in der himmlischen Sphäre Gottvaters angesiedelt. Die Engelmyriaden tragen den gleißenden Schein zur Erde hinab. Dabei durchstoßen sie die Ebene der Dunkelheit, den horizontalen Wolkenvorhang, das Pendant zum Tempelvorhang, welcher vertikal verläuft. Die Ebene der Dunkelheit findet ihren bildsymmetrischen Ursprung im abgedunkelten Hintergrund des Tempelinnern, aus dem auch der „Gefiederte“

¹⁷¹ Vgl. Ernst Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, München, 1972

hervorgeht. Das Licht „durchstößt“ die Symmetrie des dunklen Schleiers. So entsteht eine Kreuzung zwischen Licht und Dunkelheit, die den gesamten Raum des Bildes ergreift. Die Licht-Schatten-Abgrenzung und ihre kreuzförmige Anordnung erscheinen als das Bild beherrschende Kompositionsmittel.

Dass das Beziehungsgeflecht nicht in der Statik der Symmetrie der Anlage erstarrt, ist der Verlaufsform des Lichtes geschuldet. Anstatt dass die Leuchtintensität den Gesetzen der Physik folgend abnimmt, je weiter sich die Objekte von der Leuchtquelle (hier: von der himmlischen Sphäre) entfernen, werden die Naturgesetze außer Kraft gesetzt: Das von der Quelle am weitesten entfernte Wesen ist (neben der *Maria aeterna*, bei der eine eigene spezifische Lichtdynamik vorherrscht) der Engel mit der Violine, die lichtintensivste Gestalt im ganzen Bild. Er stellt den Ziel und Fluchtpunkt der gesamten Lichtdynamik dar.

Der Himmel hat mit seinem Licht die Erde überflutet, hat den irdischen Raum - kenntlich gemacht durch die abgebildete Anzahl der vier individuell modellierten Säulen des Tempels - in Besitz genommen. Die Erde hört auf, die Zone des Todes zu sein; sie muss nicht mehr hinter sich gelassen werden; die Blicke sind nicht mehr ausschließlich auf den Himmel gerichtet, denn dieser ist herab gekommen. Die Erde ist Eintrittszone in das Reich Gottes geworden, weil der Vater alles seinem Mensch gewordenen Sohn übergeben hat.

Die *Dreiheit* zwischen der Geometrie der Bildanlage, dem Klang der Instrumente und eben dieser besonderen Form der Lichtverläufe stiftet den interpretatorischen Ansatz, lässt ein umfassendes Sinngefüge entstehen. Trotz der in der irdischen verorteten Programmatik (Niedrigkeit Christi, Musikinstrumente, Ästhetik des Ohrsinns etc.) wird ein gewisser nicht substanzieller Eindruck im Sinne von anfassbaren Dingen und Gegenständen erweckt: eine schwebende Erde. Die Dinglichkeit ist nicht aufgehoben, aber sie hat ihre Verbindlichkeit eingebüßt. Ein neues Sinngefüge ist an die Stelle des Kreises zwischen Geburt und Grab getreten. Sein

Programm lautet: Der Himmel ist zur Erde hinabgekommen, die Erde zum Himmel geworden. Es dokumentiert sich in der Symphonie der Farben, im Fluss des Lichts. Seidel spricht von der *„Entkörperlichung der Materie, die Umwandlung des Fleisches in Geist und schwebendes Licht, visionärste Darstellung ...“*¹⁷²

Das Kunstwerk erscheint als eine in sich geschlossene Lichtmeditation. Die Attribute des Lichtes sind in einer trinitarischen Struktur angeordnet. Das Symbol der Lichtquelle erinnert deutlich an die Sonne als das universelle Symbol für die Gottheit. Schon im 2. bis 5. Jahrhundert stand die Sonnenscheibe im griechisch-armenischen Kulturraum für Gottvater. Der Strahlenkranz verkörperte die Gottessohnschaft Jesu. Die Peripherie des Kranzes stand für das Wirken des Geistes. Bei Grünewald gerät das Bild so zu einer dogmatischen Synopsis auf die Gestalt Jesu Christi hin. Es ist die Vision des Malers von einem „neuen Jerusalem“ (Off 21). Der überwältigende Charakter kann nur „geschaut“ werden. Die sich schriftlich dokumentierenden Muster und Bezüge, wie sie sich in der Verbindung zwischen Bibelquelle und Bild in den anderen Teilen des Altarswerkes zeigen, greifen hier nicht mehr. Sowohl die Überflutungstechnik als auch die Enthobenheit aus Zeit und Raum lassen den Betrachter bei zunehmend intensiver Betrachtung immer mehr davon Abstand nehmen, dass es sich bei diesem Bild um die Darstellung lediglich der Weihnachtsgeschehnisse handelt. Weihnachten als Thema ist lediglich das Bedeutungsmuster als Relikt, um eine Eintrittsmöglichkeit zu erlangen. Aufgrund seines synoptischen Charakters gerät das Bild in den Kontext der „positiven“ Schau der johanneischen Apokalypse. Christus selbst gerät hier zur Gnadensonne, von dem das wärmende Heil ausströmt.

*„Und die Stadt bedarf keiner Sonne noch des Mondes, daß sie ihr scheinen; denn die Herrlichkeit Gottes erleuchtet sie, und ihre Leuchte ist das Lamm.“*¹⁷³

¹⁷² Seidel, S. 13

¹⁷³ Offenbarung 21, 23

Dies wird zu Erlösung von Krankheit und Tod für die Geplagten, welche vor diese Schauseite treten. Mit diesem Ansatz tritt der Altar als der kirchenjahreszeitlich-liturgisch konnotierten Funktion heraus, über die Etappen der Christusfeste hinaus zum Anbruch des ewigen Reiches Christi. In diesem Bild ist sowohl die körperliche Genesung vom Antoniusfeuer (Erlangung des Zustandes der Reinheit) als auch der Eingang in die lichtdurchflutete Ewigkeit aufgehoben. Denn: Himmel und Erde sind zu austauschbaren, nun gleichbedeutenden Größen geworden, die Elemente haben ihre Wirkmächtigkeit eingebüßt; alles schwebt im Widerschein des Lichtes.

„Und die Völker werden wandeln in ihrem Licht; und die Könige auf Erden werden ihre Herrlichkeit in sie bringen. Und ihre Tore werden nicht verschlossen am Tage, denn da wird keine Nacht sein. Und man wird die Pracht und den Reichtum der Völker in sie bringen: Und nichts Unreines wird hineinkommen und keiner, der Greuel tut und Lüge, sondern allein, die geschrieben stehen in dem Lebensbuch des Lammes.“¹⁷⁴

Dem Schoß Mariens wurde hier neben der Bergung der Menschwerdung des Gottessohnes eine erweiterte Bedeutung zugeschrieben. Die überproportional groß erscheinende Gestalt ist nun zugleich der Thron des Lammes, das Gewand Mariens, der königliche Purpur des Gottessohnes im Unterschied zu der in der Kunstgeschichte affinen Farbe Mariens Blau.

Und dieses Kind handelt vollmächtig. Derjenige, welcher hier in der Gestalt des Kindes thront und mit Wirkung auf die linke Bildseite Hof hält, ist es, der das neue Sinngefüge, für das gesamte Bild steht, auslegt und erläutert, wie es Hand-, Körperspannung und Gestus ausdrücken. Er ist es selbst, der es errungen, erkämpft, erwirkt hat. Die zerschlissene Windel (in ihrer Ähnlichkeit zum Schurz des Gekreuzigten auffällig) verkörpert den Gang, die Entwicklung und den Weg, der zu beschreiten ist: die Durchschreitung des Gartens und des geschlossenen „Kreuz“-Tores an seinem

¹⁷⁴ Offenbarung 21, 24

Ausgang. Das ist der Kampf, den es zu bestehen galt (!). Das Tor wirkt wie ein enthobenes Symbol. Der drastische Eindruck, den das Leiden und Sterben Jesu im geschlossenen Zustand des Altars hervorruft, fehlt ganz. Sowohl die Deutung des Bildes als „Weihnacht“ als auch das Verstehen des Ganzen als eschatologische Vision rücken von der Radikalität des Schreckens ab. Denn dies hat keine Relevanz für die Erscheinung des zukünftigen Heils.

„In seiner Kunst entdämonisiert er Leiden und Tod und belastet ästhetisch Gott selbst ...“¹⁷⁵.

Alles ist dem Licht und den visuellen Fluchtpunkten anheim gestellt.

„Die Fluchtlinien der Tempelhalle laufen nicht im Mittelpunkt beider Bildhälften, sondern erst jenseits der Maria in dem Nachbarbild der Auferstehung zusammen. Die Gebirgslinien hinter der Thronenden schließen sich in diese Perspektive hinein.“¹⁷⁶

„Das Bild weist über sich hinaus, als Teil des Zyklus. Andererseits wirken die Geschehnisse, welche auf den Seitenflügeln abgebildet sind, in dieses hinein, nicht als Ausblick bzw. ‚Fluchtpunkt‘, sondern als Erklärungsmittel, aus der heraus die Darstellungen an der Peripherie erst verständlich werden. Nicht der Lohn- und Gerichtsgedanke steht ikonographisch im Vordergrund [...], sondern der Versöhnungsgedanke (Jes 53, 4f.). Seine Kunst lässt sich ins Lebensdienliche verwickeln [...]“¹⁷⁷

„Kreuz“ und „Auferstehung“ sind die thematischen Angeln, von denen das Bild gehalten wird, in denen es sich *wandeln* kann.

¹⁷⁵ Reiner Marquard, Matthias Grünewald und die Reformation, Berlin 2009, S. 20

¹⁷⁶ von Einem, S. 29

¹⁷⁷ Reiner Marquard, Matthias Grünewald und die Reformation, Berlin 2009, S. 20

Das Thema des Bildes

In der Vergangenheit waren es häufig die dogmatischen Anschauungen, für welche die Kunst Grünewalds in Anspruch genommen wurde. Es galt, die Richtigkeit des jeweiligen Lehrgebäudes zu bestätigen.^{178 179} So wurde der Umstand, dass zwei marianische Gestalten im Bild enthalten sind, direkt zu einer dogmatischen relevanten Aussage stilisiert.

„Ausgehend von der kunstvoll aufgebauten - der Gotik der Verkündigungstafel entsprechenden - Kapelle, deren nur zu erahnende spitzbogige Gewölberippen als senkrechte Dienste bis zum Sockel hinablaufen, Zierpfeiler und Rankengewächs aufnehmend sich aufwärts strebend im Maßwerk der Arkade wieder vereinen und fließend die Ziergiebel mit Blattformen wie Flammenzungen übergehen und in der Kreuzblume am Giebelscheitel zur Weihnachtsszene hin ihren Höhepunkt findet, ergibt die Durchsicht der scheinbar architektonisch aufeinander abgestimmten Zuordnungen ein phantastisches Gebilde, das mit Formen und Statik geradezu spielt. Die Funktion dieser Kapelle scheint nicht ihre (nicht) nachweisbare Standfestigkeit nach gotischer Lehre zu sein. Vielmehr dient sie - als dienstbare Hülle - einzig der malerischen Unterstützung und Verstärkung und entspricht so der unter dem Tympanon knienden Tempeljungfrau in ihrer Erwartung und Bewegung hin zur Weihnacht.“¹⁸⁰

Zuerst sollte der Vordergrund des Bildes zur Mittelachse hin eine vollkommene andere Gestaltung finden: „Ursprünglich führte neben der Tem-

¹⁷⁸ „Da der Tempel Abbild des Himmels ist [...] Auch der bildenden Kunst ist das durchsichtige Glas als Sinnbild der unversehrten Jungfräulichkeit durchaus geläufig.“, zitiert nach: Herbert von Einem, „Die Menschwerdung Christi“ des Isenheimer Altars, 1955, S. 22

¹⁷⁹ „Die Tempelhalle ist nicht nur der Tempel Jerusalems, Sinnbild des Alten Bundes, sondern [...] Sinnbild Mariens [...] Zu den Sinnbildern der Jungfräulichkeit Mariens kommen freilich noch die auffälligen Hinweise auf die irdische Niedrigkeit Christi: Badesuber, Wiege, Nachtgeschirr, zerrissene Windeln ...“¹⁷⁹, zitiert nach: von Einem, S. 23

¹⁸⁰ Reiner Marquard, Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar, Stuttgart 1996, S. 15

*pelmauer eine breite Treppe in die Tiefe. In einem letzten Stadium der Arbeit hat Grünewald sie durch die Wiege verdeckt ...*¹⁸¹

Dieses Aufzeigen des Abgrundes hätte die Gesamtbotschaft zu sehr relativiert. Die Anbringung einer Flucht nach unten hätte irritierend gewirkt. Wessen Weg sollte das sein? Der Gang des Betrachters? Diese im Entstehungsprozess späte Veränderung mag als ein Indiz dafür gelten, dass sich das Werk im Werden noch einmal in besonderer Weise konkretisierte und dass das synoptische Wesen des Bildes auch ein Ergebnis des Schaffensvorgangs war, der in die Vision einmündete. *„Und der auf dem Thron saß, sprach: Siehe, ich mache alles neu. Und er spricht: Schreibe, denn diese Worte sind wahrhaftig und gewiß!“*¹⁸²

*„Grünewalds Isenheimer Altar erscheint mir als Ausdruck christlicher Identität, die Wahrnehmungen ermöglicht und den Glauben als ein Diakonat an Menschen versteht, die in ihren Identitäten zutiefst erschüttert sind.“*¹⁸³

Im Zurücktreten vom Bild eröffnet sich dem Betrachter die umfassende Komplexität. Diese ist es, die den nachhaltigsten Eindruck ausübt. Der Mensch kann sich in der Anschauung seiner Entlastung vergewissern. Grünewald formuliert in dieser Tafel, prononcierter und umfassender zugleich als in den anderen Elementen des Altars, seine Haltung zu den Fragen nach den ewigen, den *letzten Dingen*. In seiner Gesamtästhetik fließt das Vertrauen in die bedingungslose Hinwendung Gottes zum Menschen ein. Grünewald fordert so die Übernahme des göttlichen Prinzips der Menschenzugewandtheit als Basis zwischenmenschlichen Handelns ein. Diese von der Liebe Gottes bestimmte ethische Gesinnung konkretisiert sich in seiner Vision von einer in Christus befriedeten Weltordnung, Wissen=Schaft und Dogmatik.

¹⁸¹ von Einem, S. 29

¹⁸² Offenbarung 21,5

¹⁸³ Reiner Marquard, Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar, Stuttgart 1996, S. 1

Ethik und Kunst (Bild und Musik) formieren sich in seinem Tun zu einer unauflösbaren Allianz, die sich angesichts des Siechtums und Sterbens, von dem das Bild in seinem ursprünglichen Kontext umgeben ist, in einem bis dahin nicht gekannten Farben- und Lichtspiel „Gehör“ verschafft: Farbe, Licht, Symmetrie fügen sich zusammen. Dieses Zusammenfließen als ein Zusammenspiel findet seinen Ausdruck in dem im und durch das Bild musizierten Klang. Diese visuell dargestellte Klanglichkeit ist das eigentliche Synonym für die synästhetische Vision Grünewalds, die in der Theologie des Kunstwerkes geborgen ist.

Das Bild wird in diesem Verständnis zum klingenden Musikinstrument selbst. Dieses Kunstwerk ist ein Dokument dafür, dass die Sphärenmusik der Vorzeit mit der Vermenschlichung des Gottesbildes Teile ihres kosmologischen Bezuges eingebüßt hat. Im Bild gesprochen, ist sie mit der Menschwerdung Gottes zur Erde herabgekommen, hatte musizierpraktische Gestalt angenommen, ist zur „höfischen“, ist zur „fürstlichen“ Musik geworden.

Die Bildtafel steht wie auch die Kreuzigungsdarstellung als Kunst in der Welt. Im Kontext der sich dogmatisch formierenden Schau tritt ein Gott mit menschlichem Antlitz hervor. Dieses Antlitz steht auch im *Engelkonzert* für die Bejahung und herzliche Annahme der leidenden Kreatur. Gerade am Ort des Isenheimer Spitals muss dies für den Maler höchst eindrücklich gewesen sein. Grünewald hat sich sehr wahrscheinlich (von kurzen Unterbrechungen abgesehen) vier Jahre in Isenheim aufgehalten¹⁸⁴, am Ort des innigen Hoffens und des konzentrierten menschlichen Leidens; es war zugleich der Ort der Entstehung seiner Kunst.

¹⁸⁴ Ebd., S. 25

*„Gott verzichtet im leidenden Christus auf sich selbst.
Er bringt sich sozusagen freiwillig in Not.
Das kann und tut nur Gott.
Er ist selbst-los.“¹⁸⁵*

3.2. Die *Botschaft* des Bildes

Im Zustand der ersten Öffnung (1Ö) ist sie nicht anschaulich; und doch ist die Strebung dorthin, an den Ort des Grauens, allgegenwärtig: Golgatha wirft seinen bedeutungsbezogenen Schatten voraus: Die Windel des Kindes, das geschlossene Tor des Gartens, die vielfach vorhandenen Kreuzsymbole (Gambenhaltung etc.) reden davon. Dies ist keine heitere Paradies- oder Gartenszene, in der eine enthobene Welt- und Himmelsharmonie durch Leichtigkeiten und Helligkeiten gefeiert wird. Hinter dem Bild, in aufgefalteter Form nach hinten weggeklappt, wartet die Kreuzigungsszene, vor dem Bild steht der um Heilung nachsuchende Mensch. Der grausame Tod Jesu ist auch räumlich zur Seite geschoben, aus der Mitte der Schau verschwunden. Das Bild ist also vom Elend, das sich in dieser Welt ereignet, umgeben. Angesichts dessen ist eine positive, in das goldene Licht getauchte Grundwirkung befremdlich. Das Werk existiert als Ganzes in einer symbolträchtigen und affektiven Spannung.

Und doch übt es eine höchst bejahende Wirkung aus, zieht den Blick des Betrachters auf sich, lädt zum Umhergehen in der Anordnung ein. Die Kullisse ist überschwer von allegorischen und symbolischen Mustern geprägt. Es ist ein Schaubild, welches dem Betrachter Blick-, Erkenntnisrichtungen und Gehwege auf zeigt: zu sich, in sich und über sich hinaus. Das Werk verleiht Orientierung und wirkt dadurch sinnstiftend.

Die Bildanalyse hat gezeigt, dass die Altarmalerei Mathias Grünewalds die magisch anmutende Anbetungs- und Reliquienkultur des Spätmittelalters hinter sich gelassen, sie abgestreift hat.

¹⁸⁵ Reiner Marquard, Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar, Stuttgart 1996, S. 58

Der Maler ermutigt zu einer verweilenden und verinnerlichenden Betrachtungsweise. Verinnerlichung bedeutet in der Sprache dieses Bildes, Entwicklungen gewähren zu lassen, sich selbst auf den Gang durch das Bild zu machen, Perspektiv- und Seitenwechsel vorzunehmen.

Grünewalds Maxime ist die Verinnerlichung der Gottesentäußerung.

Dass dies nicht zuerst ein neues dogmatisches System darstellt, einhergehend mit den reformatorischen Kerneinsichten Luthers von vor 1517¹⁸⁶, belegt die komponierte verstreute Einheit des Bildes, ihre Verhaftung im Moment des sich offenbaren Geheimnisses, sowie der Lichtdynamik und der vielschichtigen Symbolbesetzung. Dieser Zusammenhang zeigt an, dass neben dogmatischen Kontext die visuell realistische Vorstellung von einem menschlichen Antlitz Gottes getreten ist, deren Kennzeichen neben einer mitleiderregenden Schmerzensfülle das Abstoßende des sich dem Tode Preisgegebenen ist. Erst dieses Individuale und Personale und das Erkennen desselben als zutiefst menschlich scheint den dogmatischen Gehalt des Bildes schließlich zu legitimieren.

Das Werk wird aufgrund dieses stilistischen Umbruchs zum Dokument für das Übergehen vom mittelalterlichen zum neuzeitlichen Begreifen. Das Universale erfährt seine Konkretisierung. Die Stränge des mittelalterlichen Denkens werden umgekehrt:

„Die Gewohnheit, die Dinge stets mit einer Hilfslinie in Richtung der Idee zu verlängern, beherrscht die mittelalterliche Behandlung jeder politischen, gesellschaftlichen oder sittlichen Streitfrage. Man kann auch das Geringste und Alltäglichsche nicht anders als in einem universalen Zusammenhang betrachten.“¹⁸⁷ „Die eigentliche Leistung des mittelalterlichen

¹⁸⁶ Das Bild ist selbstverständlich nicht auf das „Römerbriefeferlebnis Luthers hin geschaffen, sondern Grünewald formuliert den Schwerpunkt seines Anliegens vor seinem unverwechselbaren Horizont.

¹⁸⁷ Zitiert nach: Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart 1975, S. 304

*Geistes bestand in der Aufgliederung der ganzen Welt und des ganzen Lebens in selbständige Ideen ...*¹⁸⁸

Der Schöpfer des *Isenheimer Altars* integriert die zentralen dogmatischen Auffassungen und die neuartige Idee vom Antlitz der Person: der Person Gottes, mit Blick auf den Zustand in der Hässlichkeit des Todes. Dies geschieht auch und gerade schon in den Aspekten der Weihnachtstafel. Die Attribute, die der Gestalt des Kindes zugeordnet sind, sind nur in dieser Weise zu deuten. Grünewald dokumentiert so einen ideellen und künstlerischen Paradigmenwechsel. Grünewald bringt vor allem in der Weihnachtstafel zwei Prinzipien zur Geltung und führt sie zugleich in eines zusammen: das Doppelprinzip von Abstraktion und gestischer Expression¹⁸⁹.

Die Einzigartigkeit dieses Kunstwerkes zeigt sich nicht in der ausschließenden Frage nach seiner Funktion, ob sie primär theologisch-dogmatisch oder mystisch-ästhetisch zu verstehen sei.

Herbert von Einem äußert sich im Zusammenhang mit der Frage nach den zugrundeliegenden biblischen Bezügen respektive den relevanten Textgrundlagen kategorisch zu den Möglichkeiten inhaltlicher Verbindungen des Zyklus zu prägenden allgemeinen Vorstellungen, seien es Archetypen oder biblische Texte (mit Blick auf die *„Abhängigkeit des Isenheimer Altarwerkes vom Sermo Angelicus der hl. Birgitta“*¹⁹⁰):

„Grundsätzlich muß gesagt werden, daß Schriftquellen der späteren theologischen Literatur nur dann für die Auslegung verwertbar sind, wenn sie Elemente und Züge belegen, die sich nur in ihnen, nicht auch in anderen Stellen finden. Sobald eine Quelle nicht mehr als allgemein biblisches oder liturgisches Gedankengut enthält, verliert sie an Zeugniswert. Bibel, Apokryphen, Liturgie ist immer gegenwärtig und über den Wechsel der

¹⁸⁸ Zitiert nach: Ebd., S. 306

¹⁸⁹ Vgl. Volker Gebhardt, *Das Deutsche in der deutschen Kunst*, Köln 2004, S. 76f.

¹⁹⁰ Feuerstein, Grünewald, a.a.O., S104, zitiert nach: Herbert von Einem, „Die Menschwerdung Christi“ des Isenheimer Altars, 1955, S. 7

*Zeit erhaben, der Vorrang vor allen anderen theologischen Schriften zu geben.*¹⁹¹

Die Kunst des Bildes ist im Aufzeigen der Sinnstruktur autonom. Der biblische Kontext findet aus ihm heraus Erhellung. Das Bild ist keine Illustration. Auch in den zu Recht geschätzten Publikationen Reiner Marquards kommt es zu begrifflichen Engführungen. Es soll eine konkrete Sinnfindung, die eine vorgegebene Zielrichtung in der Kunst Grünewalds greifbar macht, stattfinden:

*„Vielmehr wäre von der Sache her zu fragen, inwieweit überhaupt Kunst angemessen mystisches Erleben wiedergeben kann, wenn die höchste Stufe ästhetischen Erlebens die religiöse Grunderfahrung an sich ist. In diesem strengen Sinne war Grünewald kein Mystiker, sondern ein Künstler, der sich in seinem Kunstschaffen exklusiv orientierte am biblischen Zeugnis und von dort her seine Bildbezüge zu gestalten suchte als inklusive Einzeichnung des Lebens und der sozialen Wirklichkeit in das Geheimnis des dreieinigen Gottes. In diesem Sinne repräsentiert Grünewald auf seine Weise das Grundmuster einer evangelischen Spiritualität. Wahrnehmung Gottes ereignet sich nicht in mystischer Versenkung einer einzelnen Menschenseele, sondern in der Tiefe der sozialen und physischen wie psychischen Not der Kranken des Hospitals in Isenheim. In Grünewalds Spiritualität ist ihrem Wesen nach eine Spiritualität der Befreiung bereits vorgezeichnet.“*¹⁹²

Nicht das im Werk zu suchende und wiederzufindende Ziel, sondern der künstlerische Ansatz selbst will zur Geltung gebracht werden. Dabei ist es durchaus nicht unumstritten, den abgebildeten Sinn vor dem Hintergrund der lutherischen Theologie nach 1517 zu legitimieren. Der gebildete und unter den ideellen und sozialen Bedingungen seiner Zeit leidende Maler

¹⁹¹ von Einem, S. 7

¹⁹² Reiner Marquard, Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar, Stuttgart 1996, S. 34

äußert sich in diesem Werk als Künstler und an seiner Zeit „Erkrankter“ zugleich.

Der ästhetische Wert des Werkes hängt also nicht vom Grad der religiösen Grunderfahrung und einer als abwegig zu bezeichnenden Messbarkeit ab. Der Schaffensimpuls geht von einem zur Person gewordenen Menschen aus. Die künstlerische Tätigkeit wird zum Kennzeichen eben dieser Personwerdung. Die Person, das neue Individuum beginnt, zu schauen: Die mystische Schau bildet sich nicht in Intensitäten und Graden ab, sondern zeigt sich als an das Ich des Künstlerbetrachters gebunden. Die mystische Schau lässt die Wahrheit Gottes im Erleben wirklich werden. Diese künstlerische Wirklichkeit bezeichnet keine Imagination auf einer suggestiven Vorstellungsgrundlage, sondern stellt Bezüge in das sich ereignende Leben her.¹⁹³ Sie greift prägend in die Realität ein. Auch ist sie Teil des Hoffnungsaspektes, der künstlerisch hergestellt werden sollte. Dieser Bezug wirkt sich nicht im kollektiven, moralisch normierenden Anspruch aus, wie es eine Gottesdienstgemeinschaft oder Gruppe von Erkrankten im Spital verkörpern würde. Es kann keinen durch die Gemeinschaft respektive die Gemeinde legitimierten Verstehenszugang geben. Die Verinnerlichung des Kunstwerkes mündet nicht in eine Gemeinschaft normierenden kategorischen Imperativ ein.

Die Wahrnehmung Gottes in der bildbezogenen Versenkung ist an das Erleben des einzelnen Menschen im Angesicht des Werkes gekoppelt. Der Betrachter wird somit immer Teil des Wirkkomplexes „*Kunstwerk Isenheimer Altar*“. Grünewald ist der Schöpfer des „*offenen Kunstwerkes*“, in das jeder Betrachter mit seiner Krankheit eintritt; er ist gleichsam Erfinder des interkommunikativen Vorgangs.

¹⁹³ „Grünewald überführte die drastische Bildsprache des Andachtsbildes in die Altarkunst“, zitiert nach: Volker Gebhardt, *Das Deutsche in der deutschen Kunst*, Köln 2004, S. 200

Der Betrachter kann hier nicht in der Position des Kunstliebhabers oder Bildungsreisenden erscheinen. Die Dramaturgie des Bildes zwingt den Seher zu einer Standpunktbestimmung. Alle sind mit ihrer Krankheit geschlagen. Der Betrachter des Bildes befindet sich als Kranker unter Kranken. Als Teil dieser demütigen Schicksalsgemeinschaft findet der Betrachter Eingang in das Bild und Zugang zu seinem Verständnis: Als „Gleicher unter Gleichen“ bedeutet auch, dass die Frage nach einem neuen Weg der Heilsvermittlung gestellt wird. Es beinhaltet zugleich die Infragestellung der etablierten kirchlichen Hierarchie und ihren Praktiken der Absolution. Heil und Heilung sind nicht länger Qualitäten klerikal-priesterlichen Handelns, sondern Ausdruck des sich gegenseitig gewährenden und zuteilwerdenden herzlichen Erbarmens. Der Struktur des Bildes folgend, geschieht die sich ereignende Interaktion zwischen Christus und dem einzelnen Menschen. Zu deutlich ist die demonstrative Bezogenheit zwischen dem aus dem Tempelgehäuse herausgetretenen Engel und dem Kind; die qualitative Distanz zu den im Gehäuse Verweilenden ist erheblich zu nennen.

Es ist nachvollziehbar, dass am Ende der mystischen Sicht bei Mathias Grünewald ein neues Menschenbild zum Vorschein kommt; und mit ihm ein anderes Verstehen der christlichen Kirche, die nicht länger mehr treuhänderisch über Heil und Verdammnis, über Zugang oder Verschließung entscheidet. Dieses Menschenbild Grünewalds ist abhängig von der sich (im Bild thematisierten) offenbarenden Wirklichkeit Gottes. Letztlich handelt das Geschehen von der Überwindung des Schmerzes von der Unsichtbarkeit Gottes.

„Die Grenze unserer Gotteserfahrung liegt begründet in der Verborgenheit Gottes wie in der Sünde des Menschen. Gotteserkenntnis kann es nach Luther deshalb nur posteriorisch in der Verborgenheit (abscondite) und im Leiden (in passionibus) geben, ... weshalb nur heißt mit Recht ein Theologe, der das, was von Gottes Wesen sichtbar und der Welt zugewandt ist, als in Leiden und im Kreuz dargestellt, begreift. Der Erfahrungsbegriff

wird positiv gefüllt mit dem Begriff der Liebe: Solcher Art ist die Liebe des Kreuzes, die aus dem Kreuz geboren ist, daß sie sich nicht dorthin wendet, wo sie das Gute findet, um es zu genießen, sondern wo sie es den Armen und Dürftigen zuteilen kann ...' An Christi Werk allein lernt die Theologie ihren Gegenstand und ihre Aufgabe erkennen. Andernfalls würde sie eben gerade nicht zur Erfahrung Gottes führen, wie umgekehrt Gottes Werk durch das Werk des Menschen zur Lüge gemacht würde.¹⁹⁴

195

Als Folgerung ist festzuhalten: Es ist das herzliche Erbarmen des Schöpfers über seine geliebte Schöpfung, das im Engelkonzert Abbildung findet. Es ist das Bild gewordene Pendant zum Deus absconditus: der sich offenbarende Gott (*Deus revelatus*).

Dies richtet den Betrachter neu aus als einen Vertreter eines *neuen Standes*:

- sich selbst in seinem Kranksein zu erkennen und wahrzunehmen
- sich selbst in seiner Krankheit anzunehmen
- sich hierin nicht gerichtet, sondern von Gott geliebt zu wissen¹⁹⁶ (angenommen zu wissen)
- diese Annahme anzunehmen
- sich daraufhin in emphatischer Erbarmung dem Dienst am Nächsten zuzuwenden

¹⁹⁴ Reiner Marquard, Matthias Grünewald und die Reformation, Berlin 2009, S. 177f.

¹⁹⁵ Martin Luther führte seine Ansichten zum *Deus absconditus* in seiner Schrift *De servo arbitrio* aus dem Jahre 1525 aus. Die grundlegenden Gedanken kommen aber bereits zehn Jahre zuvor in seinen ersten Vorlesungen zu den Psalmen und in der Vorlesung über den Römerbrief zum Vorschein. Dieser Zeitraum markiert zugleich das Endstadium der Schaffensphase zum *Isenheimer Altar* Grünewalds.

¹⁹⁶ „Die Verwerfung stellt Grünewald nicht unter das Gesetz, sondern unter das Evangelium. Göttliche Ästhetik offenbart sich im Hässlichen. Schönheit erwächst aus Beziehungen. [...] Auf den Bildtafeln Grünewalds lastet der Erdengeruch einer gequälten Schöpfung. Aber in diesem Erdengeruch fermentiert er den Wohlgeruch jenes Gottes, der nur deswegen Gott genannt zu werden verdient, weil er kategorial bei seinem Versprechen bleibt [...] Der Mensch bekommt nicht nur eine Chance, er bekommt Atemluft, in der er leben kann. Er vergeht nicht in Atemnot ...“, zitiert nach: Reiner Marquard, Matthias Grünewald und die Reformation, S. 93f.

Gerade hinsichtlich der bewertenden Einordnung hat es immer wieder Auffassungsunterschiede zur Stilistik Grünewalds gegeben.¹⁹⁷ Eingedenk des ästhetischen Kernmotivs kommt Reiner Marquard zu dem probaten Schluss:

„Er [Grünewald] wird gerne als Spätgotiker bezeichnet. Grünewald war längst der Spätgotik entwachsen. Er war bereits Repräsentant der neuen Zeit. Er war bereits ein Individuum, als seinesgleichen noch befangen waren in Systemen und Weltbildern. Seine Christusdarstellungen suchen Gott längst nicht mehr jenseits der Welt, sie finden ihn bei den Erniedrigten und Beleidigten.“¹⁹⁸ [...] „Anders als Dürer hat Grünewald die italienische Renaissance wenig beeindruckt. In der Gewichtung des Ausdrucks anstelle formaler Schönheit, in seiner Konzentration auf Farbe und Farbabschattungen (auch seine Kreide gehaltenen Zeichnungen heben die Übergänge von Licht zu Schatten besonders hervor) und in der Betonung dekorativer Architekturformen bleibt Grünewald der Spätgotik verhaftet ...“¹⁹⁹

Grünewald führt die Betrachter seines Bildes über das Erringen dieses neuen Menschenbildes - als einer Gemeinschaft instandgesetzter Erkrankter - zu einem gnädigen Umgang mit sich selbst und anderen.

„Theologisch verortet er [Grünewald] diese Erneuerung in seinen Kreuzigungsdarstellungen. Sie zeigen den im Leiden verborgenen Gott. Grünewald bricht in seiner Ikonographie mit dem traditionellen Lohn- und Gerichtsgedanken. Wer mit dem Lohn- und Gerichtsgedanken bricht, muss

¹⁹⁷ „Wieder fällt auf, daß Grünewald eine altertümliche Bildprägung wählt (auch das zweimalige Vorkommen der gleichen Figur und die Verschiedenheit der Größenmaße sind ja altertümlich), um sich ihrer dann aber in souveräner Gestaltungsfreiheit zu bedienen. Er richtet Grenzen auf, um sie gleich selbst wieder niederzulegen. Beide Seiten leben nicht aus sich, sondern aus ihrem Bezug aufeinander. Thema des ganzen Bildes ist die Menschwerdung Christi. Sie ist es, die das Haus Gottes verkündet, in deren Geheimnis sich die Jungfrau versenkt, der die Musik der Engel gilt, und von deren Verwirklichung wir selbst Zeugen sind [...] Gnadenbildhaft isoliert, ist Maria auf der rechten Bildseite in den Anblick des Kindes versunken. Zugleich ist sie aber Ziel aller Bewegung der linken Seite.“, zitiert nach: von Einem, S. 28

¹⁹⁸ Reiner Marquard, Matthias Grünewald und die Reformation, Berlin 2009, S. 83

¹⁹⁹ Ebd., S. 20

*die Caritas, die Diakonie ikonographisch neu bestimmen. Grünewald malt die Krankheit unter der Barmherzigkeitsperspektive. Das Leiden der Armen rührt das Herz Gottes an (misericors). Das ist das große Thema des Isenheimer Altars.*²⁰⁰

In seinem Bildwerk fließen Geborgenheit in mystischer Schau und die Befreiung zum karitativen Handeln zusammen. Mystik und Ethos bilden einen ganz neuartigen Verständniskomplex.

Die Begegnung zwischen dem erkannten Menschen und dem sich entäußernden Gott ist in das thematische Zentrum gerückt, es gewinnt konstitutiven Charakter. Der Geist dieser Begegnung, Ausdruck gegenseitiger Teilnahme und Teilhabe formuliert auf der Grundlage eines neuen Menschenbildes und der konkretisierten Gotteseigenschaften ein neues Verständnis von dem, was die Kirche sei. Die gegenseitige Anschauung ist mit einer im individualistischen fußenden Bildbetrachtung verbunden. Die abgebildete umbaute Architektur, die Seitensymmetrien, Bildachsen und der Klang der Musik konkretisieren und fokussieren sich in der Anschauung des Kreuzes Jesu. Dies wiederum dient nicht als Befriedigung einer in die Tiefe gehenden Innenschau:

*„Grünewald bildet theologia crucis ab. Eine nur ästhetische Anschauung des Un-Ästhetischen dringt nicht vor zur ethischen Herausforderung der sich in der Abbildung des Kranken stellenden Aufgabe. [...] Grünewalds Kunst ruht nicht in sich selbst, sie ist im wahrsten Sinne erbaulich: Die Ästhetik stellt sich in den Dienst der Ethik.*²⁰¹

Die bildliche Darstellung der Mittelstellung des Isenheimer Wandelaltars zeichnet sich als einzige Formation des gesamten Kunstwerkes durch die Darstellung mehrerer, zunächst voneinander unabhängig wirkender Hand-

²⁰⁰ Ebd., S. 95

²⁰¹ Reiner Marquard, Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar, Stuttgart 199, S. 58f.

lungs- und Ereignisebenen aus. Die Bezogenheit der Bildteile zu erkennen, bedarf einiger Zeit des intensiven Verweilens.

„Auf allen Bildern der rechten Seite aller Wandlungen dominiert das Heilshandeln Gottes in Christus, auf der linken Seite aller Wandlungen wird das christliche Zeugnis diesem Heilshandeln gegenüber dominieren, aber nie so, daß nicht von beiden Seiten her zueinander Bezüge im Bildprogramm hergestellt würden. Schließlich kann der Altar ja nicht nur auf einer Seite gewandelt werden, während die andere geschlossen bliebe. Nicht nur wie ein Buch, sondern wie zwei nebeneinander gelegte aufgeschlagene und von außen nach innen parallel auf- bzw. zurückzublätternde Bücher wird der Altar gelesen, wobei die Mittelansichten sich über die jeweiligen Begrenzungen hinweg ergänzen.“²⁰²

Schon dieser Vorgang drückt die Bedeutung dieses Kunstwerkes als dramaturgische Prozessualität und Dynamik aus.

Diese Ebenen stellen sich im *Engelkonzert* dar als:

Linker Flügel

- Vordergrund, Hintergrund, Dachwerk
- das Geschehen im stilisierten gotischen Tempelbau

Flügelachse (achsensymmetrische Vertikale)²⁰³

- Maria in Erwartung
- Vorhang, Feigenbaum

²⁰² Ebd., S. 43

²⁰³ „Der große Engel links vorn [...] hat die Tempelhalle verlassen und wendet sich der Thronenden selbst zu. In der Verwandlung des traditionellen Verkündigungsmotivs in dieses freie Motiv der Huldigung und Anbetung zeigt sich die bildnerische Kraft Grünewalds, die die Verbindung beider Bildhälften erstrebt, in besonderem Maße. Der Einheit beider Teile dient auch die Perspektive. Die Fluchtlinien der Tempelhalle laufen nicht im Mittelpunkt beider Bildhälften, sondern erst jenseits der Maria in dem Nachbarbild der Auferstehung zusammen ...“; zitiert nach: von Einem, S. 28f.

Rechter Flügel

- Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund
- Maria mit dem Kind
- Rosenhag („*Hortus*“, Weg, geschlossene Pforte)
- Landschaft
- Gottvater, Engel im Lichtglanz

Horizontaler Vordergrund

- Musizierender Engel vor dem Tempel
- Waschtrog und Geschirr auf den Stufen
- Maria mit dem Kind

Vor der Erfassung des tiefen Inhalts fallen die geometrischen Bezüge zwischen den unterschiedlichen Bildgründen auf. Sie sind es, die den Blick geordnet in die unterschiedlichen Zentren des Bildes führen. Dieser Vorgang kommt einem *Weg des Schauens* gleich.

Der Komplex „Maria mit dem Kind“ legt die Einordnung des Ganzen in den Bereich der Weihnachts- und Epiphaniasthematik nahe. Die auffallend überdimensionierte Größe und Position der Figur Mariens wirkt als symmetrisch affines Gegenstück zur gesamten linken Seite der Tafel. Das Kind agiert. Die erläuternd wirkende Gestik spricht diesem Kind die Deutlichkeit über den gesamten Ereigniskomplex zu. Sorgsam trägt es den Rosenkranz in den erklärenden Händen. Die zerrissenen Windeln - dem Schurz des Gekreuzigten ähnlich - verheißen keinen leichten Weg. Der Korpus des Kindes ist ganz der rechten Außentafel (die Auferstehung Christi abbildend) zugewandt. Das Kind stellt den (ebenfalls symmetrisch) angeordneten Aktionsgegensatz zum Musizieren der Engel und zur anbetenden Position Mariens in Erwartung dar. Hierdurch wird die Affinität der Bildseiten betont.

Zugleich ist zwischen diesen ein Dreieck bildenden Aktionszentren (Engel, Maria in Erwartung, neugeborenes Kind) eine große aufeinander bezoge-

ne Spannung evident. Dieses Dreieck überwindet die Trennung, die Häufigkeit der altarbaulichen Vorgabe vollkommen. Grünewald führt die Bildhälften in die ihr zukommende historiographische Bedeutsamkeit ein. Die symbolbesetzten Abbildungen, die dieses zum Ausdruck bringen, befinden sich unmittelbar im Bereich der Achse. Die Symmetriebezüge zwischen den Bildhälften lenken den Blick des Betrachters zur Mittelachse des Bildes, der Nahtstelle zwischen linker und rechter Hälfte. Dieser technisch bedingten Übergangsstelle (hier treffen die Klappseiten aufeinander) ist die bedeutungsvolle zentrale Aussage beigegeben: Das Trennende existiert nicht länger. Es ist aus dem Wege geräumt (Das Bildelement *Vorhang* wird als zurückgerafft dargestellt). Das Geschehen in den vormals autonom existierenden Handlungsgründen fließt zu einem Strang zusammen.

Dem Vorhang als inhaltsbezogener Gegenstand kommt somit eine zentrale Bedeutung zu. Denn vormals im noch nicht zurück gerafften Zustand war der Blick durch ihn verstellt. Beide Hälften existierten unabhängig voneinander.

„Linke und rechte Bildhälfte sind innig aufeinander bezogen. Der trennende Vorhang ist zurückgeschlagen. Christus, von der thronenden Maria gehalten, ist Blickpunkt und Gegenstand der Anbetung für alle Wesen, die in der Halle versammelt sind. Diese Bezogenheit darf freilich nicht als zeitlicher Vorgang und gleichsam im perspektivischen Sinne des Barock verstanden werden. Jede Bildseite wahrt ihre Selbständigkeit. Trotz aller sinnlichen Vergegenwärtigung sind wir hier nicht ganz in der überzeitlichen Anschauungsweise des Mittelalters.“²⁰⁴

Die Bezugnahme war noch nicht visuell zu realisieren. Entsprechend der chronologischen Folge kommt der linken Seite die historische Bedeutung zu, der rechten die präsentische respektive zukünftige. Der Blick nach links ist die Schau des Vergangenen in die Zeit vor dem Jetzt. Es ist die Dimension des auf der Grundlage der Prophetie Geglaubten. Was zu-

²⁰⁴ von Einem, S. 6

nächst auch als zwei von einander unabhängige Werke Bestand haben könnte, wird zueinander gezogen. Es ist ein höchst künstlerischer Ansatz, in der ungeordnet wirkenden Erscheinung, das Verbindende, sich Bedingende herauszuformen.

„... dürfen wir vermuten, daß der Auftrag zwei getrennte Darstellungen, links die Immaculata Conceptio, [...] rechts die Geburt Christi [...] vorgesehen hat, dass aber die Verbindung beider Themen zu der gedanklich-künstlerischen Einheit, die wir heute vor uns haben, Grünewalds persönlichste und eigenste Leistung ist.“²⁰⁵

Der Dialog der Bildhälften gleicht einem Aufeinander-Verweisen, einem Miteinander-Disputieren (wie es die Prophetenfiguren in den Girlanden des Säulenwerkes zu tun scheinen), einem Miteinander-Konzertieren. Disput und Konzert verkörpern aber Kategorien, denen formulierte Standpunkte zugrunde liegen; Positionen, die wiederum in das Selbst des Disputierenden und Musizierenden verweisen. Die Statik des Tempelbaus und die Anordnung der in ihm musizierenden und anbetenden Gestalten haben ihre über die Geometrie verbürgte Entsprechung in der Dynamik des Geschehens auf der rechten Seite.

„... ein gefiederter mit Pfauenfedern auf dem Haupt und einer Viola da gamba, ein zweiter mit Bratsche. Ein dritter Engel mit Baßviola kniet vor der Schwelle [...] Neben ihr steht - auch sie erleuchtet - eine venezianische Glaskanne. Hinter dem Vorhang wird ein Feigenbaum sichtbar, der auf die rechte Seite übergreift. Auf der rechten Bildhälfte sitzt Maria im Rosenhag und beschlossenenem Garten, selig in den Anblick ihres Kindes versunken. Zu ihren Füßen Wiege, Badezuber, Nachtgeschirr. Im Hintergrund in reicher Felsenlandschaft die Verkündigung an die Hirten. Am Himmel die Lichtvision Gottvaters ...“²⁰⁶

²⁰⁵ Ebd., S. 26

²⁰⁶ Ebd., S. 4

Geometrie und symmetrische Bezugnahme stehen den erfolgreichen Beweis des Wahrheitsgehaltes des Dargestellten. Die Dimension der Räumlichkeit des Bildes verifiziert die inhaltliche Aussage: Es ist wahr, was die Väter geglaubt haben. Die Affinität des Bildes stellt es unter Beweis. Der Betrachter gerät zum Geschehen durch seine Position vor dem Bild in eine interaktive Rolle. Denn seine anzunehmende Stellung an der Mittelachse - am Ort des zurück gerafften Vorhangs - macht ihn selbst zum Kronzeugen der Aussagestränge. Wer an dieser Position steht, mag den Vorhang imaginär nach hinten verschoben haben. Dies ist von einer enormen dramaturgischen Raffinesse. Es ist die Stelle, an der bildnerische Darstellungstechnik und Bildgehalt mit der liturgisch-rituellen Bedeutung des Altarswerkes in der Architektur der Kirche des Isenheimer Antoniterspitals zusammenkommen, gar verschmelzen.

Symmetrie, Geometrie und die Bildung von Analogien werden zu Garanten des Bedeutungsgehaltes. Der Wahrheitsanspruch der theologischen Aussage und die konzeptionelle Anlage des Bildes verschmelzen miteinander. Die Richtungen, Strebungen und Analogie avancieren zu Platzhaltern des Bedeutungskerns.

Das sich um 1500 in ganz Europa etablierende neue Raumgefüge in der Kunst steht in enger Verbindung mit dem in der kopernikanischen Wende erkannten heliozentrischen Weltbild. Der Mensch begreift das ihn Umgebende als mehrdimensionalen Raum, in welchem entsprechende Bezüge auftreten. Dieses sich verändernde Gefüge fließt unmittelbar mit den Errungenschaften des humanistischen Denkens zum radikalen Verständnisbruch in der Renaissance zusammen. Der Mensch erkennt sich als *personales* Ich. In dieser Unverwechselbarkeit und Einmaligkeit tritt die Person in ein neues Gottesverhältnis ein. Auch diesem Verhältnis ist entsprechend des unverwechselbaren *Ich*-Anteils auf der Seite des Menschen etwas Einmaliges eigen. Das Gesicht hört auf, den Charakter des Profanen und Niedrigen, des Irdischen und Sterblichen zu verkörpern. In seiner Unverwechselbarkeit symbolisiert es den Widerschein der Herzlichkeit des

göttlichen Erbarmens, das dem Menschen gilt. Darum wird sein Gesicht zum Antlitz.

Grünwald inszeniert die Gesichter der streichenden Engel mit menschlichem Ausdruck. Ihre Hingabe an das und Ergriffenheit von dem, dessen sie teilhaftig werden, nimmt sie ganz in Besitz. Mimik und die den ganzen Körper erfassende Musiziergestik gelangen an die Grenze des einzeln musizierenden Wesens. Es erklingt eine Ensemblesmusik.

Die Engel stimmen keinen vokalen, sondern einen mit sozialen Prädikaten der Zeit um 1500 belegten, von Streichinstrumenten getragenen Lobgesang an. In ihre Gesichter scheint das Licht aus der präsentischen Ebene. In ihren Instrumenten spiegelt sich der Musik gewordene Lichtschein. Es ist nicht das Ergebnis eines Willensaktes, Bogen und Finger auf die Saite zu geben. Die Himmelsmusik klingt, musiziert durch sie hindurch. Ist es erst dieser Vorgang, der den menschlichen dreinschauenden Wesen Engelsingestalt verleiht?

Mit der Umdeutung des menschlichen Antlitzes und der ganzen Person in das durch Gottes Gegenwart hochgehobene Geschöpf, avancieren auch die ehemals profanen Attribute in eben diese Qualität.

Der Künstler ist auf der Suche nach den Attributen des Menschlichen an sich. Ist es nicht ein aufgeknüpfter Leichnam, der dem Toten in der Kreuzigungsszene als malerisches Vorbild gedient hat? Ein zum Ding werdendes, der Verwesung preisgegebenes Fleisch, in dem ehemals das Blut zirkulierte. So wird in der Weihnachtstafel die Grenze des Menschlichen in eine andere Richtung vorangetrieben. Hier ist es die Position des vom Göttlichen Beschienenen, die den Menschen zu entheben scheint. Durch beide Dramaturgien erfährt der Mensch eine Erweiterung seines Raumes: in das Grab - in den Himmel.

Der Klang der fiedelnden und streichenden Musikinstrumente erfüllt den stilisierten Tempelbau der linken Bildhälfte ganz. Der umbaute Raum wird

zum Gefäß der Musik. Die Musik selbst scheint die filigrane Architektur zu stützen und zu heben, ihr die bauliche Leichtigkeit zu verleihen. So wird der diesbezüglich stattfindende Paradigmenwechsel zugleich mit klanglichen und bildlichen Mitteln abgebildet. Die Kraft des Klangs lässt die linke Seite zu einem energetischen Zentrum erwachsen, das sich auf die rechte Seite hin ausdehnt. Grünewald fügt die aus dem Ganzen gedachten Einzelelemente zum Ganzen hin. Nicht die Geburt Christi findet ihre Abbildung, sondern über diese eine Zusammenschau des christlichen Glaubens: ein farbenprächtiges, Zuversicht schaffendes Credo. Denn das Bild ruht nicht in sich. Es weist über sich hinaus. Der Verlauf der Lichtachsen drängt und strömt aus der Begrenztheit des gemalten Raumes heraus. Das Licht wird selbst zur Struktur gebenden, gliedernden Qualität.

„Das Weihnachtsbild des Isenheimer Altars [...] zeigt im Empyreum Gottvater, dessen Strahlen das Christuskind treffen. Das Kind schaut in das Empyreum, während es mit seinem rechten Unterarm auf den Auferstandenen (Auferstehungstafel) zeigt, der die Beziehung zwischen Vater und Sohn sichtbar gewordene Liebe trinitätstheologisch zum Betrachtenden hin vergegenwärtigt.“²⁰⁷

„Die Ikonographie des weisenden Fingers des Johannes des Täufers, ein rechtfertigungstheologisches Kenn- und Deutebild ...“²⁰⁸

Malerei und die Basis der christlichen Dogmatik verschmelzen. Die Auffindung eines konkreten Textbezuges bleibt fruchtlos, es sei denn, es wird durch Anbringung derselben und oder durch eine unzweideutige Figurenkonstellation belegt. Die Bezüge des Künstlers greifen mehr auf die kunstgeschichtliche Eigendynamik als auf die Anknüpfung an die konkrete Textstelle zurück. Allerdings forciert der Maler durch eine spezifische Akzentsetzung (Licht, Zentrierung, Perspektive, Mensur der Figur, Blickrichtungen, Verweise etc.) eine konkrete theologische Sichtweise. Die Anord-

²⁰⁷ Reiner Marquard, Matthias Grünewald und die Reformation, S. 88

²⁰⁸ Ebd., S. 7

nung der genannten Parameter fügt sich zu einer unverwechselbaren Konstellation im Werk zusammen.

„Aus dieser Übersicht über den Bilderkreis, dem der Typus der Mailänder Tempeljungfrau zugrunde liegt, ergibt sich, daß die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts symbolische Darstellungen der Maria geschaffen hat, in denen die Gedanken der Incarnatio, der Immaculata Conceptio und der Maria aeterna miteinander verbunden werden, und daß für diese zusammenfassende Vorstellung der allzeit reinen und seit Ewigkeit im Plan der Erlösung einbegriffenen Jungfrau der Typus der Mailänder Tempeljungfrau Verwendung gefunden hat. Auch bei Grünewald scheint die Übernahme des Mailänder Typus diese zusammenfassende Vorstellung einzuschließen.“²⁰⁹

Es gehört zur souveränen Meisterschaft Grünewalds, dass alle erwähnten und interpretierbaren Bedeutungen der Marienabbildung denkbar sind. In der Vieldeutigkeit dieses *offenen Kunstwerkes* gibt es keinen interpretatorischen Nivellierungszwang; vielmehr ist das Werk Ausdruck einer kulturgeschichtlich bedingten Ansammlung des interpretatorischen Reichtums. Das Bild zum geschichtlichen Gedächtnis und Vermächtnis gleichermaßen! In diesem Sinne ist von Einem beizupflichten: *„Wir müssen gegen jeden Deutungsversuch skeptisch sein, der nur nach den Schriftquellen, nicht aber auch nach den Bildquellen fragt.“²¹⁰*

„... das der Darstellung der Tempeljungfrau attributiv den Verkündigungsengel und die Himmelserscheinung des Christusknaben hinzufügt: deutliche Hinweise auf die Menschwerdung Christi, die im Augenblick der Verkündigung beginnt.“²¹¹

Doch wiederum irrt von Einem, wenn er die „Kniende“ zur Schlüsselfigur des Gesamtbildes stilisiert:

²⁰⁹ von Einem, S. 21

²¹⁰ Ebd., S. 21

²¹¹ Ebd., S. 18

„Auf beiden Seiten gibt der Künstler vorn volles Tageslicht, im Hintergrund Nacht. Rechts bricht die Lichtvision Gottvaters das Dunkel auf. Links läßt die Aureole der Jungfrau die Engel in ihrer Nähe erglühen. Sie ist die hellste Stelle des ganzen Bildes und macht noch einmal deutlich, daß in der Gestalt der auf der Schwelle des Tempels Knieenden der Schlüssel zum Verständnis des Bildganzen verborgen ist.“²¹²

In der Tat ist das Licht Träger der Entschlüsselung dieses rätselhaften Bildes.²¹³ Dadurch, dass Schein und Widerschein in ein zueinander gegenläufiges Verhältnis treten, entsteht eine unverbrüchliche Verbundenheit beider Seiten. Die Lichter erzeugen eine inhaltsbezogene Verkettung. Die Geschehnisse auf der rechten Seite sind an die Darstellung der linken angebunden. Nicht nur symmetrisch und räumlich zentral angeordnet, kommt hier den vier im Vordergrund angeordneten Gefäßen die zentrale Bedeutung zu. Die Gerätschaften (venezianisch anmutende Karaffe, Waschzuber, Wochenbett, Nachtgeschirr) wirken bezugslos zueinander angeordnet. Die profanen Instrumente der Hygiene und Reinigung passen nicht zur Fragilität und Schönheit des Glases. In ihrer affinen Ordnung formieren sie eine Überkreuzung: Den Chiasmus.

Die Konfrontation der Sphären des Schönen und des Niederen ist der - unterhalb der Inkarnationsdarstellung Christi angebracht - über das ganze Bild Aufschluss gebende Komplex. Niedrigkeit und Hoheit sind im Kreuz Jesu für immer unauflöslich miteinander verbunden.

Weil sich die Ästhetik Grünewalds hieran bindet und dies die einzige schlüssige, das Ganze erfassende Erklärung ist, muss der Maler als Anhänger eines neuen ultimativen Verstehens des Kreuzes Jesu begriffen werden:

²¹² Ebd., S. 29

²¹³ Vgl., Gerald Kilian, *Paul Hindemiths "Symphonie 'Mathis der Maler'". Eine Deutung musikalischer Ausdruckscharaktere und formaler Strukturen als semiotische Gestaltqualitäten symbolischer Musik*, in: *Hindemith-Jahrbuch 1999/28*, S. 260, S. 265

Das Hehre steht bei dem Geringen und wird nicht gering.
Das Hohe steht bei dem Niedrigen und wird nicht gering.

Das markiert eine neue Qualität, eine noch nicht dagewesene Forderung nach *Schönheit*: „*Schön ist, wer liebt.*“²¹⁴

Die Ästhetik und Ethik Mathias Grünewalds fallen ineinander und bilden eine neue unverwechselbare Idiomatik aus.

²¹⁴ Reiner Marquard, *Matthias Grünewald und die Reformation*, S. 88

„Jesu,
liebster Herre mein,
ich bitt', daß du mich annimmst
zum Docht auf der Lampen,
zu der du das Öl gibst.

Geht mir nit darum,
ob mein Leib verdorrt wie Gras -
und mein Name verweht wie Rauch, -
aber um dein Bildnis in mir geht es.

Zünd dein Licht an und laß mich sein
wie ein heiliges Feuer
am Rande der finstern Öde,
damit die im Dunkeln wissen,
wo du zu finden bist.

Erbarme dich meiner, Herr!²¹⁵

3.3. Der Isenheimer Altar als karitativer Akt

„Der Isenheimer Hochaltar hatte beträchtliche Ausmaße. Das Gespränge stieg bis zu einer Höhe von 8 m auf. Bei geöffneten Flügeln ergab sich eine Breite von mehr als 7 m. Wie fast stets zu jener Zeit, war er farbig gefaßt und reich vergoldet. Dies allein muß schon eine überwältigende Wirkung gehabt haben. Ursprünglich war sie weit stärker, da der Lettner den Altar gegen das Schiff hin verstellte und den Blick erst freigab, wenn der Betrachter bei Durchschreiten der engen Durchlässe bereits dicht vor ihm stand. Mit kaum vorstellbarer Wucht müssen Grünewalds Bilder ihn hier überfallen haben, und der überlieferte Brauch, neu aufgenommene Kranke zunächst vor den Altar zu führen, um die Wirkung, eine Art „Schocktherapie“, abzuwarten, wird hierdurch leichter verständlich.“²¹⁶

²¹⁵ Dieses Gebet ist häufig Matthias Grünewald zugeschrieben worden. Sicherlich nimmt es seine geistliche Haltung in Bezug auf die bildlichen Darstellungen im Isenheimer Altarwerk auf. Vgl. Reiner Marquard, Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar, Stuttgart 1996, S. 17f.

²¹⁶ Seidel, S. 43

Die Altarbilder in den Antoniterklöstern des Hoch- und Spätmittelalters waren nicht wie in den Kathedralen und Stadtkirchen exponierte liturgische Orte, an denen ausschließlich die Messe vollzogen wurde. Sie waren Teil eines liturgischen und karitativen Aktes in der Gesamtanlage des Spitals selbst. Der Altar geriet so zu einer über die liturgische Dimension hinaus erweiterten dogmatischen Instanz, welcher gegenüber sich der um Hilfe Suchende befand. Dieser hatte sich zunächst der inhaltlichen Dimension des Bildes zu unterziehen, sich dieser zu unterwerfen. Eine innere Proskynesis war die Voraussetzung für die „Bestandsaufnahme“: Es entstand eine hochenergetische Spannung zwischen dem Eintretenden und dem Bild selbst, das somit ikonographischen Charakter erlangt hatte.

„Die Kranken wurden traditionsgemäß zunächst in der Hoffnung auf ein sich vollziehendes Wunder vor den Altar gebracht; so war es in allen Antoniterhäusern, nicht anders in Isenheim. Erst danach ließen die Ordensärzte ihnen ihre medikamentöse Behandlung angedeihen ...“²¹⁷

Das Altarbild rückte so in die Position einer Heilsinstanz. Erst über das dort Geschaute und das als wahr Erkannte drang der um Aufnahme Bittende zum Gegläubten, zum Heilmachenden hindurch. Von diesem Vorgang erhoffte man sich eine wunderbare Wirkung. Dabei kam der Ebene des Lichtes eine wesentliche Bedeutung zu. Der in seiner Erkrankung stehende, sich in der Dunkelheit seines Geschicks Begreifende blickt in das Rettung verheißende Licht des Bildes. Auffallend ist der unmittelbare aufeinander treffende Gegensatz: hier zwischen Dunkelheit, dem Ausdruck der Einsamkeit, Gottesferne, und eindringender Bedrohung und dort Licht und Leben, Bild gewordenen Zeichen der Rettung und Geborgenheit in Gott.

Das auch im Wandelaltar behandelte Licht-Dunkelheit-Thema vor allem in der „Kreuzigung“ überträgt sich auf das Verhältnis zwischen sprechendem Bild und Betrachter.

²¹⁷ Sarwey, S. 86

4.1. Ideologisierungen

Voraussetzungen im 19. Jahrhundert

Die europäische Geschichte der Künste und Musik bildet in sich zugleich eine Topographie der abendländischen Ideengeschichte ab. Das Bild und das musikalische Kunstwerk an sich sind Ausdruck der Ideen einer Vorstellung der Welt, verkörpern die Mühe und Freude der Realitätsbewältigung, dokumentieren die Verarbeitung des religiösen und mythischen Themenkomplexes. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts kam es zu einer Funktionalisierung dieses Wirkungszusammenhangs. Kunst und die Idee vom Leben wurden Gegenstand der übergeordneten Idee von der Nation. Der Nationalgedanke durchdrang die Kultur vollkommen und verengte sie auf den Nützlichkeitsaspekt des Überlegenseins gegenüber anderen Nationen. Nicht erst die totalitären Regime und Massenbewegungen des 20. Jahrhunderts entdeckten hier das enorme propagandistische Potenzial.

Im 19. Jahrhunderts konzentrierte sich die Konkurrenz zu den sich gegenseitig als „Erbfeinde“ klassifizierten Nationen Deutschland und Frankreich nicht nur auf die Frage der territorialen, militärischen, wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Hegemonieansprüche. Für die eigene nationale Legitimation wurde die Herleitung, wem in der Geschichte die kulturelle Hegemonie zustünde, entscheidend, für die Vitalität der eigenen Nation geradezu überlebenswichtig.

„Die Verzerrung der Kulturgeschichte im Spiegel der nationalen Eitelkeiten und die damit verbundene Nationalisierung auch des Wissenschaftsbegriffs gingen einher mit der Aggression auch gegenüber den existierenden identifikationsstiftenden Kulturgütern einer gegnerischen Nation. „Schon vor dem Ersten Weltkrieg hatten beide Seiten ... [Deutschland und Frankreich] ... die Waffen blank gezogen, um die Eigenständigkeit der ei-

*genen nationalen Kunst zu beweisen und die Kunstgeschichten beider Länder programmatisch zu entflechten.*²¹⁸

Nachdem es im Verlauf der Kriegereignisse 1914 zur Beschießung der Kathedrale von Reims durch die deutsche Truppen gekommen war, entbrannte in der deutschen und französischen kulturellen Öffentlichkeit eine publizistische Auseinandersetzung über die geistige Urheberschaft der europäischen Kulturgeschichte insgesamt. Der Kernsatz der Auseinandersetzung des französischen Kunsthistorikers Émile Mâle (1862 - 1954), im Juli 1916 in der Zeitschrift „Revue de Paris“ veröffentlicht, lautet:

*„Der deutsche Künstler hat nie geschaffen, er hat immer nur nachzuahmen gewusst [...] der Dichter, der Beschauer, der Schöpfer - ist nicht der Deutsche, sondern der Franzose - der hat es verstanden, seinen Werken die religiöse Schönheit der Welt zu geben. [...] Der deutsche Künstler ist der ehrbare Meistersinger von Nürnberg: er kennt alle Regeln der Kunst, seine Grammatik, die Syntax, das Versmaß, es fehlt ihm nur ein ganz kleines Etwas: das Genie.“*²¹⁹

Wenngleich sich Mâle in seinen Äußerungen im Wesentlichen auf den Zeitraum des Mittelalters beschränkt, zeigt er insgesamt an, welches kunstgeschichtliche Klima zwischen beiden Ländern zu Beginn des 20. Jahrhunderts geherrscht hat, wie enorm der gegenseitig forcierte Legitimationsdruck schon weit vor 1933 war. Gerade der *Isenheimer Altar* wurde zum Symbol einer Okkupation der Kunstgeschichte als Beleg der eigenen Überlegenheit: machtpolitisch, völkisch, kulturell. Der Beginn dieser Entwicklung liegt u.a. im wechselseitigen Anspruch auf das Elsaß.²²⁰ :

²¹⁸ „Schon vor dem Ersten Weltkrieg hatten beide Seiten ... [Deutschland und Frankreich] ... die Waffen blank gezogen, um die Eigenständigkeit der eigenen nationalen Kunst zu beweisen und die Kunstgeschichten beider Länder programmatisch zu entflechten.“, zitiert nach: Volker Gebhardt, *Das Deutsche in der deutschen Kunst*, S. 12:

²¹⁹ Émile Mâle 1917, S. 60, zitiert nach Gebhardt S. 15f.

²²⁰ „Ein Hauptwerk deutscher Kunst auf französischem Boden.“ (Alfrede Woltmann, 1876), zitiert nach: Reiner Marquard, *Karl Barth und der Isenheimer Altar*, Stuttgart 1995, zugl.: Frankfurt (Main), Univ., Diss., 1994. S. 21

„... wurde Grünewald [...] in den verhängnisvollen (Welt-) Kriegen kulturpolitisch als Bollwerk gegen transnationale Ansprüche pathetisiert.“²²¹

Reiner Marquard bemerkt: „Ein bedrückendes Moment in der Grünewald-Forschung ist die Instrumentalisierung der Kunstwissenschaft für nationalistische Bestrebungen, um über die Kunst eine erwünschte nationale Identität zu verstärken. 1870/71, 1914/18 und 1939/45 hat es an beschämenden Versuchen nicht gemangelt, den Isenheimer Altar für preußische oder deutsche Ziele zu reklamieren.“²²²

Tendenzen nach 1918

Der Altar Grünewalds war fester Bestandteil der gesellschafts- und kunstideologischen Auseinandersetzungen geworden, wie sie einherging mit der während des Krieges entstandenen „Grünewaldbegeisterung“.²²³

„Wenn Oskar Hagen im Vorwort seines 1919 erschienenen Grünewald-Buches anmerkt [...]: ‚Dankbar durchblättern unsere Frontkämpfer in Stunden der Rast‘ die Abbildungen des Altars, so klingt unmissverständlich an, von wem für wen dieser Altar reklamiert wird.“²²⁴

Hier ist die Basis für die Tendenzen einer übersteigerten nationalen Identifikation erkennbar. Alle künstlerischen Bezugnahmen auf dieses Werk nach 1918, sei es bildlich (einwirkend auf die zeitgenössische Malerei), literarisch oder musikalisch (Hindemith) ist zunächst mit dem nationalen Aspekt in Verbindung zu bringen.

²²¹ Reiner Marquard, Matthias Grünewald und die Reformation, Berlin 2009, S. 18

²²² Reiner Marquard, Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar, S. 6

²²³ Vgl. Reiner Marquard, Karl Barth und der Isenheimer Altar, Stuttgart 1995, zugl.: Frankfurt (Main), Univ., Diss., 1994. S. 22

²²⁴ Ebd. S. 21

„Seine [Grünewalds] Kunst trägt in seltener Reinheit die Züge nordischer Art - und die Kunst der Gegenwart stellt sich bewußt und wollend auf die Linie nordisch-deutscher Entwicklung.“²²⁵

Die Politisierungstendenzen und die zunehmenden extremistischen Einschätzungen verfestigen sich nach 1918 weiter.

Der *Isenheimer Altar* war in der zweiten Kriegshälfte in die Münchner Pinakothek ausgelagert worden.^{226 227} Dieser Umstand löste eine Welle intensiver Beschäftigung mit dem Werk aus und führte nochmals vermehrt zu einem hohen Identifikationsgrad zwischen der Anschaffung der Bilder und dem nationalen Schicksal nach 1918:

„Wer es nicht selbst erlebte, wird sich schwerlich heute davon ein Bild machen können, wie gewaltig der Eindruck der hinpilgernden, nach Tausenden zählenden Besucher war. Mitten aus einem kaum gestörten, gesättigten Wohlleben, das sie über alles Widrige einfach hinwegzutäuschen liebte, waren sie von der unversehens hereinbrechenden Not und dem Leid des Krieges an den Rand eines Abgrunds geschleudert worden, dessen leibhaftige Existenz in Vergessenheit geraten war. Betäubt und ratlos, von allen früheren Sicherungen entblößt, suchten sie einen Halt und festen Standpunkt, der vor dem völligen Versinken retten könne.“²²⁸

Der Altar wurde zum Mahnmal und Quelle der Linderung und Errettung gleichermaßen. Mit dem Untergang des wilhelminischen Deutschland steht auch die bis dato tradierte Kunst- und Musikkultur vor dem Aus. Neue Wege der Musikvermittlung und alternative Möglichkeiten zum klassisch-bürgerlichen Musikbetrieb werden in den 1920er Jahren beschritten. Oper und Konzert werden von den zeitgenössischen Komponisten zu überwinden gesucht. Neue Gattungsbegriffe wie „Stück“, zeigen an, dass

²²⁵ Margarethe Hausenberg, Matthias Grünewald im Wandel der deutschen Kunstan-schauung, Leipzig 1927, S. 134

²²⁶ Vgl. Reiner Marquard, Matthias Grünewald und die Reformation, Berlin 2009, S. 17

²²⁷ Vgl. Reiner Marquard, Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar, S. 49

²²⁸ Eschweiler 1948, 83. Zur Grünewald-Rezeption Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, vgl. Heinemann 2003, 8-15, vgl. Marquard S. 17f.

selbst die Formkonzepte der Musik zur Disposition stehen. Bezüge zum Jazz und das Einbeziehen außereuropäischer Musizierpraktiken gewinnen stark an Bedeutung. Die entsprechenden Gattungsbegriffe wie „Song“ etc. werden in der Kunstmusik eingeführt und tragen aufgrund ihrer alternativen Akzentsetzung zur Auflösung der tradierten Kunstmusik bei. Die Nivellierung der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst war der in der Nachkriegssituation aufkommenden antibürgerlichen und obrigkeitswidersetzenden Haltung geschuldet.²²⁹

Vor allem aber der Geniekult um die Komponistenpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts (Beethoven, Schubert, Bruckner, Wagner, Brahms etc.), wie es das Kennzeichen eines an die Überlegenheit der deutschen Kultur glaubenden Bürgertums war, sollte überwunden werden.

In diesem Zusammenhang bleibt die Frage, was nach Wegfall einer nationalen kunstpolitischen Identifikation eines Kunstwerkes, dieses Kunstwerkes bleibt. *„... gibt die Grünwaldforschung in weiten Teilen ein unrühmliches Beispiel ab, z.B. wenn man meint, ihn als deutschen Künstler einseitig auf nationale Leitbilder reduzieren zu müssen, wie z.B. Friedrich Alfred Schmid Noerr, der den Isenheimer Altar das „... vielleicht großartigste uns erhaltene Denkmal spätmittelalterlicher Mystik in Deutschland rühmte.“*²³⁰

Zu erklären ist dies nur mit den nationalen Identifikationskrisen vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Der *Isenheimer Altar* wurde 1917 nach München verbracht, um ihn (so die Angabe) vor der Zerstörung durch Kriegseinflüsse zu bewahren. 1919 wurde das Kunstwerk nach Frankreich überführt. Die Münchner Dauerexposition war maßgeblich für die Renaissance der Kunst des Matthias Grünewald.

²²⁹ Stephen Hinton: Wider das bürgerliche Konzertwesen, in: Europäische Musikgeschichte, Band 2, Kassel 2002 S. 1074

²³⁰ Reiner Marquard, Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar, Stuttgart 1996, S. 34

In diesem Kontext muss auch der Satzsatz Joseph Bernharts Vortrag „*Die Symbolik im Menschwerdungsbild des Isenheimer Altars*“ verstanden werden, den dieser 1920 vor der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München gehalten hat.

„*Ich schließe mit dem Wunsche, daß uns, die wir sein Werk verloren, nicht auch sein Geist verloren gehe.*“²³¹ Es ist ein Satz, in dem sich auch die innere Not über den durch Krieg und Niederlage ausgelösten kulturellen Schockzustand als eine existenzielle Krise spiegelt.

Der Anspruch der nationalsozialistischen Ideologie

Die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten konfrontiert auch die Musikschaaffenden mit einer neuen Staatsdoktrin, vor allem auch in künstlerischer und ästhetischer Hinsicht. Der Staat bemächtigt sich auch einer totalitären Kunstdoktrin, die dem „neuen“ Menschen- und Weltbild unterworfen wird.

„*Die nationalsozialistische Bewegung und Weltanschauung erfaßt alle Gebiete unsres Daseins in neuer Sinngebung und Zuordnung. Die Musik ist wieder ein beziehungsvoller Teil unseres Lebens geworden und erhält ihre besonderen Aufgaben in der Fest- und Feiergestaltung ...*“²³²

Der Kunst wird eine andere Existenzberechtigung, als die, der Staatsdoktrin dienlich zu sein, abgesprochen. Allen Erscheinungsformen, die einem anderen Ansinnen folgen, wird das Prädikat „*kulturbolschewistisch*“ respektive (mit fortschreitenden Jahren im Nachfeld der in Nürnberg proklamierten „*Blutschutz-Gesetze*“ von 1935) „*entartet*“ zugeordnet. In diesem

²³¹ Joseph Bernhart, Die Symbolik im Menschwerdungsbild des Isenheimer Altars, Vortrag gehalten 1920 in der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München, veröffentlicht 1921, S. 35

²³² Herbert Haag, Dozent am Heidelberger Institut für Kirchenmusik, schreibt im Sonderheft der Zeitschrift „Musik in Jugend und Volk“ 1938, zitiert nach: Albrecht Riethmüller, Zur Politik der unpolitischen Musik, S. 1082

Sinne kommt es auch hinsichtlich der Bewertung der Grünewaldschen Kunst über die revanchistischen Tendenzen hinaus zu einer Umformung, letztlich einer Abschaffung der ästhetischen Dimension.

Eine Bedeutung des Zeitbezugs im Werk Grünewalds wird lediglich mit Blick auf ein vermeintlich dargestelltes Deutschtum ein Wert beigemessen. Das künstlerische Anliegen erfährt eine ideologiebedingte Umdeutung. Der religiöse Aspekt des Werkes gerät ganz in den Hintergrund. Die Instrumentalisierung einer völkischen Überlegenheitsideologie nimmt das Werk in Besitz.

„Eine Kreuzigung in dem Sinne, wie sie Grünewald malte (als Kunstwerk u n d Bekenntnis) kann heute weder gemalt noch gemeißelt noch vertont noch gedichtet werden. [...] Ein alt-neues Thema aber ist hierbei aufgetreten: Jesus der H e l d. Nicht der Zerschundene, nicht der magisch Entschwundene der s p ä t e n Gotik , sondern die einmalige herbe Persönlichkeit. Die Schöpfung dieses neuen Jesusbildes ist noch nicht vollendet ...“²³³

Das Werk und Bekennen Grünewalds gerät hier zum Zeugen des rassistisch-heldischen Wahn-Komplexes Alfred Rosenbergs, in dem *„eine Deutsche Kirche [...] nach und nach in den ihr überwiesenen Kirchen an Stelle der Kreuzigung den lehrenden Feuergeist, den Helden im höchsten Sinne darstellen. Schon fast alle Maler Europas haben das Gesicht und die Gestalt Jesu aller jüdischen Rassenmerkmale entkleidet. So verzerrt durch Lamm-Gottes-Lehren sie auch ihren Heiland malen mussten, bei allen Großen des nordischen Abendlandes ist Jesus schlank, hoch, blond, steilstirnig, schmalköpfig [...] Selbst in der Auferstehung des Matthias Grünewald ist Jesus blond und schlank.“²³⁴*

²³³ Alfred Rosenberg, *Mythos 20. Jahrhundert*, München 1930 (hier: 7. Auflage, 1943), S. 414

²³⁴ Ebd., S. 616f.

Die Gestalt Jesu Christi gerät hier zu einer Verklärung der idiomatischen *nordischen Rassenseele*. Das Idiom eines Anspruchs der Kollektivseele bemächtigt sich der Dramaturgie des *Isenheimer Altars*, indem auch hier das Ringen Gottes in den Kampf eines Helden umgeprägt wird.

Die Christusgestalt in den Bildern des Altars und mit ihr der Maler selbst werden in der völkischen Ideologie des 20. Jahrhunderts zu Protagonisten, ja, Propheten einer nordischen göttlichen Überlegenheitskultur. Der Kampf gegen das Individuelle, komprimiert ausgedrückt im Begriff „*Lamm-Gottes-Lehre*“, fließt in der als jüdisch konnotierten Gestalt Jesu zusammen. Diese Darstellung sei fälschlich, nicht im Sinne des Schöpfergottes. Der Maler des Altars wird als Zeuge für diese abstruse Theorie vereinnahmt. In dieses eindeutig besetzte Milieu dringt Paul Hindemith mit der Figurenwahl des *Mathis* und der Sujetwahl des *Isenheimer Altars* ein. Über die Beweggründe hierzu und die Veränderungen der Stoff- und Dramaturgiestruktur gibt der Abschnitt „*Begründung der Stoffwahl*“ Aufschluss.

In der Zeitschrift „*Die Musik*“ erscheint im Nachfeld der Aufführung der Konzertmusik op. 50 während des Tonkünstlerfestes (Februar 1934), also noch vor der Uraufführung der Symphonie *Mathis der Maler*, ein Beitrag von Friedrich Welter gegen Hindemith unter dem Titel „*Hindemith - Eine kulturpolitische Betrachtung*“²³⁵. Hier wird der eigentliche Kern der Ablehnung aufgezeigt. Welter führt in der Manier der Diktion Goebbels' aus:

„... ein Repräsentant deutscher Musik ist er [Hindemith] nie gewesen [...] Daß das Können allein nicht ausschlaggebend und genügen kann, sehen wir doch an der Reinigung, die in der Literatur vorgenommen worden ist. Ich erinnere an St. Zweig, Th. Mann, Feuchtwanger: Die deutsche Studentenschaft hat sie aus dem deutschen Geistesleben verbannt! Die Reinigung der Gesinnung sollte als erste Voraussetzung unseres Staates un-

²³⁵ Friedrich Welter, Hindemith - eine kulturpolitische Betrachtung, in: DM, Jg. 26, H. 6, März 1936, S. 417 - 422

*zweideutig dokumentiert werden. Soll das in der Musik nicht zur Tat werden?*²³⁶

Es ist die verschrobene Gesinnung der NS-Ideologie, die vom Künstler eine Beförderung der „*Volkwerdung*“ der Gesellschaft fordert. Insofern wird Hindemith zwar keine stilistische Kritik zuteil, sondern eine Verwerfung seines individual verantworteten Künstlertums, das sich in der Sache nicht korrumpieren ließ.

*„Nachdem Hitler am 6. Juni das Ende der ‚nationalsozialistischen Revolution‘ erklärt und die Nation ‚auf den Weg‘ zur Volkwerdung [...] gebracht hatte, blickte Goebbels im November 1933 wieder auf ‚das schlimmste Vergehen‘ [...] der vergangenen Epoche zurück: ‚Der Künstler trennte sich vom Volk, er gab dabei die Quelle seiner Fruchtbarkeit auf. Von hier setzte die lebensbedrohende Krise der kulturschaffenden Menschen in Deutschland ein.“*²³⁷

Hindemith stellt sich in seiner kritischen Aneignung des *Mathis*-Stoffs konsequent gegen diesen Vereinnahmungsversuch und muss somit in dieser Auseinandersetzung eines *künstlerischen Ichs* formulieren.

Die Gefahr eines dadurch Auseinanderdriftens zwischen Komponisten-Künstler und Publikum (wegen drohendem Aufführungs- und Schreibverbot) ist gegenwärtig. Für Hindemith besteht daher die Notwendigkeit, das Kunstwerk als autonomes Werk zu sichern. Die Abkehr respektive Widerständigkeit gegen das Künstlertum zur Unterstützung einer „*Volkwerdung*“ führt Hindemith in eine kritische innere Isolation. Er stellt sich in den Komplex des *Anti-Heldischen*. Hier eröffnet sich in der Sache eine weitere Parallele zum Werk Otto Dix’.

²³⁶ Zitiert nach: Die Musik 26 (1934), S. 418, in: Giselher Schubert, Paul Hindemith, S. 84f.

²³⁷ Biccari, S. 119

Über das Sujet des Altars hinaus thematisiert Dix mit der Darstellung des Antonius das *Anti-Heldische* und das Widerstehen. Auch Dix rezipiert hier wieder Grünewald.

Abbildung auf der folgenden Seite:

Otto Dix (1891 - 1969), *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, 1937
© VG Bild-Kunst, Bonn, 1994



4.2. Zur kultur- und machtpolitischen der kunstwerkbezogenen Rezeptionsgeschichte zwischen 1918 und 1934

In der Rezeption vor allem des Werkes Mathias Grünewalds, insbesondere der des *Isenheimer Altars* fokussiert sich die Problematik der ästhetischen Stränge nach dem Ersten Weltkrieg. Diese zeichnen sich durch ein Höchstmaß an Indifferenz aus, was wiederum kennzeichnend für die Rat- und Ziellosigkeit in der kulturellen Öffentlichkeit nach 1918 ist. Das Werk bekommt ikonenhafte Attribute beigegeben.

Allen Versuchen einer ästhetischen Positions- respektive Richtungsbestimmung ist in dieser Zeit, gleich welchen ideologischen Standpunktes, gemeinsam, dass im Ergebnis ein Weg in das System von vor 1914 unmöglich ist; und dies nicht, weil es nicht wünschenswert gewesen sei, sondern weil die Dimension und Art des Erlebten und Erlittenen als Einzelperson, Gesellschaft, Volk und Menschheit als unauflösbare Größe einen konstruktiven Lösungsansatz nicht erkennbar scheinen lässt.

Das kulturelle Leben der 1920er Jahre war maßgeblich von der Verarbeitung des Grauens bestimmt. Das expressionistische Herausschreien war da eine bedeutende Komponente.

„Die identitätsstiftende Suche nach der Niederlage 1918 und den nachfolgenden revolutionären Wirren, die Suche nach Halt in der Sakralkunst (neben der Skulptur und Dürer trat Grünewald als neuer Fixstern), die durch den Expressionismus verbreitete Akzeptanz eines weit gespannten Primitivismus führten dazu, auch in einem Künstler wie Beckmann den ‚letzten Gotiker‘ zu sehen. Der offensichtliche Rückgriff Beckmanns auf die mittelalterliche Kunst schien den Kritikern nur logisch, da sie davon

ausgingen“, dass mit dem Krieg „nun wieder neueste Neuzeit ihr eigenes Mittelalter geworden war.“^{238 239}

Die Orientierungsnot bar einer epochalen Struktur und das Geworfensein in eine bedrohlich erscheinende Gegenwart mussten zu sich überlagernden Komplexbildungen führen, deren Ergebnis ästhetische inhomogene Konglomerate waren.

Dies gilt für alle Ausprägungen der Künste, aber im besonderen Maße dann, wenn in einem Kunstwerk wie der *Mathis*-Musik die Elemente der Bildenden Kunst mit denen der Musik zusammentreffen.

Die Verständigungsschwierigkeiten waren nicht nur Ausdruck der Abgrenzung zwischen den sich herausbildenden ideologischen Blöcken. Auch intern gab es widerstrebende und unversöhnliche Richtungen.

Wenn Joseph Goebbels 1929 schrieb, „... *Wir Heutigen sind alle Expressionisten. Menschen, die von innen heraus die Welt draußen gestalten wollen. Der Expressionist baut in sich eine neue Welt. Sein Geheimnis und seine Macht sind die Inbrunst.*“²⁴⁰ - ist dies nicht ein künstlerisches Bekenntnis zur Moderne. Es zeigt lediglich an, dass auch innerhalb der NS-Ideologie bis weit in die 1930er Jahre hinein die Frage nach einer eindeutigen ästhetischen Positionsbestimmung nicht geklärt war.

Benn und Hindemith, in dieser Dekade schaffend, agierten also in ihrer Kunst mit Blick auf das Regime in einem sich erst formierenden ästhetisch-ideologischen Komplex. Die Äußerung Goebbels' dokumentiert den Konflikt gegenüber Alfred Rosenberg, der wiederum ein dekoratives Künstlertum auf dem Niveau der Malereiversuche Hitlers favorisierte (ausdruckslos und pittoresk).^{241 242}

²³⁸ Wilhelm Hausenstein, Max Beckmann. Zur Ausstellung im Frankfurter Kunstverein, Frankfurter Zeitung, 24. April 1921, zitiert nach: Volker Gebhardt, *Das Deutsche in der Deutschen Kunst*, Köln 2004, S. 440

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd., S. 436

²⁴¹ Ebd., S. 437

²⁴² „In den ersten Monaten der Naziherrschaft stand es durchaus noch auf der Kippe, ob nicht der Expressionismus zur offiziellen Parteimalerei erhoben wurde. Joseph Goebbels war dafür, Hitler dagegen - und dieser entschied schließlich. Es sollte nicht vergessen werden

Nicht die künstlerischen und ästhetischen Positionen führten letztlich zur Bekämpfung des Expressionismus Beckmannscher Prägung, sondern die seitens der Nationalsozialisten konnotierte Tendenz zur Abstraktion und eine vermeintliche Verflechtung der internationalen Kunstszene, zudem „jüdisch“²⁴³ dominiert. Das Vorgehen gegen die zunächst strukturell bedingten Übernahmen von jüdischen Musikern in die Gliederungen der Reichskultur- (hier: Reichsmusikkammer) ²⁴⁴setzte vehement erst nach dem 27. Juni 1935 ein.²⁴⁵

„Mit den Massenausschlüssen ab Sommer 1935 war der Antisemitismus als das beherrschende Motiv nationalsozialistischer Musikpolitik unübersehbar hervorgetreten. Unter Hinkels²⁴⁶ Leitung entwickelte sich die Reichskulturkammer binnen kurzem zum einem Instrument, das in erster Linie der Ausgrenzung jüdischer Künstler diente.“²⁴⁷

Nicht eine ästhetische Profilierung innerhalb des Regimes, sondern primär die organisatorischen Aspekte der Politik und der ab 1935 auch vordergründig durchbrechende Rassismus der NS-Ideologie trieb die fatale Entwicklung voran. Die Äußerung Goebbels' von 1929 zeigt an, dass bis weit in die 1930er Jahre ein uniformer Weg hinsichtlich einer politisch abgesegneten Stilbildung noch nicht zu erkennen war. Das zugrundeliegende Verhältnis zwischen Individuum und dem in der Masse aufgehenden Menschen scheint bedingt noch offen gewesen zu sein.

werden, dass noch 1937 in Berlin Bilder von Henri Matisse, Maurice de Vlaminck oder André Derain gezeigt werden konnten; Hitler persönlich verbrachte fast eine Stunde in der Ausstellung.“, zitiert nach: ebd. S. 436

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ „Aufgrund der umstandslosen kooperativen Eingliederung bestehender Verbände in die Reichskulturkammer im November und Dezember 1933 wurden die schätzungsweise 8.000 sogenannten „nichtarischen“ Mitglieder dieser Verbände zunächst automatisch in die Reichsmusikkammer aufgenommen ...“, zitiert nach: Albrecht Riethmüller (Hg.), Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert, 1925 - 1945, unter Mitarbeit von Michael Custodis, Laaber 2006, S. 221

²⁴⁵ Vgl. Albrecht Riethmüller (Hg.), Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert, 1925 - 1945, S. 221f.

²⁴⁶ Hans Hinkel (1901 - 1960), Leiter des „Preußischen Theaterausschusses“ und „Kampfbund“-Führer, „zuständig für sämtliche Besetzungs- und Engagementsfragen an deutschen Bühnen“, zitiert nach: Friedrich Geiger, Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin, Kassel 2004, S. 96

²⁴⁷ Riethmüller, S. 222

War im November 1933, neun Monate nach der *Machtergreifung* durch die NSDAP, die politische und wirtschaftliche Gleichschaltung weitgehend abgeschlossen, so kann man dies von der Verbindlichkeit einer ästhetischen Ideologie abseits der organisatorischen Strukturen zu diesem Zeitpunkt nicht sagen.

Die Aufmerksamkeit des NS-Regimes im Zeitraum zwischen Januar 1933 und dem Frühsommer 1935 galt fast ausschließlich zwei Zielen: der „*Ausschaltung*“ der politischen Linken aus den Apparaten und im öffentlichen Erscheinungsbild und der „gleichschaltenden“ Neustrukturierung der Musikorganisationen und -verbände.²⁴⁸

Wie das Verhältnis zwischen Masse und Individuum noch nicht abschließend beschrieben war, so schwankte auch das Erscheinungsbild des sogenannten *Führertums* noch zwischen dem Charakter einer messianischen Abgesandtschaft (von außen) und dem Erwachen der Führergestalt aus dem Volk (von innen).

Hitler spricht am 10. November 1933 zu den Arbeitern der Siemensstadt im Norden Berlins:

*„Wenn ich heute zu ihnen und damit zu Millionen anderen deutschen Arbeitern und Arbeiterinnen spreche, dann habe ich dazu mehr Recht als irgendein anderer. Ich bin aus euch selbst herausgewachsen, bin einst selbst unter euch gestanden, bin in viereinhalb Jahren Krieg hier mitten unter euch gewesen und habe mich dann durch Fleiß, durch Lernen und - ich kann sagen - durch Hungern langsam emporgearbeitet. In meinem innersten Wesen bin ich immer geblieben, was ich vorher war.“*²⁴⁹

Deutliches Merkmal in der Sprache Hitlers ist die rhetorische Liturgik, das Aufgreifen einer weihevollen sakralen Ausdrucksweise. Dominiert in der Äußerung Goebbels' (1929) noch die Eindringlichkeit des Erlebens das Streben nach Ausdruck, so ist es bei Hitler (1933) die Artikulation der kol-

²⁴⁸ Ebd., S. 220f.

²⁴⁹ Quelle: Erschließungsprotokoll Bundesarchiv Koblenz

lektiven Sehnsüchte, die die Gestalt eines Führers modellieren. Die Vorstellung von einem durch Krieg und Leben gezeichneten Helden wandelt sich in der Person Hitlers zum visionären Vollstrecker einerseits des „*Volkswillens*“ und andererseits einer „*Vorsehung*“. Beide Aspekte führen in dieser Neuformulierung des *Heldischen* zu einer Entmenschlichung und skulpturhaften Stilisierung, die Hitler selbst nach Kräften vorantrieb.

Neben dem rassistischen Impuls, der von Beginn an offensichtlich war, ist es diese damals noch unentschiedene Korrelation zwischen Gehalt und Struktur einer neuen Ästhetik (und mit ihr Topoi wie der des *Heldischen*), die erst in der ersten Hälfte der 1930er Jahre mit den thematisch-begrifflich gefassten Massenveranstaltungen der Reichsparteitage ihre letzte Zielsetzung fand.²⁵⁰ Die Entwicklung mündete letztendlich (aber nach 1934) in der ab dann ideologisch verbindlichen Vorstellung, dass der Mensch als nach Ausdruck strebendem Individuum durch das Ideal von der Vermassung des idealen Menschen ersetzt wurde.

Kurioserweise scheint die Situation gerade am Tag der Uraufführung der Symphonie *Mathis der Maler* vorläufig befriedet gewesen zu sein. Die Strömungen um Goebbels/Ley und Rosenberg („Kampfbund“) wirkten ausgeglichen. „*Damit war Hindemith fürs erste etabliert; der große Erfolg der Mathis-Symphonie bei der Uraufführung am 12. März durch Furtwängler, der Freunde und Feinde Hindemiths in seltener Eintracht ver-*

²⁵⁰ „Es wird heute oft übergangen, daß der Nationalsozialismus neben seiner statischen auch eine revolutionäre Seite besessen hat, die in der „Bewegungsphase“ dieses Phänomens während der Weimarer Republik besonders ausgeprägt war, aber auch in der vergleichsweise rigiden „Systemphase“ des Dritten Reichs zum Ausdruck gelangte [...] die Komponente „Revolution“ war nach dem Selbstverständnis führender Nationalsozialismus immer ein Bestandteil ihres Credos [...] Das trifft insbesondere auf Joseph Goebbels zu [...] speziell in seiner Eigenschaft als Präsident der Reichskulturkammer ab November 1933 [...] Allerdings wollte Goebbels [...] einerseits nicht den Künstlern seine Auffassung von „Modernität“ gewaltsam aufzwingen, da er klugerweise wußte, daß das vom Prinzip her nicht ging. Andererseits hatte er überhaupt eine ganz andere Vorstellung von diesem Begriff als jene, die bis zum Ende der Weimarer Republik vorgeherrscht hatte und der gerade vor 1933 aktive Künstler landläufig noch anhängen.“, zitiert nach: Michael H. Kater, Das Problem der musikalischen Moderne im NS-Staat, in: Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Band XLV, Albrecht Riethmüller (Hg.), Bruckner-Probleme, Internationales Kolloquium 7.-9. Oktober 1996, Berlin, Franz-Steiner-Verlag, Stuttgart 1999

*einigte, setzte das Tüpfelchen auf das i. So wurde die Uraufführung der Oper Mathis der Maler für die kommende Spielzeit an der Berliner Staatsoper angezeigt.*²⁵¹

Bekanntlich wurde daraus nichts.

Dies umreißt den ästhetischen Paradigmenwechsel, der sich vor allem im Zeitraum der Entstehung der Symphonie *Mathis der Maler* vollzieht. Es wird deutlich, dass gerade der Entstehungszeitraum der *Mathis*-Musik durch den Charakter einer ästhetischen Übergangsphase gekennzeichnet war. Erst im Nachfeld der Uraufführung des Werkes wird die einsetzende stilistische Repression auch für den Komponisten Hindemith erkennbar.

Auch in diesem Kontext kam dem stofflichen Sujet der Musik eine zentrale Bedeutung zu.

Der *Isenheimer Altar* als Kunstwerk befand sich in der Mitte der Auseinandersetzung der Zeit. Als künstlerischer Impulsgeber von Beckmann und Dix, wurde er zugleich als nationalgeschichtliche Kunstkonstante (schon vor 1918) von der NS-Ideologie vereinnahmt. In die Auseinandersetzung darüber, wem Grünewald „gehöre“, greift Hindemith mit seiner Stoffwahl entschieden ein. Friedrich Wilhelm Herzog, Vertreter der *NS-Kulturgemeinde*, versucht mit Blick auf *Mathis der Maler*, Hindemith durch der Bezeichnung „George Grosz in der Musik!“²⁵² zu diskreditieren²⁵³.

Inwieweit die Stoffwahl Ausdruck einer opportunistischen Anpassung sein sollte oder zur unverwechselbaren ästhetisch-politischen Positionsbestimmung gereichen sollte, wird zu klären sein. Dem Vorgang schlechthin wohnte, unter diesen Aspekten betrachtet, eine beträchtliche Brisanz inne, die in der Mitte der Auseinandersetzung ansetzte.

Nicht nur die politische Rhetorik, sondern auch die Künste sind zu Beginn der 1930er Jahre von religiösen Diktionen geprägt. Die Traumata von Krieg und Nachkriegszeit geraten kunstgeschichtlich betrachtet in den

²⁵¹ Maurer-Zenck, S. 74

²⁵² Vgl. S. 163, George Grosz, *Christus mit Gasmaske*, 1927

²⁵³ Vgl. Friedrich Wilhelm Herzog, Der Fall Hindemith-Furtwängler, in: Die Musik XXVII/4, S. 241 - 243, hier: S. 242

Kontext eines sakral umgedeuteten Verstehens; nicht im Sinne einer personal bezogenen Sehnsucht, sondern im Sinne einer nach Gott suchenden Haltung. Vielmehr sucht der Künstler in der Heranziehung einer sakral- beziehungsweise kirchlich-kunstgeschichtlichen Ausdruckssprache aber doch nach Gestaltungsraum und Sinnstiftung, die an die Stelle der religiösen Positionen zu treten vermag. Die Techniken der Parodie, der Ironie und der Karikatur nivellieren das Feld.

Anders als George Grosz (1893 - 1959), dessen provozierende Persiflage der Altar- und Kreuzigungsrezeption schon aufgrund der vordergründigen Anordnungen auf Ablehnung in *völkischen* und rechtskonservativen Kreisen stieß, bringt Otto Dix (1891 - 1969) sein Gemälde „*Krieg*“, entstanden in den Jahren 1928 bis 1932, in die Form eines dreiteiligen Altartriptychons, das strukturbezogen unbedingt der Anlage des *Isenheimer Altars* nachempfunden ist. Trotz der Beibehaltung der mittelortszentrierten Anlage dieses Werkes, zieht sich durch alle Ebenen ein einziger chronologischer und bedeutungsbezogener Strang, wobei dem Mittelfeld als das Ereigniszentrum parabelhafte Züge zukommen. Die Sprache und Form künden von der alles verändernden und umstürzenden Vehemenz des Funnals *Krieg* an sich, von seiner Leben entziehenden Potenz, seiner vernichtenden Gefräßigkeit, in dessen Nachfeld alles todgeweiht zu vegetieren verurteilt zu sein scheint.

Der Vorgang der Entäußerung, d.h. die Preisgabe der eigentlichen Wesenhaftigkeit ist hier keinem religiösen Vorgang geschuldet. Vielmehr gerät die Kreatürlichkeit durch den Schrecken des Krieges in den Zustand einer nur noch stofflichen Materie. Vom Menschen bleibt das entseelte Gebein. Der Überlebende des Infernos verfällt in den ausweglosen Zustand der Agonie.

Die Parallelität der Entäußerungsstrukturen zwischen der Abbildung des religiös-christlichen Zusammenhangs und denen der Kriegsereignisse zwischen 1914 und 1918 in der Deutung durch Otto Dix sind offenkundig. In des Künstlers Vision vom Krieg geraten die Werte „*Opfer*“, „*Heldentum*“

und „Ehre“, sämtlich auch Werte der „völkisch“ vereinnahmten Propaganda, in die Konnotation der Vergeblichkeit. Ihr sinnstiftender Charakter ist auf dem Schlachtfeld förmlich zurückgeblieben.

Die Kunst Dix' erhebt Anspruch auf die religiösen Topoi und weigert sich, diese preiszugeben.

Es ist augenfällig, dass hier trotz der Herstellung eines sakral orientierten Kontextes keine Andienung an das herrschende politische System stattfindet. Das Gegenteil ist der Fall. Das malerische Mittel des Lichtes lässt die Sujets nicht Glanz des Triumphes, sondern im fahlen Schein des Morbiden und Geisterhaften erscheinen.

Allzu deutlich sind „Leid“, „Schmerz“ und „Sinnverlust“ an die Einsicht in die Vergeblichkeit des Krieges und Sterbens gekoppelt. Das Werk ist ein Dokument gegen die Okkupation der Thematik durch die rechten Kreise.

Abbildungen auf den folgenden Seiten:

George Grosz, *Christus mit Gasmaske*, 1927,
Kreide 44 x 55 cm ²⁵⁴

Otto Dix (1891 - 1969), *Der Krieg*, begonnen 1929, vollendet 1932 ²⁵⁵;
Öl auf Holz, 204 x 204 cm, Galerie Neue Meister in Dresden ²⁵⁶

²⁵⁴ © Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / VG Bild und Kunst, Bonn 2012

²⁵⁵ In der Darstellung bedient sich der Künstler altmeisterlicher Techniken. Die detailthematische Nähe zu Gehalt und Struktur des Isenheimer Altars ist offensichtlich.

²⁵⁶ © VG Bild und Kunst, Bonn 2012





Es ist ein Dokument des „*Antiheldischen*“, des sinnlosen Opfers. Die die rechte Seite dominierende Figur stellt ein Selbstbildnis Dix' dar.²⁵⁷

Neben der Sakralisierung, die dem Artikulationsstreben der Zeit entspricht, sind es das Festhalten an der Gegenständlichkeit, die realistische Schilderung der Zusammenhänge und eine durchaus traditionalistisch zu nennende Mal- und Kompositionstechnik, welche eine spezielle Konstellation der unangreifbaren Widerständigkeit ausmacht. Der Künstler zwingt das Regime in die argumentative Auseinandersetzung hinein, der die Repräsentanten der Ideologie nicht gewachsen sind. Der Künstler dominiert die Auseinandersetzung auf diese Weise völlig. Hierin liegt die große Gefahr für das Regime: eine unauffällige und angepasst erscheinende Kunst birgt die eigentliche, die NS-Ideologie als unmenschlich demaskierende Kritik. In Kunst, Literatur und Musik spitzt sich der Konflikt zu: Mehr als zehn Jahre nach Kriegsende ist die Auseinandersetzung darüber, was ein Held sei, in vollem Gange. In diesen Zusammenhängen ist schon Hindemiths Entscheidung für die Stoffwahl *Isenheimer Altar - Mathias Grünewald* provozierend eingreifend.

Hindemith kehrt die thematische Bezugnahme Ott Dix' um. Nicht, um den Triumph des Todes ins Bild zu setzen, komponiert er: Vielmehr sucht er einen die Realität zwischen traumatischer Agonie und ideologisch pervertiertem Heldenverständnis bewältigenden Weg. In seiner Arbeit gerät die Kunst Grünewalds nicht zum Ausdruck des Negativen, der Agonie und des Todes. Vielmehr formuliert er positiv ein überdauerungsfähiges Künstlertum und steht damit auf der Höhe der Anschauung vom Grünewaldschen Werk in seiner Gegenwart. Ausgehend vom Bildsujet (Christus),

²⁵⁷ „Dix nutzte konsequent die Technik und Bildformate der „altdeutschen“ Meister, um die Schrecken des Ersten Weltkrieges, die Sinnentleerung des Kapitalismus, die von ihm endzeitliche, als Verdrängung erlebte Erotik der Weimarer Republik in moderne Andachtsbilder bannen. Die altmeisterliche Lasurtechnik und der unbedingte Realismus machten sein Werk besonders gefährlich für die Nationalsozialisten, weil diese hier nicht ihre Keule gegen die „jüdische“ Abstraktion oder einen „deformierenden“ Expressionismus schwingen konnten. Es waren die Themen des Otto Dix, ihre pessimistische Ausarbeitung, die den Repräsentanten nationalsozialistischer Kultur-, Aufrüstungs- und Rassenpolitik Dornen in die Augen bohrten.“, zitiert nach: Volker Gebhardt, *Das Deutsche in der Deutschen Kunst*, Köln, 2004, S. 447

weiterführend über die Künstlergestalt (Grünwald) gelangt der Komponist (Hindemith) zu seinem eigenen künstlerischen Selbst.

Die Orientierung an der Gestalt und dem Werk Grünwalds eröffnet dem Komponisten einen gestalterischen Freiraum gegenüber dem ästhetischen Anspruch des Regimes, der ja, wie erläutert, noch ganz und gar nicht ausformuliert war. Hier erkennen die Hindemith-Skeptiker Kater, Breimann, Maurer-Zenck einen „Andienungs“-Reflex gegenüber dem Regime.

Ähnlich wie die maltechnische Ausführung bei Otto Dix, so ist hinsichtlich der Auswahl des Grünwald-Stoffes das Sujet selbst für eine Unangreifbarkeit indizierend.

Schon 1926 hatte Heinrich Wölfflin als kunsthistorischer Systematiker mit Äußerungen, die typisch für die Art seiner formalen Kunstbetrachtung sind, das Spezifische im Werk Grünwalds im Geist der 1920er Jahre zu benennen gewusst:

„Es haben sich neue Vorstellungen vom Wesen der deutschen Kunst gebildet, und Grünwald ist vom Rand in die Mitte gerückt: Er ist recht eigentlich der Spiegel geworden, in dem die Mehrzahl der Deutschen sich selbst erkennt, und er steht nicht mehr vereinzelt da [...]. Wir verlangen die lebendige Farbe. Nicht das Rationale, sondern das Irrationale. Nicht das Tektonische, sondern den freien Rhythmus. Nicht das Gemachte, sondern das wie zufällig Gewordene.“²⁵⁸

Das Bild vom Werk und der Person Grünwald steht in jener Zeit für die Befriedigung von unstillbar erscheinenden kollektiven Sehnsüchten.

Darüber hinaus verbirgt sich in der Abkehr von den Strukturen der Mechanistik, hin zur Organik, ein Streben nach dem Echten und Unverbrüchlichen. Es ist zugleich mit der Formulierung eines neuartigen Naturbegriffs

²⁵⁸ Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, mit einem Nachwort von Peter Strieder, 10. Aufl., München 2000 (Reprint der 5. Aufl., München 1926), S. 280

verbunden, letztlich befreit von jeglichem ideologischen Anspruch, welcher alles Gewordene auf den Prüfstand der gesinnungsbezogenen Brauchbarkeit stellt.

Auch in dieser Perspektive ist hinter dem äußeren expressionistisch motivierten Bewegungsfeld, auf das auch Goebbels Bezug genommen hatte, eine anders verlaufende Entwicklung erkennbar: Die Suche nach dem Eigentlichen, der Unverbrüchlichkeit, der entkleideten Natur. Dieser Anspruch steht vehement gegen jegliche ideologische Überstülpung.

In der musiktheoretischen Grundlage der Musik Paul Hindemith ist, abseits von der Frage, inwieweit das System tatsächlich den *natürlichen* Tatsachen entspricht, ein Streben ebenfalls nach dem Ursprünglichen und Eigentlichen erkennbar. Der Zusammenführung der bildlichen und musikalischen Analyse bleibt die konkrete Bewertung des Naturbegriffs in diesem Werk vorbehalten.

„Denn der Nationalsozialismus ist nicht nur das politische und soziale, sondern auch das kulturelle Gewissen der Nation.“²⁵⁹

4.3. Der Anspruch einer nationalsozialistischen Ästhetik

Der ästhetische Anspruch der NS-Ideologie war in Ermangelung einer vorliegenden Systematik der Prozess einer Aneignung vorhandener Strukturen und Topoi und einer insgesamt im Vorhinein nicht absehbaren Entwicklung.

Der Eintritt der NSDAP in die Deutsche Reichsregierung am 31.03.1933 und der damit verbundenen beginnenden Machtübernahme Hitlers in Deutschland bedeutet auch für Paul Hindemith, dass sein Werk verstärkt in das Visier eines nach „völkischen“ Kriterien orientierten, nun durch staatliche Institutionen zunehmend „gleichgeschaltet“ überwachten Kulturverständnisses gerät. Dabei stand vor allem die Schaffensphase in den 1920er Jahren, im Zentrum der NS-Kritik, die als ordnungslos und musikalisch enthemmt abgetan wurde: die Tradition der ins Leben gerufenen *Donauessinger Kammermusik-Tage* insgesamt, Werke wie *Mörder, Hoffnung der Frauen*, op. 12 (1921) nach dem Text von Oskar Kokoschka, *Das Nusch-Nuschi*, op. 20 (1921), *Cardillac* (1926) etc. .

Zusehends wird die Person Hindemiths selbst auch zum Gegenstand der öffentlichen, durchaus ambivalenten, kulturellen Auseinandersetzung. Mit Blick auf die Gesinnung und den Status Hindemiths wird in der *Zeitschrift für Musik* im Juni 1933 ein Beitrag von W. Berten unter dem Titel „*Paul Hindemith und die deutsche Musik*“ veröffentlicht:

²⁵⁹ Joseph Goebbels in seiner Rede zur „*Jahreskundgebung der Reichskulturkammer*“ am 7.12.1934 im Berliner Sportpalast, zitiert nach: Giselher Schubert, Paul Hindemith, S. 86. Hindemith wird namentlich nicht erwähnt. Die Belegung mit der verhöhrenden Bezeichnung „atonaler Geräuschemacher“ ließ aber keinen Zweifel darüber aufkommen, wer gemeint war.

„Aus solcher Meisterschaft des Handwerks und Charakters gibt der Künstler als geistiger Führer des Volkes und der Nation in seinem Werk mehr als die Darstellung des Zustands, den Ausdruck der Zeit, nämlich: die ewige Prophetie des letzten gemeinsamen Ziels alles Menschlichen, den jenseitig-geschichtlichen Sinn des Volkstums und zugleich die aufrichtige, be-seelende, bewillende [!] Kraft zur Erkenntnis der besonderen Aufgabe im Ganzen ...“²⁶⁰

Die „*Brauchbarkeit*“ Hindemiths steht hier ganz außer Zweifel. Mehr als das wird er auf eine Ebene mit dem *Politiker=Künstler* Hitler gestellt. Die Attribute der seherischen Gabe und der geistigen Führerschaft machen ihn mit den als prophetisch zu apostrophierenden Mitteln der Ankündigung eines Johannes Brahms durch Robert Schumann („*Neue Bahnen*“) zu einer messianisch erscheinenden, künstlerischen Gestalt. Dem entgegen wirkt der im Folgenden zitierte Beitrag wie ein vernichten-des Urteil. Unter der Überschrift „*Musik und Volkstum*“ schreibt Wilhelm Jensen am 12.10.1933 im *Völkischen Beobachter*:

„... Hindemith ist überall zu Hause, nur nicht in der deutschen Volksseele. Als Führer der von uns ersehnten neuen deutschen Musik aus Hitlers Geist kommt er nicht in Frage ...“^{261 262}

Hier wird deutlich, dass seitens der NS-Kulturpolitik auf der Ebene der kulturellen Auseinandersetzung nicht etwa, wie die Begrifflichkeit *Glauben machen will* - ein politisches Moment bemüht wurde.

Anders als in der Abgrenzung Hindemiths von den eindeutig politisch orientierten Vorstellungen Bertold Brechts und Hanns Eislers, wird die Auseinandersetzung seitens der NS-„Kulturpolitik“, kulminierend im Urauf-

²⁶⁰ W. Berten, Paul Hindemith und die deutsche Musik, in: Zeitschrift für Musik [ZfM], Jg. 100, Heft 6, Juni 1933, S. 538f.

²⁶¹ Zitiert nach: Breimann, S. 36

²⁶² Vladimir Karbusicky datiert diesen Artikel auf den 12.(!).10.1933, in: Karbusicky, Engelmusik und teuflische Schreie. Imaginationen des Matthias Grönwald in Paul Hindemiths musikalischen Bildern, in: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 12, Hamburg 1994, S. 183-191, hier: S. 187

führungsjahr der *Mathis*-Symphonie im metaphysischen Bereich der Welt=Anschauung geführt. Es ist das unverbrämte Ziel, vom Topos des Politischen an sich fortzukommen, vom Prinzip des Politischen selbst „erlöst“ zu werden; sowohl in der positiven Ausführung Bertens als auch in der Vernichtung durch Jensen.

Die ideologische Bestrebung der NSDAP fokussierte sich in den Bildern und Kulissen vor allem der Reichsparteitage. Diese hatten keine relevanten programmatischen Funktionen, sondern verkörperten anschaulich, verdinglicht eine andere „neue“ Form der Gesellschaft. Es ging niemals um Reform oder (wie in der NS-Rhetorik) um Revolution, sondern um die radikale Ablösung des Gesellschaftlichen an sich. Das, was an seine Stelle treten sollte, hatte nicht mehr die Kennzeichen einer *Gesellschaft* zu tragen, sondern das einer monolithischen, indifferenten Volksgemeinschaft. Die Aufmarschkulissen, Farben, Fahnen und Formationen hatten die Aufgabe, vor allem auch ästhetisch die Werte des „Alten“ einzuebnen.²⁶³ Die Gesellschaft bürgerlicher Prägung wird gewaltsam in den amorphen Körper einer totalitären Gefolgschaft umgeformt. Die *Weimarer Republik* verkörperte in diesem Sinne alles, was der Ablehnung ausgesetzt wurde, und mit ihr die Musik jener Zeit. Schon die Worte und Aktionen, die Kennzeichen dieser fundamentalen Ablehnung und des radikalen Umschwungs waren, entstammten selbst aus einer quasireligiösen Haltung.

Der Akt der Bücherverbrennung am 10. Mai 1933 auf dem Berliner Opernplatz war nicht nur sichtbarer Ausdruck einer Kulturvernichtung, sondern weltanschaulich-religiös betrachtet Ausdruck einer „*Erlösung*“ und „*Reinigung*“. Mit den Worten „*Und deshalb tut Ihr gut daran, um diese mitternächtliche Stunde den Ungeist der Vergangenheit den Flammen anzuver-*

²⁶³ „*Durch den Aufmarsch aller Gliederungen der Partei wird eine eigene. Formierte, neu-ständische und hierarchisch gegliederte Ritualgesellschaft als geschlossene Gesamtheit präsentiert. Die nationalsozialistischen Gefolgschaftsgruppierungen werden als Ganzes vorgeführt und kultisch verarbeitet.*“, zitiert nach: Yvonne Karow, *Deutsches Opfer, Kultische Selbstaflösung auf den Reichsparteitagen der NSDAP*, Berlin 1997, S. 27

*trauen. [...] Das Alte liegt in den Flammen, das Neue wird aus der Flamme unseres eigenen Herzens wieder emporsteigen!*²⁶⁴

Der vermeintlich reinigenden Kraft des Feuers wird das als solches klassifiziertes abgründige Gedankengut übergeben. Wie in der Feier der christlichen Osternacht steht das Feuer zugleich für das Spenden des neuen Lebens im Zeichen eines neuen Geistes. Auch die Mechanismen einer vermeintlich unverständlichen Kultur, die des Buches schlechthin und Disputes sollten überwunden sein. Goebbels propagierte den „*Menschen des Charakters*“²⁶⁵. Die oben angeführte Äußerung über Hindemith gilt es, vor diesem Bedeutungshintergrund zu sehen.

Hindemith, als kultureller Repräsentant der so genannten „*Novemberrepublik*“ betrachtet - seine ideelle Differenzierung und Abkehr vom Politischen zu Beginn der 1930er Jahre wurde nicht wahrgenommen -, wird in der Ebene des Religiösen angegangen. Der zentrale Aspekt der Unterscheidung zwischen dem Selbstverständnis Hindemiths und den Anspruch des Regimes ist der Begriff des „*Kollektiven*“. Jensen spricht von einer „*deutschen Volksseele*“. Dies bedeutet, dass die Kategorie des Seelischen nicht Sache des Individuums ist, sondern des Volkes. Das *Seelische* war zu einem kollektiven Wert an sich deklariert worden.

Auch die Begriffe „*ersehnt*“ und „*Hitlers Geist*“ bedienen über die prophetische Terminologie den Anspruch, dass die Kunst den neuen Hauptgegenstand des Religiösen zu bedienen habe: das „*Volk*“, dessen visionäre Quelle die Geburt aus dem „*Geist Hitlers*“ sei.

Die Musik *Mathis der Maler* wird in einer Zeit vollendet, als der ideologische Hintergrund der NSDAP, entscheidend geprägt durch die Veröf-

²⁶⁴ Tondokument, Quelle: <http://www.dhm.de/ausstellungen/holocaust/audios/r2/11.mp3> (Stand 3.04.2012)

²⁶⁵ Joseph Goebbels - aus Anlass der Bücherverbrennung auf dem Opernplatz in Berlin am 10. Mai 1933: „*Wider den undeutschen Geist!*“

fentlichung Alfred Rosenbergs²⁶⁶ *Der Mythos des 20. Jahrhundert* (1930), zu einer kaum noch angefochtenen Kategorie erwächst.

Diese Veröffentlichung ist durchdrungen von der Stilisierung eines „*völkischen*“ Germanentums zur neuen Maxime in postreligiöser Zeit. Die gesamte europäische Völkergeschichte und mit dieser die Kulturgeschichte werden als zielgerichtet in ihrer Entwicklung auf den Durchbruch der NS-„*Bewegung*“ gedeutet. Kern dieser Geschichtsauffassung war nicht das ablösende Werden und Vergehen der Systeme, sondern basierte auf der Annahme, dass die darwinistischen Erkenntnisse zur Evolutionstheorie auf Gesellschaften und Völkerwelten zu übertragen seien. Das „*Volk*“ avancierte zu einer religiösen Größe, als uniform handelndes Subjekt mit einer homogenen seelischen Eigenschaft²⁶⁷. Die Voraussetzung für die Intaktheit des vermeidlichen seelischen Gefüges des Volkes sei die Reinheit der Rasse. Dies fließt in der Formulierung „*Religion des Blutes*“ Rosenbergs zusammen. Die Finalität alles Geschichtlichen als Durchsetzen des „*Völkischen*“ bedeutete nichts anderes als die Abschaffung des Geschichtlichen als Kategorie. An diese Stelle trat das „rassisch-völkische“ Prinzip.

Der Kategorie der Kultur kommt in diesem System die zentrale Bedeutung zu. Denn ihr wird die Aufgabe einer inneren Vereinigung zum *Volkskörper* zugewiesen. Adolf Hitlers oft zitierte und in Filmausschnitten wiedergegebene Rede im Berliner Sportpalast am 10. Februar 1933 fungiert als „Regierungserklärung“ der „*Bewegung*“ an das „*deutsche Volk*“. In seiner Rede richtete er sich keineswegs an die Verfassungsorgane.

Bemerkenswert sind die Ausführungen zum „Kultur“- und „Kunst“-Begriff, die das Zentrum der ideologischen Darlegungen bilden. Der konstatierte Niedergang in der Vergangenheit wird kulturell konnotiert, der angestrebte Aufstieg des „Volkes“ wird an die Neuformulierung eines vitalen Kulturbegriffs gekoppelt:

²⁶⁶ Seit Juni 1933 sog. „*Reichsleiter*“. Seit Januar 1934 „*Beauftragter des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP*“. Angeklagter in den Nürnberger Prozessen; nach Schuldspruch bzgl. aller Anklagepunkte hingerichtet.

²⁶⁷ „*Masse Mensch*“, zitiert nach: Joseph Goebbels in seiner Einleitung zur *Hitler-Rede* am 10.02.1933 im Berliner Sportpalast

„Die Welt war in zwei Hälften zerrissen [...] wie nun langsam das Leben der einzelnen deutschen Menschen immer tiefer und tiefer sank [...] und dann kam der Verfall unserer Kultur, diese Welle von Verpestung unseres ganzen kulturellen Lebens, der Zersetzung unserer Literatur, der Vergiftung unseres Theaters [...] Millionen unserer deutschen Volksgenossen nehmen gar keinen Anteil mehr [...] sie sagt ihnen nichts mehr [...] diese Kunst, die nicht aus unserem Volk geboren worden ist, sondern die uns fremd ist und fremd bleiben wird, die nichts mit deutschen Wesen zu tun hat, weil sie uns und nicht aus unserer Seele kam.“^{268 269 270}

Als rituelles Kerninstrument bei den Aufmärschen und „völkischen“ Inszenierungen fungierte die sogenannte „Blutfahne“ von 1923, eine Parteilafahne, die beim *„Marsch auf die Feldherrnhalle“* mitgeführt wurde. Diese Fahne wurde in einer quasi rituellen Weihehandlung durch die Hand Hitlers mit jeder neuen Bataillonsfahne in Berührung gebracht. In diesem *Kult der Fahne* wird die Prägnanz des ideologischen Überbaus sichtbar. Innerhalb dieser wahnhaften Gedankenwelt wuchs Hitler eine von einer *Vorsehung* prophezeite Hohepriester- und Messiasrolle zu. Die Komponenten *Partei, Volk, Führer* und *Wehrmacht* gerieten so in einen amalgamierten religiösen Komplex.

²⁶⁸ Bemerkenswert ist die erwähnte Formulierung *„Die Welt war in zwei Hälften zerrissen“*, Ausdruck einer Befindlichkeit, dass ein Ganzes in zwei Teile geteilt sei, was doch zueinander gehöre. Sofort stellt sich die Verbindung zum Grundthema dieser Arbeit her. Auch die Grundanlage des Isenheimer Altars von der Thematik des Zueinanderstrebens dessen gekennzeichnet, was vormals getrennt war (linke und rechte Bildhälfte).

²⁶⁹ Der allgemein (nicht nur in Deutschland wahrzunehmende) wirksame künstlerische Umschwung setzt schon vor 1933 ein. Die NS-Ideologie instrumentalisiert diese Tendenz, stellt sich an die Spitze dieser Tendenz und formt sie ideologisch in ihrem Sinne um.

²⁷⁰ Auch die 1937 veröffentlichte *„Unterweisung im Tonsatz I“* nimmt die kompositorische Situation zu Beginn der 1930er Jahre auf: *„... denn auf keinem Gebiete künstlerischer Arbeit [„Satzkunst“] ist nach einer Zeit virtuoser Überspitzung der Kunstmittel und ihrer Anwendungsformen eine derartige Verwirrung eingetreten wie gerade hier. Wir begegnen ihr häufig in einer Satzweise, welche die Töne nach keinen anderen Richtpunkten zusammenstellt als denen, die ein willkürlich schaltender Geist sich setzt [...] Wenn die Verwirrung [...] nicht noch weiter um sich greifen soll, wenn die zwiespältigen Ergebnisse einer überalterten Lehre zu der Unsicherheit nicht noch ärgeres Unheil bringen soll, muß endlich wieder ein tragfähiger Unterbau geschaffen werden ...“*, zitiert nach Arnold Feil (Hg.), *Metzler Musik Chronik vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1993, S. 737f.

Über die Verkörperung des Ideologischen durch die rituelle Gerätschaft der Fahne hinaus war auch die Komponente des Opfergedankens als religiöse Größe entwickelt. In diesem Sinne musste die Stärkung des Volkes durch eine immerwährende Stählung im Kampf erfolgen. In diesem Kontext wurden die Toten aufseiten der NSDAP zu „Blutzeugen“²⁷¹, in den Stand von Märtyrern erhoben. Zweifellos ist der religiöse Ansatz in diesem Denken weit ausgeprägter als der politisch-ideologische. Der Genozid an den europäischen Juden rührt aus dieser religiösen Grundkonnotation des NS-Regimes her. Die rituelle Praxis der Nationalsozialisten zeigt deutlich, dass es sich um eine bewusst inszenierte *Kultur des Todes* handelte, in dem das heldenhafte Sterben als Grundlage für das Leben des Volkes fungierte. Diese Deologie benötigte die getöteten Soldaten und Parteigänger, um die Vitalität ihrer Ideologie zu entwickeln. Es ist die Lebendigkeit und Verherrlichung des Todes schlechthin.

In allen eingeführten Begrifflichkeiten entspricht die religiöse Dimension der NS-Ideologie in negierender Weise dem Aufbau der gesamtchristlichen Dogmatik: Durch das umgedeutete Aufnehmens des Opfergedankens, des Todes des Einen für alle, das Anfügen des quasi-doxologischen Gebet Hitlers am Ende der Rede im Sportpalast am 10. Februar 1933, die Fahne als Reliquie, das Heldengrab von Rath als Pilgerstätte, das Totengedenken am 9. November eines jeden Jahres vor der Feldherrnhalle in München, das Stadion als kultisch mutierter Lichtdom. All diese Elemente flossen in einem Glaubenskonzept zusammen. Das Politische fand seine Aufhebung in einem religiös-ideologischen Komplex.

Keine praktische Kunst- und Musikausübung und kein musiksystemischer Ansatz konnte von diesen Erscheinungen im Nachfeld der Machtübernahme Hitlers 1933 unberührt geblieben sein.

Gerade ein religiöses Sujet als Grundlage für einen musikalischen Stoff auszuwählen, bezieht eine Position zu den Weltanschauungsäußerungen

²⁷¹ „Wilhelm Gustloff und Ernst vom Rath sind die Blutzeugen, die im Ausland für den Wiederaufstieg Deutschlands fielen.“ Außenminister Joachim von Ribbentrop in Düsseldorf, *Ufa-Wochenschau*, 23. November 1938

der nationalsozialistischen *Bewegung*. Schon die Stoffwahl der Einzelfigur des Mathias Grünewald durch Hindemith könnte seitens des Regimes lediglich als Ausdruck des Heldenhaften und des für das Volk Kämpfenden und Leidenden Billigung finden.

Aber die Physiognomie der Figur des *Mathis* ist zu differenziert, als dass sie den ideologischen Umschwung in Deutschland hätte bedienen können: Hindemiths Protagonist leidet und kämpft nicht für das Volk, er leidet an ihm; er droht an ihm und den Mechanismen der Epochenbildung zu zerbrechen.

Die Annahme, Hindemith habe sich mit der stilisierten Gestalt des *Mathis* identifiziert beziehungsweise ihr bedeutungsvolle künstlerische Anliegen zugeschrieben, zeigt an, dass es gerade an der Ungerechtigkeits-Gewaltspirale ist, an welcher der Kunstschaffende zu zerbrechen drohte. Auch an diesem Punkt erscheint eine unterstellte beabsichtigte Andienung Hindemiths gegenüber dem Regime abstrus. Diese in der Benennung von Qualitäten und Sujets begründet zu sehen, welche in der Umlenkung durch die NS-Ideologie der inhaltlichen Auflösung preisgegeben werden, entbehrt einer nachvollziehbaren Grundlage:

„Die Oper selbst, damals noch im Entstehen begriffen, wäre den Machthabern als artgemäße neue Musik recht entgegengekommen. Denn ihre musikalischen Elemente entsprachen, wie Claudia Maurer-Zenck geurteilt hat, durchaus ‚den offiziellen Vorstellungen von moderner deutscher Musik im Dritten Reich‘; dazu gehören der konventionell tonale Rahmen, die üppigen Dreiklangsharmonien, die polyphonen Vokalpassagen, die Diatonik und alten Kirchentönen, die damals und auch später von den klassizistischen Erneuerern der deutschen Kirchenmusik unter Oskar Söhngen bevorzugt wurden: Hugo Distler, Ernst Pepping und Johann Nepomuk David. Bezeichnenderweise waren diese Komponisten gerade erfolgreich im Begriff, sich beim Regime anzubiedern. Echte Neutöner der Weimarer

Republik stimmten zu. Der Musikkritiker Heinrich Strobel etwa pries bei Hindemith die ‚ganz neue Einfachheit und Plastik der Tonsprache.‘²⁷²

Der Autor gibt keine Begründung, für welche ideologischen Werte Begrifflichkeiten wie *neue Einfachheit* und *Plastik der Tonsprache* stehen.

Die Zeitgenossen haben den musikalischen Sprachstil Hindemiths als deutlich gegen den Usus der Gegenwart abgesetzt betrachtet. Die Andersartigkeit von Klang und Ausdruck standen dabei im Vordergrund. Das Befremdliche war, dass die Andersartigkeit nicht, wie in der kulturellen Öffentlichkeit nach 1933 üblich, den „gleichgeschalteten“ Reflex des Verwerfens von Werk und Komponist zur Folge hatte.

Die Attribute, die für die unverwechselbare Klangsprache Hindemiths in der 1930er Jahren gefunden werden, lauten:

„... heroisch, doch ohne Pathetik; gewiß nicht ohne starken Anteil des Emotionellen, doch nie sentimental, eher herb; spirituell, doch nicht intellektuell; bewegt, doch nicht nur motorisch; frisch und heiter, doch nicht banal und nur-spielerisch; schmucklos, doch aus ‚freiwilliger Armut‘; selbstverständlich nicht ohne jedes Romantische, das im Wesen deutscher Kunst stets begründet ist, doch nicht romantischen Stils im Sinne des 19. Jahrhunderts.“²⁷³

Anstatt als Andienung verstanden zu werden, könnten sie auch das Gegenteil, eine regimekritische respektive regimedistanzierte Haltung versinnbildlicht haben. Dies trifft auch für die „alten Kirchentönen“ und einen unterstellten konventionellen tonalen Rahmen (der sich bei näherer Betrachtung keineswegs als konventionell sondern als höchst komplex und subtil erweist) zu. Es zeigt sich, dass der Anspruch des NS-propa-

²⁷² Zitiert nach: Michael H. Kater, Das Problem der musikalischen Moderne im NS-Staat, in: Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Band XLV, Albrecht Riethmüller (Hg.), Bruckner-Probleme, Internationales Kolloquium 7.-9. Oktober 1996, Berlin, Franz-Steiner-Verlag Stuttgart, S. 180

²⁷³ W. Berten, Paul Hindemith und die deutsche Musik, in: Zeitschrift für Musik [ZfM], Jg. 100, Heft 6, Juni 1933, S. 542

gandistischen Ansatzes, sich der historischen Stoffe und Techniken zu bemächtigen, auch heute noch wirkt: Der Nachweis der Vokalpolyphonie reicht den Autoren Kater und Maurer-Zenck völlig zu Unrecht als Beweis einer angepassten künstlerischen Gesinnung aus.

Als ein Beleg für das Gegenteil, die kompositorischen Techniken eben nicht der Ideologie des Regimes preiszugeben, könnten die benannten musikalischen Erscheinungen ebenfalls dienen. In dieser „Aussage-gegen-Aussage“-Konstellation formuliert Claudia Maurer-Zenck:

„Nun muß aber das Argument geprüft werden, daß Hindemiths Kunstprodukte eine andere Sprache sprechen, sozusagen einer unbewußten oppositionellen Haltung Ausdruck verleihen könnten. Dabei stellt sich schnell heraus, daß der Nachweis eines so komplexen Phänomens wie der Inneren Emigration - ebenso übrigens wie des Exils - auf musikalischem Gebiet nur sehr schwer sinnvoll zu führen ist.“²⁷⁴

Berten hat die Differenzen klar benannt und als ungewöhnlich und einzigartig in seiner Zeit darzustellen gewusst. Die Beschreibung, die Maurer-Zenck liefert, bietet das Bild von einer Musik, die systemstabilisierend gewirkt habe, außer Acht lassend, dass die Hindemith-Kritik seitens des Regimes nicht allgemein politisch, sondern musikalisch inhaltsbezogen versucht worden war: *„Zumindest die Sinfonie, und hier besonders das Engelkonzert, erweckt einige Zweifel, wirken doch die Posaunenchöre und der verklärende Schluß monumental-pathetisch, die darauf gesetzte Triangel fatal kindlich-harmlos, der altertümliche Gesang in einfacher Polyphonie antikisierend, eine deutsche Vergangenheit als Erbe wiederbelebend, das choralartige Lied zugleich einfach, volkstümlich und christlich, beantwortet die Harmonik die Forderung der braunen Musikfunktionäre nach um Pentatonik und Kirchenmodalität erweiterter Tonalität - entspricht all dies also sehr genau den offiziellen Vorstellungen von moderner deutscher Musik im Dritten Reich.“²⁷⁵*

²⁷⁴ Maurer-Zenck, S. 117f.

²⁷⁵ Maurer-Zenck, S. 119

Als weiterer Zeuge wird Hindemith selbst benannt, indem ihm angepasster Opportunismus unterstellt wird:

„Mir ist übrigens kein Hinweis darauf bekannt, daß Hindemith unglücklich über die das Werk für das Dritte Reich vereinnahmende Kritik oder daß sie ihm als Missverständnis auch nur unangenehm gewesen wäre.“²⁷⁶

Diese Art von Umkehrschluss ließe sich auf alle mögliche Bedingungen übertragen, z.B. die Identifikation der NS-Ideologie mit dem Klang der Blechbläser. Wie hätte die Artikulation des Unglücks Gestalt annehmen können? Der Gedanke ist müßig und spitzt sich, weiter vorangetrieben, im Verstummen des Komponisten zu.

An einem Punkt kommen sich das Regime und Hindemith nahe: die Kritik der Geschichtlichkeit. Während das NS-Regime in der historischen Folge eine Finalität im Errichten des Dritten Reiches propagiert, erkennt Hindemith eine Zyklusbildung des Geschichtlichen an und mit dieser eine unentwirrbare Verwicklung der Ereignisse, denen insgesamt nicht zu entkommen sei. Giselher Schubert schreibt:

„Hindemith besaß eine zirkelhaft-kreisende, keinesfalls eine linear-teleologische Geschichtsauffassung. Für ihn kannten historische Vorgänge keine Zielgerichtetheit oder sogar ein ‚endgültiges‘ Ziel - sei es das Fegefeuer oder die Erlösung - ...“²⁷⁷

Erst über diese Erkenntnis gelangt Hindemith selbst zu seiner individualpsychologischen Haltung, die nicht erst in der Oper, sondern schon in der Musik der Symphonie zum Ausdruck kommt. Gerade der *Mathis*-Stoff führte ihn sodann zur weiteren Ausformulierung seiner ästhetischen Position, deren stoffliche Verwandtschaft hinsichtlich der Benutzung der Topoi, derer sich auch die NS-Kulturpolitik bediente, ihn einer indifferenten

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Giselher Schubert, Polemik und Erkenntnis. Zu Hindemiths späten Schriften, in: Neue Zeitschrift für Musik 1995/5, S. 16 - 21, hier: S. 17

Nähe verdächtig machte.²⁷⁸ Hindemith lässt die Fragestellung nach Sinn und Gehalt der Kunst zu und relativiert auf diesem Wege den Alleinvertretungsanspruch der NSDAP zu diesem Komplex.

Die Weiterentwicklung der kunstautonomen Auffassung in der *Mathis*-Musik verkörpert eine gänzlich andere Richtung als das, was von der NS-Kulturkammer gefordert wird.²⁷⁹ ²⁸⁰ Die Turbulenzen der Zeit zwischen den Weltkriegen ließen weite Teile der deutschen Gesellschaft zwischen Ohnmacht, Entwürdigung und Desorientierung taumeln. Dieser schwierigen Situation sitzen auch in heutiger Zeit noch falsche respektive zu kurz greifende Bewertungen auf.

Maurer-Zenck schreibt:

*„Auch die Wahl des Mathis-Stoffes für eine neue Oper spricht dafür, dass Hindemith den neuen Herren zeigen wollte, daß er ein deutscher Komponist und daher brauchbar sei.“*²⁸¹

Siegfried Mauser formuliert die Bewertungsproblematik zurückhaltender:

„Vielmehr divergieren innerhalb des künstlerischen Lebenswegs Hindemiths in auffallender Weise die Eigen- und Fremdeinschätzungen, was

²⁷⁸ Es handelte sich um ein Sujet von national identifizierender Geltung. Es ist ein religiöser Stoff. Es ging für Hindemith um die Frage des ideologischen Überbaus des Kunstwerkes schlechthin.

²⁷⁹ Hindemith wird im Februar 1934 in das ideologisch verpflichtete Leitungsgremium *Führerrat „Berufsstandes der deutschen Komponisten“* der Reichsmusikkammer unter Richard Strauss, dem ideologisch verpflichteten Leitungsgremium, berufen. Dies geschieht wenige Wochen vor der Uraufführung der Symphonie *Mathis der Maler*. Somit kam diesem Werk seitens der Führung sicherlich der Status künstlerischen Bestandsaufnahme respektive einer persönlichen Bewährungsprobe Hindemiths gleich. Nur in diesem Zusammenhang ist die Eskalation des „*Falles Hindemith*“ zu erklären.

²⁸⁰ „... in dem ersten Entwurf [der Oper] fehlt die Bücherverbrennung [...] Im ersten Entwurf werden das Volkstum und der Dienst am Volk (nach dem Gebot Luthers) hervorgehoben. Diese Tendenz entfällt in der Endfassung, so gründlich, daß 1948 in dieser Oper „ein Absage an die heuchlerischen Theorien vom schrankenlosen Primat des Volkes“ (Strobel) gesehen wurde. Ihr Ethos - Hindemith sprach später in seiner *Poetik von der „moralischen Energie“* - wendet sich jetzt mehr dem Geist der *Bilder Grünewalds* zu.“, zitiert nach: Vladimir Karbusicky, Engelsmusik und teuflische Schreie. Imagination des Matthias Grünewald in Paul Hindemiths musikalischen Bildern, in: *Musikalische Ikonographie*, Hamburg 1994, *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12, S. 187

²⁸¹ Maurer-Zenck, S. 69, zitiert nach Breimann, S. 177

*teilweise zu irritierende(n), aber auch produktiven Spannungen innerhalb seiner künstlerischen Produktion beitrug.*²⁸²

Giselher Schubert konstatiert:

*„Hindemith muß die mühevollen Arbeit an der Oper Mathis der Maler als die adäquate Form empfunden haben, die rasch anwachsenden politischen und persönlichen Anfeindungen unbeschadet und selbstbewußt zu überstehen. Vor allem auch in dieser Hinsicht trägt die Oper autobiographische Züge; denn je mehr seine Werke aus dem deutschen Musikleben verschwanden, desto offener wuchsen den wenigen Aufführungen seiner Werke das Moment der demonstrativen Opposition gegen die politischen Machthaber zu.“*²⁸³

Der Verdacht, er hätte als Opportunist von den neu errichteten Strukturen des Systems profitiert, gipfelte in der Ablehnung Theodor W. Adornos, die auch heute als Grundlage der Bewertung der 1930er Jahre im Leben und Werk Hindemiths dient.²⁸⁴

*„Von den Ideologen der Neuen Musik wurde Hindemiths Wendung zu einem konsolidierten, beruhigten Tonsatz, der durchaus an die Tradition anknüpfte, die kurz zuvor noch aggressiv verworfen worden wurde, als Verrat, gelegentlich auch als Anpassung an die Nazi-Ästhetik verurteilt. Tatsächlich gilt mit Recht als zunächst prominentes Beispiel dieser Entwicklung die Mathis-Symphonie, 1934 in Berlin durch Furtwängler uraufgeführt, die bekanntlich eine beträchtliche Kontroverse nicht nur zwischen konservativen Kreisen auslöste, sondern auch innerhalb des Nazi-Lagers selbst ...“*²⁸⁵

²⁸² Siegfried Mauser, Sichtweisen - Paul Hindemith: vom Bürgerschreck zum Altmeister, in: Neue Zeitschrift für Musik, 1995/5, S. 7

²⁸³ Giselher Schubert, Paul Hindemith, Reinbek bei Hamburg, 1981, S. 84

²⁸⁴ Vgl. Wolfgang Lessing, Stillstand der Dialektik? Einige Überlegungen zur Methodik der Hindemith-Rezeption Adornos, in: Neue Zeitschrift für Musik, 1995/5, S. 22-27

²⁸⁵ Ebd.

Adorno selbst geht in seiner Verächtlichkeit noch weiter:

*„Nachdem Hindemith Grünwald als den schlichten herzinnigen deutschen Meister Mathis veropert hatte, war kein Halten mehr. Daß die Spekulation, die wahrscheinlich mitspielte, dem Realisten Hindemith mißlang, sagt wenig; nie konnte ein Künstler oder ein Denkender es den Faschisten schlecht genug machen ...“*²⁸⁶

Unter dem Eindruck seiner eigentlichen Wendung zum künstlerischen Selbst, des Weges *nach innen*, der schon mit *Das Unaufhörliche* begann, muss es dem rückblickenden Betrachter als kaffkaesk erscheinen, wenn NS-Ideologie und Vertreter emigrierten deutschen Künstler vorzeichenverkehrt die gleichen Vorwürfe formulieren.²⁸⁷

In der Tat muss Hindemith die existenzielle Bedrohung des freien Denkens und Künstlertums noch in der ersten Jahreshälfte 1933 als unrealistisch respektive vorübergehend erschienen sein.

*„Nach allem, was hier vorgeht, glaube ich, daß wir keinerlei Grund haben, mit Sorgen in die musikalische Zukunft zu sehen [...] nur die nächsten Wochen muß man überstehen.“*²⁸⁸

Merkwürdig mutet allerdings die Formulierung *„musikalische Zukunft“* an, als würde das sich formierende Unrechtsregime in seiner Menschenverachtung und den grundsätzlichen Bedrohungen nicht wahrgenommen, auch nicht eingedenk der Tatsache, dass zu diesem Zeitpunkt ein beträchtlicher Teil des hindemithschen Werkes der 1920er Jahre als *„kulturbolschewistisch“* verfehmt war.

²⁸⁶ Theodor Wiesengrund Adorno, Ad vocem Hindemith. Eine Dokumentation, in: *Impromptus* (Gesammelte Schriften 17), Frankfurt a.M. 1982, S. 243, zitiert nach: Breimann, S.176f.

²⁸⁷ Ebd., S. 9. Mauser bemerkt dazu: *„Es mutet wie eine Ironie des Schicksals an, das die Vorwürfe einer opportunistischen, nicht eigentlich aus Überzeugung vollzogenen Anpassung nicht nur von Vertretern des Nazi-Regimes betrieben wurden, sondern auch von emigrierten Leidensgenossen wie Hanns Eisler.“*

²⁸⁸ Brief vom 15. April 1933, zitiert nach: Giselher Schubert, *Paul Hindemith*, Reinbek bei Hamburg, 1981, S. 79

Mit dem um die Jahreswende 1935/36 fertiggestellten *Theoretischen Teil der Unterweisung im Tonsatz* versucht Hindemith einen über die Zeiten gültigen ästhetisch-technischen Überbau der (seiner) Musik zu geben. Deutlich ist hier der Versuch einer Flucht aus dem Geschichtlichen zu erkennen. Es ging ihm um die Verbindlichkeit einer Musiksprache, denen ein natürliches Tonsystem zugrunde läge. Schon in diesem Ansatz, der allerdings auf einer „teilweise falschen Annahme über die Natur der Töne und auf der ebenfalls falschen Annahme, daß alle Musik auf dieser Welt ihre Voraussetzung einzig und allein in der Natur habe“²⁸⁹, wird erkennbar, dass das nach Autorität strebende Wirken Hindemiths nicht in der autoritären Vorgabe der NS-Kunstideologie seine Erfüllung sah. Nicht in der Ideologie des Tones, sondern in seiner Physik fußte dieses Bemühen.

Fast zeitgleich (1935/36) hält Martin Heidegger (1889-1976) einen Vortrag zum Thema *Der Ursprung des Kunstwerkes*²⁹⁰. Auch bei ihm dient die Diskussion der *Kunst* einer Positionierung respektive Neuorientierung in Bezug auf die herrschende Ideologie der Zeit. Den thematischen Kern bildet auch in seiner Konstruktion die Frage, in welcher Weise der Begriff des *Kunstwerkes* zwischen Autonomie und gesellschaftlichem Bezug zu verorten sei; Heidegger formuliert die Problematik, von der auch Hindemith kompositorisch wie auch theoretisch bewegt ist. Heidegger denkt das *Kunstwerk* klar in seiner geschichtlichen Dimension. Aber anstatt einer der dem Geschichtlichen enthobenen (entkommenen) Bedeutung versucht er, das Wesen des Kunstwerkes als aus sich selbst heraus bestimmt zu begreifen, in seinem gemutmaßten ursprünglich nicht-geschichtlichen Bezug. Die geschichtliche Projektion wird vom *Kunstwerk* aus gedacht. Determination und Funktionalität begegnen sich, ähnlich wie im Wirken Hindemiths.

²⁸⁹ Zitiert nach Arnold Feil (Hg.), Metzler Musik Chronik vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 1993, S. 738

²⁹⁰ Zum ersten Mal publiziert in *Holzwege*, Frankfurt/M. 1950

Heideggers diesbezügliche Thesen lauten:

- Im Kunstwerk hat sich „*die Wahrheit ins Werk gesetzt*“²⁹¹.
- Das Wesen der Kunst besteht in der „Stiftung der Wahrheit“, die „*Geschichte gründet*“²⁹².

Der auch hier nach ideologischer Autonomie strebende Ansatz unterstreicht, wie allgemein virulent diese Problematik zwischen 1933 und 1939 erschien. Einer der Kernsätze ist wie geschaffen für die Formulierung eines in der *inneren Emigration* Stehenden: „*Der Ursprung des Kunstwerkes, d.h. zugleich der Schaffenden und Bewahrenden, ist die Kunst.*“²⁹³

Das Werden des *Mathis* von der Uraufführung der Symphonie am 12.03.1934 in Berlin bis zur Uraufführung der Oper in Zürich am 18.05.1938 gereicht als künstlerisches Journal der allmählichen Emigration Paul Hindemiths. Die Etappen dieses Weggangs aus Deutschlands und des Fortsetzens des Weges korrelieren mit dem Verstummen der Figur des Malers am Ende der Oper:

²⁹¹ Vgl. Martin Heidegger, *Holzwege* (GA 5), S. 21

²⁹² Vgl. ebd., S. 65

²⁹³ Zitiert nach: Arnold Feil (Hg.), S. 734

- 12.03.1934 Uraufführung der Symphonie *Mathis der Maler* in einem Konzert der Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler
- 09.04.1934 Einspielung der Symphonie *Mathis der Maler* mit den Berliner Philharmonikern für Telefunken; Leitung Paul Hindemith
- 31.07.1934 Fertigstellung des Librettos zur Oper *Mathis der Maler* durch Paul Hindemith
- 25.11.1934 In der Deutschen Allgemeinen Zeitung erscheinen zwei Artikel unter der Überschrift „Der Fall Hindemith“ (Wilhelm Furtwängler und eine Erklärung der NS-Kulturgemeinde). Am gleichen Abend bejubelte Aufführung der Symphonie *Mathis der Maler* in der Gegenwart von Goebbels und Göring.
- 28.11.1934 In „Der Angriff“ erscheint ein Artikel unter der Überschrift „Warum Vorschußlorbeeren für Konjunktur-Musiker Hindemith? - Musik ohne Resonanz im Volke“
- 05.12.1934 Trotz Solidaritätsbekundungen seiner Studentenschaft beurlaubt sich Hindemith selbst von der Berliner Musikhochschule.
- 06.12.1934 Joseph Goebbels hält eine Grundsatzrede zum Jahrestag der Gründung der Reichskulturkammer; er bezeichnet Hindemith als „Scharlatan“ und „atonalen Geräuschemacher“.
- 27.07.1935 Fertigstellung der Oper *Mathis der Maler*
- 14.02.1936 Letzter öffentlicher Auftritt Hindemiths in Deutschland (Aufführung der Johannes-Passion J.S. Bach in Berlin, Viola d'amore)
- Oktober 1936 Offizielles Aufführungsverbot aller Werke Hindemiths in Deutschland
- März 1937 Hindemith kündigt an der Berliner Musikhochschule
- 25.03.1937 USA-Reise Hindemiths

- 1938 Bei den „Reichsmusiktagen 1938“ kommt es zur einer Ausstellung „Entartete Musik“ (in Anlehnung zur Ausstellung „Entartete Kunst, München 19.07.1937): Diffamierung Hindemiths in der sogenannten *Abrechnung von Staatsrat H.S. Ziegle*. Hindemith wird als „*Theoretiker der Atonalität*“ und „*Bannerträger des Verfalls*“ gebrandmarkt.
- 18.05.1938 Uraufführung der Oper *Mathis der Maler* in Zürich
- 29.05.1938 In der Züricher Zeitung „Das Wochenende“ erscheint ein Artikel Hindemiths über seine Oper *Mathis der Maler*
- 29.11.1938 Emigration in die Schweiz (Bluche)

„Aber es scheint so, als ob jetzt allmählich wieder mal die Welle für ernste und große Musik käme.“²⁹⁴

5.1. *Das Unaufhörliche und Mathis der Maler -*
Die Bedeutung der Kunst Gottfried Benns
für Paul Hindemith

Innerlich den Tod des Vaters vor Augen (1914 freiwillig zum Dienst im kaiserlichen Heer gemeldet, 1915 im Nahkampf gefallen), wird Paul Hindemith 1917 als Zweiundzwanzigjähriger zum Wehrdienst eingezogen. Zwar überstand er die Schrecken des Krieges als Trommler in einer Regimentskapelle, darauffolgend als Wachsoldat, doch das persönliche Erleben eines Granatenangriffs und die Zeit der Orientierungslosigkeit nach November 1918, sowie eine als Ausdruck dessen zugleich entfesselnde Aufbruchstimmung, markieren die latente Labilität seiner musikalischen Existenz in jener Zeit. Die Musik wurde für ihn in diesen Jahren zu einer Lebens- und Überlebenshilfe²⁹⁵ und zu einer Hilfe zum Erleben. In dieser Weise ist der eindrückliche Bericht vom Eintreffen der Todesnachricht Debussys zu bewerten.²⁹⁶

Die musikalische Kunst als Ebene des Widerstehens gegen die Widrigkeit schlechthin entdeckt zu haben, unterscheidet Hindemith von vielen seiner Zeitgenossen in der damaligen Zeit grundsätzlich. Ist doch vielfach der Zwang nach der Überwindung der Verhältnisse die treibende Kraft.

Neben der Dimension des Widerstehens wird schon in den 1920er das Streben nach einem integrativen Kompositionsverständnis im musikprak-

²⁹⁴ Gotfried Benn, Briefwechsel mit Paul Hindemith, in: Ders.; Briefe, Bd. 3, hg. Von Ann Clark Fehn, Wiesbaden und München 1978, S. 95

²⁹⁵ „... Vielmehr scheint Hindemith mit dem Musizieren und Komponieren in eine Gegenwart zu fliehen, die ihm hilft, den entsetzlichen Kriegsgreueln standzuhalten.“, zitiert nach: Giselher Schubert, Art. Hindemith, MGG², Personenteil, Bd. 9, Kassel 2003, Sp. 8

²⁹⁶ „Wir spielten nicht zu Ende. Es war, als wäre unserem Spiel der Lebenshauch genommen worden. Wir fühlten aber hier zum ersten Male, dass Musik mehr ist als Stil; Technik und Ausdruck persönlichen Gefühls. Musik griff hier über politische Grenzen, über nationalen Haß und über die Greuel des Krieges hinweg. Bei keiner anderen Gelegenheit ist es mir je mit gleicher Deutlichkeit klar geworden, in welche Richtung sich die Musik zu entwickeln habe ...“, zitiert nach: Paul Hindemith, Aufsätze, Vorträge, Reden, S. 290

tischen und kompositorischen Schaffen Hindemith erkennbar; gleichsam aufeinander bezogen, sollte nicht die Bedienung des etablierten Kulturbetriebes stattfinden, sondern ein ursprungsbezogenes Musizierverständnis entstehen.

Schon in dieser Zeit ist der Zusammenhang zwischen ursprünglichem Musikantentum und dem musizierten, erklingenden musikalischen Kunstwerk von zentraler Bedeutung. Hindemith arbeitet an einem positiven Verständnis des musikalischen „*Kunstwerk*“-Begriffs, in den der Geist der Gegenwart Einzug halten kann. Die 1922 durch ihn mitbegründete Gemeinschaft für Musik (mit Reinhold Merten) dient dem Zweck, ein ideelles Verstehen der Musik und des Musizieren zu ermöglichen; so wird es auch in ihrer Selbstbeschreibung dargestellt.²⁹⁷

Die Abkehr vom Kunstwerk als sinnstiftendem Akt spätromantischer Prägung ist hier vollzogen. Hindemith bekennt sich zur errungenen Demokratie der Weimarer Republik; seine Äußerungen kommen der Formulierung einer ungefähren Ästhetik des Systems gleich.²⁹⁸

Ein weiteres Merkmal des positiven Verstehens des *Kunstwerkes* ist seine Eigenständigkeit gegenüber einer primär politischen Funktionalisierung. Das Kunstwerk ist nicht Formulierungsmittel einer politischen Ideologie, sondern birgt die Anschauung vom Sein in sich.

Mit diesem Kunstverständnis setzt sich Hindemith schon früh vom eindeutig politisch motivierten Schaffen und gesellschaftsverändernden Bestrebungen z.B. Bertolt Brechts und Hanns Eislers ab. Im Wesen des Musikalischen, ja des Musikantischen selbst liegen für ihn Heilwerdung und Perspektive des Menschen. Die später durch Hindemith konstatierte „Prozessualität“ der Musik dient keinem wie auch immer gearteten Fortschrittsstreben der Überwindung, Zerstörung und gesellschaftlicher Utopie. Die

²⁹⁷ „Wir sind überzeugt, daß das Konzert in seiner heutigen Form eine Einrichtung ist, die bekämpft werden muß und wollen versuchen, die fast schon verloren gegangene Gemeinschaft zwischen Ausführenden und Hörern wieder herzustellen ...“, zitiert nach: Paul Hindemith, *Aufsätze Vorträge, Reden*, S. 8

²⁹⁸ „... ‚die neue Sachlichkeit‘ [...] ist bei Hindemith als Ausdruck einer ideellen Solidarisierung mit der jungen Demokratie der ersten deutschen Republik aufzufassen“, zitiert nach: Giselher Schubert, Art. Hindemith, MGG², Personenteil, Bd. 9, Kassel 2003, Sp. 39

„ethischen Notwendigkeiten der Musik und die moralischen Verpflichtungen des Musikers“²⁹⁹, von denen Hindemith spricht, bleiben merkwürdig individualistisch motiviert und haben nicht die „Straße“ eines Bertold Brecht im Blick. Der Bruch zwischen Brecht und Eisler auf der einen und Hindemith auf der anderen Seite war unausweichlich. Anlässlich des Musikfestes Neue Musik Berlin 1930, lehnte der sogenannte „Programmausschuss“ mit Hindemith die Aufführung des parteipolitisch motivierten Stücks die „Maßnahme“, in dem Mord als politisches Handlungsmuster legitimiert wird, ab. Die Befürchtung war, das Fest würde Forum parteipolitischer Indoktrinierung.

Der damalige literarische Gegenpol zu Brecht, Gottfried Benn, wurde so zum Adressaten eines Zusammenwirkens zwischen Schriftsteller und Komponist. Gertrud Hindemith schreibt 1961 über den Anlass zum Oratorium *Das Unaufhörliche*:

„... wichtigtuerische Meinungsäußerer [...] Denn die Herren, von denen wir ausgingen, die schreiben doch höchstens Gedichte und Feuilletons, die Visage hinhalten, wenn es losginge, dass müssten doch die Trimmer, die Kumpels, die Proleten, während jene die Anfeuerung besorgten aus ihren Etagenwohnungen und ihrem Luftkurort.“³⁰⁰

Benn und Hindemith setzen den politischen Heils- und Erlösungsprogrammen entgegen:

„Die Geschichte ist ohne Sinn, keine Aufwärtsbewegung, keine Menschheitsdämmerungen, ein Motiv Orient, eine Mythe Mittelmeer; sie übersteht die Niagara, um in der Badewanne zu ertrinken; die Notwendigkeit ruft und der Zufall antwortet. Ecce historia! Hier ist das Heute, nimm seinen Leib und iß und stirb. Diese Lehre scheint mir weit radikaler, weit er-

²⁹⁹ Zitiert nach: Werkeinführung und Vorworte von Paul Hindemith (2000), S. 150

³⁰⁰ Zitiert nach: Giselher Schubert, Werkeinführung zu *Das Unaufhörliche*, Bonn, WERGO 1996, S. 3

*kenntnistiefer und seelisch folgenreicher zu sein als die Glücksverheerungen der politischen Parteien.*³⁰¹

Beide erkennen im politisch funktionalisierten Kunstverständnis eine selbstverzehrende, destruktive Kraft, die dem Wesen eben der Kunst zuwiderläuft und sich letztlich selbst „verbraucht“. Im Gegensatz hierzu verneinen Benn und Hindemith eine „historische Mission“, wie sie etwa Johannes Robert Becher gegen Benn im geplanten Streitgespräch anlässlich der *Berliner Funkstunde* vom 6.03.1930 mit dem Titel „*Können Dichter die Welt verändern?*“ vertritt. Das Thema wird sowohl Benn als auch Hindemith weiter beschäftigen.

Konsequent und komprimiert formuliert Benn diese Gedanken 1956 in einer Zuspitzung neu. Manuskript und Mitschnitt der besagten Funkstunde existieren nicht mehr; umso mehr mag der Jahre später erscheinende Essay erhellend sein. Was hingegen das Wesen der Kunst sei, fragt Benn mit der Überschrift „*Soll die Dichtung das Leben bessern?*“³⁰²:

*„Wer dichtet, steht doch gegen die ganze Welt. Gegen heißt nicht feindlich. Nur ein Fluidum von Vertiefung und Lautlosigkeit ist um ihn ³⁰³ [...] Die Dichtung bessert nicht, aber sie tut etwas viel Entscheidenderes: sie verändert. Sie hat keine geschichtlichen Ansatzkräfte, sie wirkt anders: Sie hebt die Zeit und die Geschichte auf, ihre Wirkung geht auf die Gene, die Erbmasse, die Substanz - ein langer innerer Weg.*³⁰⁴

„Das Wichtigste: die Skepsis ist nicht vorübergehend, sondern bleibend, konstitutiv. Das ist die zentrale Aussage des ‚Unaufhörlichen‘ ...“³⁰⁵

³⁰¹ Regine Anacker, *Aspekte einer Anthropologie der Kunst in Gottfried Benns Werk*, S. 26 s. a. Giselher Schubert, Einleitung zu Paul Hindemith, *Das Unaufhörliche*, Mainz 1996 Wergo

³⁰² Gottfried Benn, *Das Hauptwerk, Essays. Reden. Vorträge*, Wiesbaden und München 1959, S. 391

³⁰³ Ebd., S. 398

³⁰⁴ Ebd.; S. 401

³⁰⁵ Gunnar Decker, *Gottfried Benn, Genie und Barbar*, S. 186

Für die musikalische Kunst Hindemiths bleibt festzustellen, dass sowohl das Fortschrittsdenken in den musikalischen Kategorien im Sinne der Neudeutschen um Liszt und Wagner als auch jegliche ästhetisch motivierte ethische Weiterentwicklung der Gesellschaft³⁰⁶ ausgeschlagen wird. Hindemith und Benn finden die positive Formulierung des „Sich-Verwandels“:

„Das Oratorium Das Unaufhörliche, das sie 1931 zusammen schufen, ist ein Werk von hohem ethisch-moralischem Gewicht, das den politischen Heilslehren der Zeit das Prinzip des Wandels und des sich Überantwortens an die unergründliche Schöpfung gegenüberstellt.“³⁰⁷

Der Wandel hat weder Richtung noch Ziel, allein das elementare Prinzip der Umgestaltung lässt sich verifizieren. Benn und Hindemith begegnen sich im gemeinsamen Abwehren der Kunst durch eine in welche Richtung oder Parteiung geartete Politisierung. Literatur und Musik dienen nicht, sie bergen die Anschauung von Wahren in sich, dessen Affekte, Gesetzen und Strukturen sie abbilden.

Ein gemeinsamer schöpferischer Anschluss an *Das Unaufhörliche* verhartet im vergeblichen Suchen und Finden einer Position. Während Benn den Zeitbezug der Gegenwart als Stimulanz und Antrieb zum Schaffen benötigt, konzentriert sich Hindemith intensiver auf einen historischen Stoff. Nach dem ursprünglichen Verwerfen der durch die Strecker-Brüder vorgeschlagenen Grünwald- und Gutenberg-Thematik³⁰⁸ bedurfte es der Einsicht, dass es zu keiner intensiven Zusammenarbeit zwischen Benn und Hindemith mehr kommen würde. Äußeres Kennzeichen mag die anfängliche Begeisterung Benns für die NS-Ideologie gewesen sein. Dies führte noch im Herbst 1932 zu einer Rückbesinnung auf die Figuren am Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Dennoch hat die Begegnung mit Benn nicht den Charakter einer Episode. Die wechselseitige Beeinflus-

³⁰⁶ Vgl. Ansätze Eisler, Bechers, Brechts

³⁰⁷ Giselher Schubert, Art. Hindemith, *MGG*², Personenteil, Bd. 9, Kassel 2003, Sp. 13

³⁰⁸ Breimann, S. 58; Vgl. Brief W. Streckers an Paul Hindemith vom 26.09.1932 (Hindemith - Schott)

sung und gegenseitige Vergewisserung hinsichtlich der Selbstwahrnehmung als Künstler war immens: Der „Komponist in seiner Welt“ begreift sich als ein Zeuge der Zeitenwende und der immerwährenden Zeitenwenden. Dieser Dynamik unterworfen, strebt er nach einem inneren Ort, einer Möglichkeit der Wahrhaftigkeit, nicht dem Treiben der Zeitläufe, sondern den Aspekten des Musikalischen an sich gerecht werden zu können. Als solcher gibt sich Hindemith als Mensch, Komponist und Musiker als ein Vereinsamter zu erkennen. Das Offenbarwerden dieser Selbsteinschätzung war die Frucht des Zusammengehens mit Gottfried Benn gewesen. Die geschundene Kreatur, verstümmelt an Körper und Seele, heimgekehrt aus den „Stahlgewittern“ des Krieges, dem Hunger entkommen, der letzten Ressourcen während der Weltwirtschaftskrise beraubt, steht vor der zukunftsentscheidenden Frage, welcher Sinn und welches Ich denn noch möglich sei.

„Bei Grünewald kämen die Bauernkriege und Renaissance als gute Parallele zur heutigen Zeit in Frage. [...] Es fragt sich nur, welcher Dichter kann das zusammenfassen, denn ich weiß nicht, ob sie der Benn'schen Philosophie liegen.“³⁰⁹

Zugleich ist aber die Befreiung zur Kunst auch das Ergebnis des Bennschen Oratoriumstextes: Frei zu sein von den Zwängen einer einseitigen ideologischen Instrumentalisierung, die die Entfaltung der Kunst gewaltsam verbiegen. Es hat den Anschein, als sei Hindemith durch diese Kooperationsphase dem Zwang entkommen. Rückschauend auf das Erlebte und vorausblickend auf die kommenden möglichen Szenarien sucht er nach geeigneten Mustern. Das Dramatische ist das geeignete Genre: Die Oper. Diese Sammlungs- und Orientierungsphase hat den Charakter einer eigentümlichen Schwerelosigkeit. Es ist der Ort einer Zäsur: Das Vergangene verarbeitend, das Kommende lediglich erahnend: Hier ist der Anknüpfungspunkt hinsichtlich der sich nun intensivierenden Beschäftigung

³⁰⁹ Vgl. Brief Wilhelm Streckers an Paul Hindemith vom 26.09.1932 (Hindemith - Schott), zitiert nach: Breimann, S: 59

mit dem Maler des Isenheimer Wandelaltars zu lokalisieren. Das personifizierte Thema der Bedrängnis und Bedrohung. Wilhelm Strecker schreibt am 4.8.1933 an seinen Bruder Ludwig:

„Er ist voller Begeisterung von dem Stoff, der die deutsche Oper werden kann und ihm außerordentlich liegt. Das Künstlerschicksal von Grünewald, das unverstanden seinen Weg ging und dem fremden Einfluß der italienischen Renaissance widerstand, ist eine Parallele seiner eigenen Persönlichkeit [...] es war charakteristisch, wie Hindemith beinahe voller Scheu die menschlichen Parallelen zu seiner Persönlichkeit immer wieder zu verheimlichen suchte“³¹⁰

Dabei kann es als unerheblich gelten, ob die Selbstidentifikation mit der erwogenen Figur des *Mathis* oder einer Prototypbildung, ausgehend von dieser Figur, für den Menschen der Gegenwart schlechthin gemeint war. Und ein weiterer Aspekt in der Formulierung Streckers lässt aufmerken. Der Verleger sieht eine Oper Hindemiths um Grünewald als das Dokument einer stilistischen Abwehr der welschen Kunst, ganz im Geist der neuen Machthaber nach 1933. Hinter der Formulierung „*D i e deutsche Oper*“ verbirgt sich nichts Geringeres als die Hoffnung, Hindemith möge mit seinem Werk eine neue Nationaloper begründen, wie gut hundert Jahre zuvor Carl Maria von Weber mit dem „*Freischütz*“. Hindemith möge den Geist der Zeit aufnehmen und umformen, kurz: die „deutsche“ Kunst der Gegenwart repräsentieren. Es verwundert, dass den Verlegern die Unmöglichkeit dieser Hoffnung angesichts des Schaffensantriebes und der Kunstgesinnung Hindemiths nicht aufgegangen, zu diesem Zeitpunkt nicht klar gewesen zu sein scheint.

³¹⁰ Vgl. Breimann, S. 62

*„Vorbildlich aber ist er uns als Künstler,
der nie das Ganze aus dem Blick verlor:
Das Ganze des Kunstwerks,
aber auch das Ganze der menschlichen Geisteskultur,
in dem die Musik ihren spezifischen Platz hat.“³¹¹*

5.2. Grundlage und Ausformung des Musikalischen bei Paul Hindemith

Die Unsicherheit und Uneindeutigkeit, die hinsichtlich der ästhetischen als auch der politisch-ethischen Wertung des Hindemithschen Schaffens von je her vorherrschte, ist selbst in einer Zeit, in der mit einem gewissen ernüchterten Abstand auch auf das Leben des Komponisten geblickt wird, nicht gewichen.

Hans Zender bemerkt 1996: „... muß man jedoch konstatieren, daß Hindemiths Werk und noch mehr seine theoretischen und philosophischen Äußerungen voller Probleme und voller ungelöster bzw. unlösbarer Widersprüche stecken.“³¹² Die prägenden Schlagwörter wie *Gebrauchsmusik*, *Bekennnismusik*, *Musikethos* stehen der Möglichkeit, eine erforderliche Stringenz im kompositorischen Werden Hindemiths formulieren zu können, entgegen. Dabei ist es die Wende um 1930, die augenscheinlich einen Bruch zu den Werken der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg markiert. Allerdings ist dies nur eine vordergründige Wahrnehmung, in welcher die stilistischen Brüche nicht auf ihre hintergründige Motivation hin befragt werden.

„Hindemiths Einordnung mal als Protagonist, mal als besonders begabter Mitläufer des jeweils modischen -ismus trägt dazu bei, das Bild des Komponisten und die Bestimmung seines geschichtlichen Ortes diffus erschei-

³¹¹ Hans Zender, *Freiheit und Systeme - Paul Hindemith und das kompositorische Denken unseres Jahrhunderts*, in: *Hindemith-Jahrbuch 26*, Mainz 1997, S. 71

³¹² Ebd., S. 54

*nen zu lassen, sie ist aber nicht der einzige Grund. [...] Widersprüche und Probleme werden im Verlauf der Zeit, vor allem seit dem Stilwandel um 1930, reduziert, aber sie hören nie ganz auf, und sie haben erheblich dazu beigetragen, daß die Werke [...] so bemerkenswert jung geblieben sind.*³¹³

In diesem Kontext stellt sich die Frage, ob nicht vielmehr Kontinuität um ein sich von Beginn an formierendes, spezifisches Kernanliegen den Leitfaden im Schaffen Hindemiths darstellt. Ab dem November 1918 war auch künstlerisch bei allen Musikschaaffenden ein radikaler Einschnitt wirksam geworden. Jeder reagierte auf seine Weise auf die *innere Zertrümmerung*. Die repräsentative Musikkultur des Wilhelminismus stand schon vor 1914 zur Disposition, war nun 1918 verschwunden, aber nicht überwunden. Der schaffende und ausübende Musiker Hindemith wurde ab diesem Zeitpunkt mit einer „*radikalen Erfahrung von Freiheit*“³¹⁴ konfrontiert, die aber nicht wie bei anderen Vertretern seiner Generation als offener Weg vor ihm lag. Denn in den Musikbetrieb, wie er vor allem von den Vertretern der Schönberg-Schule bekämpft wurde, und dazu gehörte das bürgerliche Konzertwesen ebenso wie der spätromantische Kompositionsstil, war Hindemith seit frühesten Jahren als brillanter Musiker eingebunden. Die Attitüde des Aufrührers und Bürgerschrecks, mit der auch er sich umgab, hatte im Gegensatz zu den meisten anderen aber keine revolutionäre Impulskraft. So wollte er nichts ausradieren, ungeschehen machen. Denn letztlich war seine künstlerische Äußerung Ausdruck der in den 1920er Jahren unstillbaren Sehnsucht nach einer verlorenen inneren Heimat.

„Unter der Oberfläche [...] verbergen sich jedoch die Rituale der aus dem ‚Sturm und Drang‘ geborenen Kunst. [...] Von C. Ph. E. Bach bis Beethoven, von Schumann bis Wagner gehörte der Kampf gegen die ‚Philister‘ ebenso zum ‚Ritual‘ wie die Einsamkeit des schaffenden Genies. [...] Selbstverständlich berief sich auch der junge Hindemith auf die Freiheit;

³¹³ Ludwig Finscher, Paul Hindemiths geschichtlicher Ort, in: Hindemith-Jahrbuch 1997/26, S. 42

³¹⁴ Zender, S. 5

*aber es ist die „alte“ Freiheit, welche zwar kühn, auch spöttisch und frech mit den ererbten ästhetischen Normen umgeht, diese aber im Kern nicht antastet und vor der Radikalität eines neuen musikalischen Weltbildes zurückscheut ...*³¹⁵

Für Hindemith ist im Grunde von Beginn an das Verstehen eines positiv konnotierten Ordnungsbegriffs das Zentrum seines Tuns, auch dann, wenn er ironisierend mit Materialien und überkommenen Anordnungen verfährt und es scheint, als wolle er diese kompositorisch zerstören. Seine Überzeugung ist es, dass mit dem Zerfall der alten kulturellen und staatlichen Ordnungen, nicht die Kategorie „Ordnung“ an sich als gewachsene (!) preisgegeben werden darf, sondern fortzuführen, zu entwickeln, Bezug zu nehmen ist. Damit setzte er sich auch schon in den 1920er Jahren drastisch von den Vertretern der Zwölftonmusik ab, deren Gefährlichkeit er in einer durch das serielle System entstehenden „Willkürlichkeit“³¹⁶ des Musikalischen erkannte. Hindemith, ein Vertreter des Expressionismus?

*„Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war in Deutschland und Österreich der Staat zu einer allmächtigen Instanz geworden, gleichzeitig entwickelten sich aber auch künstlerische Strömungen, die in Opposition zu der Idee der politischen Stabilisierung standen, als deren Garanten die Habsburger Monarchie und das Hohenzollerreich auftraten [...] Die Moderne war eine Zufluchtsmöglichkeit; sie half, die bestehende Ordnung zu untergraben. Auch wenn sie die Staatsgewalt nicht frontal angriffen, so bekämpfte sie doch deren Weltanschauung. Mit dem Expressionismus hielt sie der Leere der realen Welt eine strahlende innere Vision entgegen.“*³¹⁷

Für Hindemith ging es nach dem Krieg wie auch später in den 1930er Jahren um das Anzapfen der positiven, den Menschen bewahrenden Traditionslinien. *„Er spürte sehr genau, daß der Schönbergsche Schritt nur der*

³¹⁵ Zender, S. 54

³¹⁶ Ebd., S. 52

³¹⁷ Pascal Huynh, „dunkler die Geigen ...“ - Das „Dritte Reich“ und die Musik, in: Stiftung Schloss Neuhardenberg/Cité de la musique, Paris: Das „Dritte Reich“ und die Musik, Berlin 2006, S. 9

erste Schritt in eine Richtung war, die letztlich zur Auflösung des gesamten europäischen Kunstbegriffs führen mußte.³¹⁸ Diese Kategorie der *Ordnung* ist das Feld der entscheidenden Auseinandersetzung. Hier ist der Ansatz einer inneren Widerständigkeit Hindemiths zu suchen. Die Dilogie des Nationalsozialismus, allen Aufmarschformationen, Lichtdomen und Achsenarchitekturen zum Trotz, fordert eine Kultur der „*Liquidation*“ und Ausmerzungen. Ihre Schreckensherrschaft konterkariert einen jeglichen Ordnungsbegriff. Hindemiths Ordnungsdenken - die Beachtung des kulturgeschichtlichen Kontinuums einerseits als auch das Heranziehen der historischen Stoffe andererseits - musste hier als provokative Anfrage wirken.

„*Hindemith besteht [...] auf die Qualität des Organischen in der Musik [...] die Erinnerung an die Genese unseres Tonsystems.*“³¹⁹ Hindemith erscheint uns als Vertreter eines selbstreflektierten Kulturbürgertums, der die „*Verantwortung [für das] Ganze der Kultur*“³²⁰ wahrnimmt und als sein eigenes künstlerisches Programm verkörpert.

„*In discussing music, he draws attention to its spiritual dimension, and points out the ethical force that it possesses as a consequence. He examines various philosophical approaches to the understanding of the power of music, and in particular highlights two, which he sees as diametrically opposed in terms of their understanding of the way in which music acts upon its listeners.*“³²¹

Diese spezifische Ganzheitlichkeit ist der Grund, auf dem sich die Welt- und Kunstsicht entfaltet und sicherlich nach 1930 einen ersten Höhepunkt erreicht. Stilistisch ist es lediglich die Wendung des bisher Karikierten in seine positive Erscheinung. Dem *Kunstwerk* selbst kommt dabei die Auf-

³¹⁸ Zender, S. 62

³¹⁹ Ebd., S. 68

³²⁰ Ebd., S. 70

³²¹ Michael Fuller, Hindemiths Mathis der Maler - A parable for our times, zitiert nach: Hindemith-Jahrbuch 1997/26, S. 123

gabe eines Gefäßes zu, in dem sich diese Auffassungen artikulieren können.

„He preferred to remain spiritually free, sympathetic to all speculations but committed finally to none. [...] Hindemith, as both life and works show, was in the widest sense a religious man.“³²²

Es begegnen sich in ihm Ansprüche von ethischen, seelischen, politischen und ästhetischen Aspekten und formieren sich zu einer quasi religiösen Instanz.

“We receive [music’s] sounds and forms, but they remain meaningless unless we include them in our own mental activity and use their fermenting quality to turn our soul towards everything noble, superhuman, and ideal [...] The betterment of our soul must be our own achievement, although music is one of those factors which, like religious belief creates in us most easily a state of willingness towards such betterment. In short, we must be active.“³²³

Adorno polemisiert aus der Perspektive der Zweiten Wiener Schule gegen die Ausprägung des Künstlertums bei Hindemith und dessen allgemeiner, vermeidlich opportunistischer Haltung. Er erkennt sehr wohl das eigentliche Anliegen der künstlerischen und politischen Widerständigkeit. Die Flucht in das kategorische Denken und die Relativierung des Subjektiven habe den Komponisten zur Fruchtlosigkeit verdammt und das Ziel der unantastbaren Autonomie sei dahin gewesen:

„Pure, im bedeutenden Sinn unmenschliche Musikalität durchherrschte Hindemith. [...] Das umschreibt das Außerordentliche der Anlage und das Verhängnis. Absolut gesetzt, hatte seine Musikalität sich spezialistenhaft abgespalten von der Kraft der Subjektivität. Diese verkümmerte [...] auf

³²² Zitiert nach: Geoffrey Skelton, Paul Hindemith: The Man behind the Music, London: Victor Gollancz 1977, S. 293

³²³ Fuller, Hindemith-Jahrbuch 1997/26, S. 123

*nichts gestellt als auf sich, beginnt Begabung zu torkeln, klammert sich fest ans ihr Auswendige und erstarrt. Wodurch sie mehr zu werden vermag als bloß Begabung, das hat sich zusammengezogen in ihre Fähigkeit zur Selbstreflexion. Die ist unmittelbar eins mit der Kraft des Widerstands. Sie fehlte Hindemith.*³²⁴

Hinter der Polemik tritt eine zutreffende Analyse zutage. Hindemith entzieht sich als Person der Angreifbarkeit durch das Regime. Er tritt als Subjekt hinter das durch ihn postulierte künstlerisch-ethische Wertesystem zurück. Die personenbezogenen Angriffe des Regimes verfangen nicht. Nicht die Person in der Tiefe ihrer Ausdrucks- und Empfindungswelt ist die Quelle des Musikalischen. Das Musikalische selbst in seiner Abbildlichkeit will der Schlüssel zum Ergreifen der Musik des Komponisten sein. Diese dem Bachschen Künstlerethos³²⁵ verwandte Haltung erschien letztlich allen Seiten suspekt. Darüber hinaus aber ist es die Formulierung eines im 20. Jahrhunderts neuartigen Künstlertums, dass sui generis die Qualität der Widerständigkeit nicht gegen eine spezifische Strömung oder Ideologie propagiert, sondern insgesamt durch und durch repräsentiert.

Die Wende nach 1930 war in diesem Zusammenhang keine kompositorische Weiterentwicklung oder gar ein Abstandnehmen von den Werken der 1920er Jahre. Es war vielmehr eine ethische Konkretisierung, die sich in den Werken Bahn brach, einer inneren zwingenden Notwendigkeit Folge leistend. Das konkrete Werk fungiert, aber auch als Kategoriebildung, als gestaltgewordene Haltung.

„Bei aller Komplexität der Werke [der 1920er Jahre] ... kann man natürlich nicht leugnen, daß der junge Hindemith ein Meister der jugendlichen Unbekümmertheit [war], der in allen Modeströmungen mitschwamm. Das änderte sich in zwei Momenten seiner Entwicklung, deren ersten er selbst

³²⁴ Zitiert nach: Ludwig Finscher, Paul Hindemiths geschichtlicher Ort, in: Hindemith-Jahrbuch 1997/26, S. 41

³²⁵ Vgl. Paul Hindemith, Johann Sebastian Bach, Ein verpflichtendes Erbe, in: Aufsätze. Vorträge. Reden, Zürich 1994, S. 253 - 270

*sehr eindringlich kommentiert hat: die Uraufführung des Liederzyklus ‚Das Marienleben‘ 1923 und der stilistischen Umorientierung nach den großen Konzertwerken um und kurz nach 1930, dem Oratorium Das Unaufhörliche, der Oper Mathis der Maler und der Mathis-Symphonie. [...] hier seien ihm zum ersten Mal die ethischen Notwendigkeiten und die moralischen Verpflichtungen des Musikers zum Bewusstsein gebracht worden.*³²⁶

³²⁶ Ludwig Finscher, Paul Hindemiths geschichtlicher Ort, in: Hindemith-Jahrbuch 1997/26, S. 44

5.3. Die Kategorie des musikalischen Kunstwerkes
bei Paul Hindemith zwischen Andienung, Anpassung
und *innerer Emigration*

Ausgehend von der Realisierung des Oratoriums *Das Unaufhörliche* in der Zusammenarbeit mit Gottfried Benn als Reflektion über den Sinn allen künstlerischen Schaffens, entsteht bei Hindemith eine dezidierte Anschauung über das Verhältnis der Kunst und mit ihr des Künstlers zur Entwicklung der gesellschaftlichen Erscheinungen. Es ist die spezifische Anschauung von der Welt und ihrer zyklushaften Kreisbahnen der Geschichte, was die Formulierung einer systematischen Anschauung von Kunst vorantreibt. „Hindemith hielt die Gegenwart stets für historisch vermittelt.“³²⁷ Wie Benn gilt es Hindemith, allerdings den Zwängen des Geschichtlichen an sich zu entrinnen, mittels der Auffindung ihrer Gesetz- und Zyklusverhaftung von genau diesem frei zu werden.³²⁸

„Benn meint immer nur die Kunst, wenn er über das ‚Irrationale‘ spricht, die Nazis aber meinen Weltanschauung und Politik. Das ist ein Unterschied um alles.“³²⁹

Peter Hamecher schreibt:

„Benn ist aus dem alten Blute der Mystiker. Seine Sehnsucht nach Entformung ist die Sehnsucht nach der mystischen Zurücknahme der Dingwelt in die Schau des Alleinen. Die rationalistischen Denkformen sind ihm Verfälschungen und Verkürzungen des Seinsbildes, und gegen Psychologie und Sozialismus stellt er die Begriffe Schöpfung und Schicksal, das ewig Mythische. Er will durch Hereinnahme des Irrationalen dem Leben wieder Weite geben und Sinn.“³³⁰

³²⁷ Giselher Schubert, Polemik und Erkenntnis, in: NZfM, 1995/5, S. 18

³²⁸ Vgl. ebd. S. 17

³²⁹ Gunnar Decker, Gottfried Benn. Genie und Barbar, Berlin 2006, S. 187

³³⁰ Ludwig Grewe, zus. mit Ute Doster, und Jutta Salchow: Gottfried Benn 1886 - 1956. Eine Ausstellung des Marbacher Literaturarchivs. Marbacher Kataloge 41. Marbach 1986, S. 145

Es ist Johann Sebastian Bach, der seit den 1930er Jahren zu Hindemiths identifikationsbezogener Orientierungsgröße wird: als Mensch, als Künstler, als Philosoph. Hindemiths Aussagen über den zu entschlüsselnden Bach lassen unmissverständliche Rückschlüsse auf das eigene Selbstverständnis zu. Zwar mit Blick auf den späten Hindemith, aber ausgehend vom Beginn einer Isolation nach 1933 konstatiert Martin Geck:

„Strikt gesehen, ist Hindemith das Schlimmste passiert, das ihm geschehen konnte: Trotz aller Gaben und Potenzen hat er den sozialen Kontext verloren, der ihm zeitlebens so wichtig war: Er gleicht einem gefesselten Riesen. Gottlob - so darf man ihn interpretieren - ist Ähnliches auch Bach passiert, der dennoch das Höchste erreicht hat.“³³¹ Neben dem Auffinden seiner unterstellten ethischen Affinität zur Kunst Bachs mag sich Hindemith aber auch als Person mit ihm identifiziert haben: „Es ist, als sei über sein Schaffen von nun an ein Schatten gefallen, der Schatten der Melancholie.“³³²

Diese Prägung, unterwegs von Benn hin zu Bach sollte für Hindemiths Selbstverständnis auch über den Abbruch der Zusammenarbeit mit Benn bindend sein. Bei Hindemith hat dies Auswirkungen in zweierlei Hinsicht:

1. Die handwerklich kompositorische Orientierung an der Künstlerpersönlichkeit Bachs, die sich in der Adaption kompositorischer Ordnungen und der Anschauung vom Wesen des Tonmaterial niederschlägt: der Kontrapunkt in seiner Genese gegenüber dem Thema und seine Anwendung, grundsätzliche Ansichten über Materialbeschaffenheit und das Verstehen der Faktur (Figur als Keimzelle des ganzen Satzes), Verarbeitungstechniken, Korrelation zwischen Satztechnik und Klang.³³³

³³¹ Martin Geck, Das Höchste erreicht? Hindemith im Spiegel seiner Hamburger Bach-Rede, in: Musik-Konzepte 125/126. Der späte Hindemith, S. 44

³³² Paul Hindemith, Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe, in: Hindemith, Aufsätze. Vorträge. Reden, S. 267

³³³ Ebd., S. 261

2. Das Begreifen des Kunstwerkes als ethische Größe: „*Es kann dann nur eine Musikart geben: die im Sinne des Bachschen Musikethos, seinem von ihm hinterlassenen kostbarsten Erbe r i c h t i g e Musik.*“³³⁴ Die Musik sei demnach „*Abbild einer höheren Ordnung*“³³⁵. Diese Ästhetik, die über den Autonomieanspruch hinausgeht, die den Anschein einer utopischen und zugleich weltabgewandeten Haltung zeigt, kommt in der Arbeit der *Mathis*-Musik zum Klingen.

Geck konstatiert zwar die Fragwürdigkeit und Fragilität aller Identifikationsversuche mit historischen Personen³³⁶; trotzdem zeigen sie die Ohnmacht und Überforderung des in der Auseinandersetzung stehenden Komponisten an. „... *durch Selbsteinordnungen aller Art Sinn zu stiften, der gleichwohl niemals ein objektivierbarer Gesamtsinn sein kann, sondern nur die Rekonstruktion unseres eigenen Lebenssinns.*“³³⁷ Bezeichnend sind hier die projizierten Anschauungen über den wie enthoben erscheinenden Bach, die wieder eine prophetisch-religiöse Dimension des Denkens Hindemiths aufschimmern lassen: eine innere Abkehr vom Weltgeschehen insgesamt, vom Politischen gar.

*„Bach steht außerhalb des Getümmels. Wohl benutzt er neue Errungenschaften der Musiktheorie, die zwölfköpfige gleichschwebende Temperatur, aber offenbar lediglich als willkommenes praktisches Hilfsmittel zur Verwirklichung seiner weitausgreifenden tonalen Phantasiebilder.“*³³⁸

Hindemiths Begriff vom Kunstwerk strebt über die Ebenen des Machens und Schaffens hinaus, will vielmehr von einer ewigen und unaufgebbaren Wahrheit künden. Er macht sich auf die Suche nach dem Auffinden dieses immerwährenden, statisch zu nennenden Wahrheitsbegriffs:

³³⁴ Ebd., S. 269f.

³³⁵ Ulrich Tadday, Zur Ästhetik nicht nur des späten Hindemith, in: Musik-Konzepte 125/126. Der späte Hindemith, S. 25

³³⁶ Ebd. S. 44

³³⁷ Ebd. S. 44f.

³³⁸ Paul Hindemith, Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe, in: Paul Hindemith, Aufsätze. Vorträge. Reden, S. 260

„Wir sind berechtigt zu sagen: wenn die eine Art des Musikmachens durch die Marpurgs, Rameaus, und Daubes vertreten wird, so ziehen wir die andere, vielleicht weniger intellektuelle, dafür aber direkt vom Himmel kommende und uns bewegende eines Künstlers wie Bach vor.“³³⁹

Durch diese Beimessungen gerät der Künstler so unversehens in die Rolle eines Mittlers zu der anderen Welt der guten Ordnung hin; nicht als „Fluchthelfer“ aus dieser Welt und Zeit, sondern als Stabilisator. Die Formulierungen des vormals so nüchtern und rational erscheinenden Paul Hindemith wechseln in die Diktion des Sehnsens und Ausharrens. Möge die Hilfe vom Himmel herab kommen! In ähnlicher Weise hatte Robert Schumann 1853 in seinem Artikel *Neue Bahnen* von den rettenden Qualitäten des Johannes Brahms gesprochen.

Da, wo es der Rettung bedarf, muss die Not augenscheinlich groß sein. Hindemiths Not ist nicht eine etwa nachlassende Schaffenskraft, sondern die bedrängende „neue“ Weltanschauung. Seine Arbeit u. a. am *Mathis* versucht, zu einer gestärkten Autonomie als Mensch und Künstler zu finden. Diese Arbeit kann nicht als missverstandene Andienung an das 1933/34 schon blutbefleckte NS-Regime, sondern als direkte Entgegnung hierzu verstanden werden. Hindemiths Ethos von der Musik mündet keineswegs in eine kompositionsbezogene konstruktivistische Selbstverliebtheit. Seine Überlegungen dienen zur Autonomie einer unverletzbaren künstlerischen Persönlichkeit, ja, sie sind geradezu Werkzeuge zur Personwerdung in der die Person zerstörenden Zeit.

Die Systematik, Rationalität und Durchdachtheit seines Werkes ist ein Instrumentarium zur Schau. Die Nüchternheit und Klarheit der Arbeitsweise und des Satzbildes stehen in einer Ambivalenz zum transzendenten Anspruch. Wissend um die beschriebenen Brüche und Irritationen stellt er in seiner Bach-Rede die Frage: „*Leugnen wir mit dem Wahrnehmen dieses*

³³⁹ Ebd.

*ideellen Zieles nicht alle Kunst?*³⁴⁰ Die Frage fasst alle Zweifel hinsichtlich der Schaffensautonomie und der Sinnstiftung des Komponierens über die Form des Kunstwerkes hinaus zusammen.

Das Frappierende an der Antwort, die der Autor selbst gibt, ist die Zuhilfenahme einer Bildmetapher; und nicht irgendeines Bildes: Das Bild hilft hier, die Sphäre des Klingenden zu erläutern und es gemahnt zugleich an ein zentrales Element der bildnerischen Darstellung im Gefüge der Weihnachtstafel des *Isenheimer Altars*. Mit Blick auf die Gestalt Johann Sebastian Bachs äußert er:

*„Die Antwort auch dieser Frage liegt schon weit unter dem, der zur menschenmöglichen Vollkommenheit gelangte. Er ist am Ende; er steht, wie es im alten persischen Gedicht heißt, vor dem Vorhang, den niemand je zur Seite zieht. Für dieses Höchsterreichte muß er einen teuren Preis bezahlen: die Melancholie, die Trauer, alle früheren Unvollkommenheiten verloren zu haben und mit ihnen die Möglichkeit weiteren Voranschreitens [...] Dabei überhöht sich seine Kunst zur Künstlichkeit, seine Kunst zum visionären Erkennen. 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 Weges, der dahin führt ...“*³⁴¹

Das Bild des Vorhangs als Hindernis der Erkenntnis und zugleich als Gehaltensein im Hier, vor Trauer und Melancholie bewahrend. Hindemiths Sehnsucht rückt an die unterstellte Vision Grünewalds und Bachs heran. Der *Vorhang, den niemand zur Seite schiebt*, hält den Komponisten Hindemith im Jetzt, lässt sich angesichts aller Identifikationsparallelen auch als von Grünewald und Bach getrennt begreifen.

³⁴⁰ Ebd., S. 268

³⁴¹ Ebd., S. 268f.

Im *Engelkonzert* Grünewalds ist der in der Mitte angebrachte Vorhang bereits zurückgeschoben und hat den Blick der Konzertierenden auf die Inkarnation Christi freigegeben. In diesem Spannungsfeld zwischen Formulierung seiner Ästhetik und bildnerischer Gestaltwerdung gerät das Kunstwerk der *Mathis*-Symphonie und -Oper zu einer dynamischen Musik großartigen Ausdrucks von Not, Erlösung und Bekenntnis.

Das klingende Werk rückt die statisch wirkende Formulierung der ethosgezeugten Ästhetik in das dynamische Spannungsfeld zurück und dokumentiert das immerwährende Miteinander von dynamischen und statischen Merkmalen zu einem organischen lebensnahen Ganzen. Für Hindemith ist das Irrationale, Wahre, das Abbild der guten Ordnung kein Kunstgriff, nicht eine Hereinnahme nach der Art Gottfried Benns, die dem Leben „*Weite gibt*“. Die konsequente Ausformulierung seiner Kunst lässt Hindemith angesichts aller Demut vor der Kunst Bachs und Grünewalds in die Dimension jenseits des Vorhangs vorstoßen.

*„Was ihr den Geist der Zeiten heißt,
Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln.“³⁴²*

6.1. Die musikalische Analyse und die interdisziplinäre Bezugnahme

Die musikalische Analyse des 1. Satzes der *Mathis-* Symphonie verfolgt das Ziel, Spuren der symbolistischen Rhetorik des Altarbildes in der musikalischen Sprache wiederzufinden. Es ist die musikalische Rhetorik, die sich stark in symbolistischen Ansätzen äußert; sie wird als eine Sprache der Eingeweihten, als eine verborgene Freiheit erkannt werden.

Hindemith umreißt schon durch die Titulierung des ersten Satzes mit der Bezeichnung *Engelkonzert* den deutlichen Bezug zu einem abgebildeten Vorgang des Musizierens. Es ist Ausdruck einer intensiven Verbindung zur Weihnachtstafel des Isenheimer Altars. Umso überraschender ist es, dass dieses Analogon im Referenzartikel *„Musik und Bildende Kunst“* von Rolf Ketteler und Jörg Jewanski keinerlei Erwähnung findet.³⁴³ Anders als in besagtem Artikel wird in dieser Arbeit eine konkrete Analogie deutlich. Es gilt daher, die Aussage Ketteler und Jewanskis zu relativieren respektive deren einschränkende Formulierungen für die Musik Hindemiths in Anspruch zu nehmen.³⁴⁴

Paul Hindemith forciert in Symphonie und Oper einen konstruktivistischen Ordnungsbegriff, welcher dem musikalischen Werk eine vom Bild unabhängige Existenz verleiht. Dennoch stehen Musik und Bild aufgrund der

³⁴² Johann Wolfgang Goethe, *Faust I*: 575-577

³⁴³ Rolf Ketteler und Jörg Jewanski, *„Musik und Bildende Kunst“*, Art. MGG², Sachteil, Bd. 6, Kassel 1997, Sp. 745-779, hier: *Musik nach Bildern*, Sp. 752ff.

³⁴⁴ *„Bildvertonungen setzen oft nicht am Malereispezifischen an, sondern greifen jene Schicht des Gemäldes auf, die als verbalisierbares Sujet zu fassen ist. In diesem Falle gilt: ‚Musik nach Bildern‘ ist nichts Eigenständiges, sondern eine Variante von ‚Musik nach Worten‘“* (W. Dömling 1995, S. 120) [...] *Das einer Komposition zugrunde liegende malerische Modell ist durch den Titel nicht immer hinreichend bestimmt und für die Rezeption nicht immer erforderlich [...] Bei vielen Werken ist eine Vorlage möglicherweise vorhanden, aber verschwiegen worden. Die resultierende Musik läßt keine Rückschlüsse zu, man ist auf die Bestätigung des Komponisten angewiesen ...“*, zitiert nach: Ebd., Sp. 755

spezifischen Analogie ihrer Ordnungsmuster in einer intensiven Verbindung zueinander. Diese sich am Muster der klassischen Ordnung ausrichtenden Musik setzt sich im übertragenen Sinne mit der Schein-Ordnung des NS-Regimes auseinander, hinter dessen Aufmarschplänen, Fackelzügen und Masseninszenierungen sich die Verachtung des Einzelchicksals und der menschlichen Würde insgesamt verbirgt. Hindemiths Wiederfinden der strengsten kompositorischen Ordnung kommt historiographisch einem Rückzug gleich, ästhetisch aber zu einer Kampfansage an das „durchschaute System“. Die zurückgenommene Dimension des musikalischen Ausdrucks geht einher mit dem strikten fast formalistisch anmutenden Einhalten des Strukturplans des Sonatenhauptsatzes.

Die Musik des *Engelkonzerts* ist ästhetisch betrachtet völlig eigenständig und zugleich aber inhaltsbezogen auf die Strukturen des Bildes Mathias Grünewalds gerichtet. Die Wahl der Gattung *Symphonie* zeugt vom Anspruch einer geschlossenen musikalischen Formation und ist Ausdruck einer fortschreitenden musikalischen Autonomisierung. Die von der Vorlage gezeugten assoziativen Elemente treten zugunsten eines Zuwachses in inneren Bedeutungszusammenhängen zurück. Dies ermöglicht Hindemith einen neuartigen Zugang zum Topos der „Weltanschauungsmusik“ die bei ihm eine „sphären“-bezogene Erweiterung erfährt. Insofern stehen die Bezugnahme zur Vorlage eines Bildes und die Feststellung einer musikalisch absoluten Struktur in keinem Widerspruch zueinander.

„Die „Mathis“- Symphonie nimmt eine Zwischenstellung zwischen absoluter und deskriptiver Musik ein. Hindemith versuchte, in seiner „Mathis“-Symphonie mit musikalischen Mitteln demselben Gefühlszustand nahezukommen, den die Bilder im Beschauer auslösen“³⁴⁵,³⁴⁶

Es kommt einer wichtigen positiven Wiederanknüpfung an die musikalischen Entwicklungslinien des 19. Jahrhunderts zu:

³⁴⁵ Vgl. Paul Hindemith, *Symphonie „Mathis der Maler*, in: Programmheft der Berliner Uraufführung 1934

³⁴⁶ Zitiert nach: Kilian, S. 261

„Die Symphonie wurde zum Symbol des Absoluten: Ohne Abbildungsfunktion wie andere Künste, wurde sie zur geoffenbarten Religion. Die Instrumentalmusik potenzierte den Ausdruck, da keine nüchternen begrifflichen sprachlichen Benennungen sie auf Irdisches zurück bezogen.“³⁴⁷

In dieser Verbindung zwischen Absolutheitsanspruch und Religionsinstanz öffnet sich die *Mathis*-Symphonie dem bildnerischen Kunstwerk als gleichgerichtetem Gegenüber.³⁴⁸ Sie besticht auch durch ihre äußere Distinguiertheit, gespeist durch die Klarheit der Materialentwicklung und allgegenwärtige Transparenz des Satzbildes, auch in den Phasen der Klangzusammenballungen und Kulminationen.

Damit steht die Kunst Hindemiths in deutlichen Gegensatz zur Forderung eines vom Kampf und Ringen (und entsprechende permanente Genese des Materials einer *Symphonischen Dichtung*) gekennzeichneten Duktus der Musik, wie sie durch die NS-Ideologie propagiert wird (vgl. das Wesen des *Heldischen* in *Les Préludes* von Franz Liszt). Neben diesen Kennzeichen ist es das Prinzip des Kanonischen, welches den Ansatz des Regelmäßigen und gesetzmäßigen Seins, sowie des Natürlichen unterstreicht. Es bleibt deshalb fraglich, weshalb diese Eigenschaften ausgerechnet als Indikatoren einer Andienung verstanden werden können (Kater, Maurer-Zenck, Breimann). Es kommt hier somit ein musikalisches Wertegefüge zur Entwicklung, das sich vom Uniformitätsideal und der Vereinerlichungsstrategie des Individuums durch die NS-Ideologie stark absetzt. Denn es ist die Unaufgebbarkeit des Menschlichen und Individualen, was als das Wesen des Natürlichen erscheint, als Teil des Geschöpf=Seins, des Kreatürlichen selbst verankert ist. Diese ethisch relevante Position harmoniert überdies mit dem Entwurf des auf den natürlichen Verhält-

³⁴⁷ Zitiert nach: Helga de la Motte-Haber, Religiöse Kategorien als ästhetische Begriffe, in: Hinrich Bergmeier (Hg.), *Le Sacre. Musik - Ritus - Religion*, Saarbücken 2011, S. 41

³⁴⁸ „Ein fast psychologisch zu nennender Begriff ermöglichte ein Festhalten an der Vorstellung von Transzendenz ohne unmittelbaren kunstreligiösen Anspruch [...] Wenn ausgeprägte Vorstellungen vom Individuum vorliegen, kann Gewissheit, ein Unerkanntes in sich zu bergen, den Sinn von Dasein legitimieren. Allen Formen musikalischer Meditation im 20. Jahrhundert ist Transzendenz als Möglichkeit des menschlichen Bewusstseins inhärent.“, zitiert nach: Ebd., S. 42

nissen fußenden Tonsystems durch Paul Hindemith, jenseits der Frage nach der inneren Schlüssigkeit respektive den physikalisch nicht haltbaren Formulierungen zum Partialtonsystem Hindemithscher Prägung. Das Verständnis von einer durch die natürlichen Bedingungen geleiteten Basis führt im Komponieren seit den 1930er Jahren in einer musikalischen Phänomenologie, die Geschlossenheit anstrebt. Das Tonsystem, die spezifische strukturelle Ordnung, und ein musikalischer Ausdruck zwischen Zurückgenommenheit und kontrollierter Empathie, rücken als ein Topos bildendes Wirkgefüge zueinander.

Ausgehend von den in der *Unterweisung im Tonsatz* vertretenen Positionen, fußt seine Musik auf „*einer nach seiner Meinung allzeit gültigen, in der Natur der Tonverwandtschaften verankerten Ordnung [...], die zur Grundlage des Komponierens wird. Auf dieser Basis entwickelte Hindemith seinen Begriff einer Kunst, die als autonomer Bereich sowohl zur subjektiven Ausdruckswelt des Komponisten als auch zur Entstehungszeit in Distanz steht. So gesehen stellt Mathis die Versinnbildlichung von Hindemiths Kunstverständnisses dar.*“³⁴⁹

Hindemith entzieht, diesem Ansatz folgend, das musikalische Werk der Vereinnahmung durch das Regime. Es kommt der Formulierung einer autonomen Zone gleich. Überdies aber setzt er es aber in eine ambivalente Distanz zur subjektiven Zugangsmöglichkeit. Das Werk spricht aus sich, für sich. Diese Vereinnahmungsblockade gegen alle Seiten (innen und außen) rückt diese Musik in den Bereich einer ästhetischen Erhabenheit. Das Kunstwerk gerät zu einem Wert an sich, zu einer modifizierten Form des Prinzips *l'art pour l'art*.

Durch die schon in den 1920er Jahren erfolgte radikale Abkehr von einer spätromantischen Ausdrucksbezogenheit Mahlerscher und Strausscher Prägung, aber auch durch die grundsätzliche Wiederannäherung an die Kategorie der Ausdrucksbezogenheit der Musik schlechthin, tritt die Kunst

³⁴⁹ Thomas Steiert: Paul Hindemith. Mathis der Maler, in: Enzyklopädie des Musiktheaters, Bd. 3, Carl Dahlhaus und S. Döring (Hg.), München 1986, S. 76

Hindemiths in Diskussion darüber ein, was das Ziel und der Gehalt des Ausdrucksstrebens sei. Hier werden nicht mehr ausschließlich musikalische Fragen verhandelt. Er ist bei der Erörterung des Menschlichen angelangt und taucht in das Verständnismilieu am Vorabend der philosophischen Aufklärung ein.

Dieser Themenkomplex um die Fragen der ästhetisch-ethischen Gesinnung steht in der Musik Hindemiths einer intensiven Auseinandersetzung mit den kompositorischen Techniken und der Auffassung von der Materialbehandlung in der Prägung durch Johann Sebastian Bach gegenüber. Die Affinität zur Bachschen Kontrapunktik und seiner spezifischen Materialkonfiguration ist auch für die Ausführung der Durchführungstechniken in der Symphonie *Mathis der Maler* kennzeichnend. Die Kombination dieser spezifischen gesinnungsästhetischen und materialbezogenen Positionen setzt das Werk in einen unverwechselbaren Bedeutungskontext von hohem Wiedererkennungswert. Nicht Uniformität, sondern Unverwechselbarkeit zeichnet die Musik aus. Sie zielt nicht auf die Vermassung des Menschen ab, sondern verweist eindeutig auf die individuelle Verfasstheit des Menschen.

Deshalb geschieht der hier erfolgende Rückgriff auf historisch unterschiedlich zu verortende Muster nicht auf der Grundlage einer historistischen Motivation. Die klingende Musik Hindemiths und das Bildkunstwerk Grünewalds geraten zu einer spezifischen Kunstkonstellation, die in ihrer Zusammengesetztheit zu einem neuartigen Gefüge, zu einer Spannung der Künste führt. Diese Konstellation provoziert zu einem immer wieder neuen Interpretationszugang, zu einer permanenten Aufforderung zur ästhetischen Standortbestimmung in jeder neuen Gegenwart.

Es kommt zu einer Begegnung beider Künste, ästhetisch, aus den Zeiten enthoben und wiederum in die (und ihre) Zeiten eintauchend. Hindemiths Musik will lehren; sie will die Sicht des Komponisten auf den Gang der Zeiten erläutern und vor diesem Hintergrund die Gegenwart ertragen hel-

fen. Es ist keine Flucht, keine Verneinung und kein sich Andienen an die Machthaber. Es handelt sich vielmehr um das Einnehmen einer rettenden Rückzugsposition.

Der 1. Satz der Symphonie *Mathis der Maler* ist demnach in mehrfacher Hinsicht als eine „Spiegelung“ der Weihnachtstafel des *Isenheimer Altars*: persönlich identifizierend, ästhetisch, instrumentarisch, symbolistisch, historisch.

*Mathis: „Wie soll ich, allem Wachsen eng verbunden,
dem zarten Ruf zu Willen sein,
wenn mir des Zweifels Pein
tagtäglich aufreißt neue Wunden?
Hast du erfüllt, was Gott dir auftrug?
Ist, daß du schaffst und bildest, genug?
Bist nicht nur eignen Nutzens voll.“³⁵⁰*

6.2. Voraussetzung

Der Umstand, dass das musikalische Material der Symphonie *Mathis der Maler* weitgehend mit dem der Aktvorspiele der gleichnamigen Oper identisch ist, bedeutet kein qualitativer Abbruch im Sinne eines „Abfallproduktes“: *„Die Uraufführung durch die Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler fand am 12.3.1934 statt. Zu diesem Zeitpunkt war die Arbeit an der Oper so wenig fortgeschritten, daß man kaum von einer Zusammenstellung aus Teilen der Opernpartitur sprechen kann, - wie häufig behauptet wird.“*^{351 352}

Einerseits hatte sich Hindemith, als er Ende 1933 von Wilhelm Furtwängler gebeten wurde, ein Orchesterwerk für die Berliner Philharmoniker zu komponieren, mit der grundsätzlichen Konzeption seiner Oper beschäftigt, die alsbald folgen sollte. Die Musik war schon gar nicht vollendet. Andererseits markiert genau dieser Zeitraum eine kompositionsstilistische Krise Hindemiths, in der er das Verfahren des Neoklassizistischen und des Neobarocken wie aller Techniken der zwanziger Jahre nach gerade zehn Jahren nach dem Neubeginn nach 1918 einer grundsätzlichen Infragestellung unterzog.³⁵³

³⁵⁰ Libretto zur Oper „Mathis der Maler“, Erstes Bild, erster Auftritt des Mathis

³⁵¹ Walter Heise, Paul Hindemith, Symphonie Mathis der Maler (1. Satz), in: Siegmund Helms und Helmut Hopf (Hg.), Werkanalyse in Beispielen, Regensburg 1986, S. 334

³⁵² Die Vorgehensweise Mozarts, die Ouvertüren seiner späten Opern zu Symphoniesätzen umzuarbeiten, mag einem in den Sinn kommen. Auch hier kam es zu einer wechselseitigen Durchdringung der Gattungen (KV 504, 551 etc.)

³⁵³ Vgl. Ludwig Finscher, Art. Symphonik, in: MGG², Sachteil, Bd. 9; Kassel 1998, Sp. 121

Die ursprüngliche Absicht, Musiken aus dem Vorrat der Opernteile des *Mathis* vorveröffentlichend unter der Überschrift *Suite*³⁵⁴ zusammenzufassen, wurde bald fallen gelassen.³⁵⁵ Die situative Herausforderung lautete: Wie konnte Anfang der 1930er Jahre ein Weg in Absetzung³⁵⁶ respektive Fortführung der Ergebnisse der 1920er Jahre gefunden werden? Das Komponieren bedeutete unter diesem rein musiktechnischen, musiksystemischen Aspekt das notwendige Formulieren einer neuen Position, das Erreichen einer personalen Identifikation in dieser Zeit. Politische Entwicklungen in Deutschland und die allgemeinen musikstilistischen Tendenzen begegneten sich und waren strukturell gleichgerichtet.

Der Zeitraum 1933/34 mag hier auch speziell im Personalstil Paul Hindemiths den Abschluss einer langjährigen Findungsphase markieren, die einst mit dem Zusammenbruch der Kultur des wilhelminischen Systems 1918 begonnen und die 1932 ihren vorläufigen Höhepunkt in dem Oratorium *Das Unaufhörliche* gefunden hatte. War doch diese Zäsur zu Beginn der 1930er gleichbedeutend mit dem Abschluss einer kompositorischen Suchbewegung. Die menschlichen, gesellschaftlichen und kompositorischen Traumata erscheinen als überwunden.

Alles stand - auch nach 1932 - unter dem Zeichen der Unanknüpfbarekeit an die Stränge von vor 1918. Die Komposition der zwanziger Jahre in ihrer Radikalität und der inneren Notwendigkeit des Bruchs mit der Konvention mögen da nahezu Ausdruck der Sinnentleerung, gesamtgesellschaftlich Ausdruck der Verzweiflung gewesen sein. Die sinnfällige Idee von einer geschlossenen "Weltanschauung" schien unmöglich geworden zu sein. Dieses Werk bildete zugleich diesen bereinigenden Abschluss der

³⁵⁴ „Der früheste Entwurf sah eine Gliederung der Oper in vier Akte vor, die jeweils im Kontext zu einem Gemälde des Isenheimer Altars standen: 1. Engelkonzert, 2. Martyrium des hl. Sebastian (in den endgültigen Fassungen der Oper mit sieben Bildern und in der dreisätzigen Symphonie entfiel diese Thematik), 3. Die Versuchung des hl. Antonius, 4. Grablegung.“, zitiert nach: Gerald Kilian, *Paul Hindemiths "Symphonie 'Mathis der Maler'"*. Eine Deutung musikalischer Ausdruckscharaktere und formaler Strukturen als semiotische Gestaltqualitäten symbolischer Musik, in: *Hindemith-Jahrbuch 1999/28*, S. 257

³⁵⁵ Vgl. Breimann, S. 64

³⁵⁶ „Ludwig Finscher formuliert es als „Abwendung von der Avantgarde“ hin zu einer „leichter verständliche[n] stärker traditionsgebundene[n] Musik“; vgl. Ludwig Finscher, Art. Symphonik, in: *MGG*², Sachteil, Bd. 9; Kassel 1998, Sp. 121

Zeit nach dem Ersten Weltkrieg. Lediglich in ihrer Negativabbildung wurde die Vorstellung von ihr erahnbar, anschaulich.³⁵⁷ Hindemith schreibt über das Trauma in der Zeit zwischen 1933 und 1935, also im Entstehungszeitraum der *Mathis*-Musik:

„Wir haben im Kriege das Zerbersten einer Welt erduldet und wir erleben die Wehen einer neuen Geburt. Wenn die Musik mit uns Deutschen verbunden ist, wie Atem und Nahrung, muß sie mit unserer alten Welt zerborsten sein und wenn sie nach den wenigen hundert Jahren, während der sie der Erde mit ihrem Geist, ihrer Form und ihrer Schönheit durchdringen konnte, ihre jugendliche Kraft erneut zusammenfasst, muß auch sie nach den Krämpfen einer Wiedergeburt sich aus dumpfen Chaos zu reiner Größe wieder emporschwingen. - Wie zerfiel sie und wie ersteht sie neu?“³⁵⁸

Hinter dem Eindruck des Traumatischen verbirgt sich die Frage nach der Dynamik der Vorgänge. Einige Elemente, die für das Selbstverständnis des Komponisten prägend bleiben, sind:

Die Kategorie „*Nation*“ ist nach wie vor bestimmend für die Ausprägung der Kunst. Die Kunst ist an das Schicksal der Nation gebunden. Beide Größen durchwirken sich gegenseitig. Geschichtliche Prozesse (Zusammenbrüche) sind unumkehrbar. Diese Einsicht muss sich auch gegen eine restaurative Stilistik richten. Unter dem Eindruck dieser Haltung muss also auch die Entstehung der *Mathis*-Musik betrachtet werden: eben nicht als ein stilistischer Rückgriff auf Vergangenes, sondern als Neues - das Vergangene reflektierend. Die Frage nach der Dynamik der Genese und des

³⁵⁷ „Auch Hindemith, dem wie den meisten Musikern seiner Generation nach dem 1. Weltkrieg die Weltanschauungsmusik verlogen erschien, hat in seinen langsamen Sätzen keine neuen Ausdrucksbereiche erschlossen.“, zitiert nach: Helga de la Motte-Haber, Bewegung und Stillstand, in: Über Hindemith - Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation, Mainz 1996, S. 147f.

³⁵⁸ Paul Hindemith, Komposition und Kompositionsunterricht, in: Aufsätze. Vorträge. Reden (Giselher Schubert, Hg.), Zürich/Mainz, 1994, S. 54. Anmerkung des Herausgebers: „Hindemith schrieb diese Arbeit für die von Josef Müller-Blattau herausgegebene Hohe Schule der Musik (Berlin 1935-38) zwischen 1933 und 1935. Um den 10. Januar 1935 schickte Hindemith das Typoskript ... an Müller-Blattau, der nicht reagierte und es offensichtlich aus opportunistischen politischen Gründen nicht mehr zu veröffentlichen gedachte.“ S. 342

Zerfalls zeigt an, dass Hindemith von den systemischen Fragen und den Möglichkeiten einer zukunfts zugewandten Schaffensmotivation umgetrieben ist. Es sind die metaphysischen Aspekte, die gerade in der *Mathis*-Musik wesensbestimmend werden:

„Mathis der Maler opens with a prelude which Hindemith titled ‘Engelkonzert’ [...] this title also tells us that we are dealing with metaphysical as well as historical subject-matter.”³⁵⁹

Das, was sich nun als kompositorische Heimat Hindemiths herauszuschälen beginnt, etabliert sich hinsichtlich der Geschlossenheit und der systemischen Schlüssigkeit nach 1933. Dass es zugleich die Phase der „Machtergreifung“ durch das NS-Regime markiert, mag man zunächst eine chronologische Zufälligkeit nennen. Es soll allerdings gezeigt werden, dass sich in dieser Zeit des endgültigen politischen Umbruchs in Deutschland auch die „Neuformulierung“ der Komponistenpersönlichkeit Paul Hindemiths vollzieht. Das Feld der quasi religiösen Auseinandersetzung mit den Ansprüchen des Regimes bedeutet für Hindemith, kompositorisch ebenfalls ein systemisches Gebäude als *Gegenentwurf* zu errichten. Die sich hier anknüpfende These lautet:

Die chronologischen Parallelitäten zwischen musikimmanenter Neuformulierung bei Hindemith und der politischen Neuordnung in Deutschland ist offensichtlich. Dies gilt für die Zeit unmittelbar nach 1918 und vielmehr für die Zeitspanne 1933/34. Die zweite Neuerfindung findet ihren Niederschlag in der *Mathis*-Musik.

Durch die Verknüpfung von Polis und Kunst kommt dem Werk eine exponierte Bedeutung im Œuvre Hindemiths wie auch der gesamten Szene in dieser Zeit zu. Diese Musik hat daher in jeder Hinsicht bekenntnishaften Charakter. In den Kontext dieser Bekenntnishaftigkeit gilt es, den persönlichen Schaffensansatz Hindemiths einzubringen. Sein Selbstverständnis

³⁵⁹ Fuller, in: Hindemith-Jahrbuch 1997/26, S. 123

als Komponist kristallisiert sich wie kaum in einem seiner anderen Werke in dem „*Geniestreich*“³⁶⁰ der *Mathis*-Musik³⁶¹.

Folgende äußere Aspekte der Werkbetrachtung stützen diese Ansätze:

Die Wiederaufnahme des historischen Gattungsbegriffs *Symphonie* stellt eine wertkonservative musikalische Struktur schlechthin dar (in Abgrenzung gegen die im romantischen Sinne programmbesetzten Gattungen *Fantasie* und *Symphonische Dichtung*). Die *Symphonie* als Gattung hatte ihre ideologische Führungsrolle in der Mitte des 19. Jahrhunderts - aus ästhetikgeschichtlicher Perspektive betrachtet - eingebüßt und ihre Ablösung in der Konzeption des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes gefunden. Denn im Gegensatz zu dieser alle sinnlichen und intellektuellen Bereiche der ästhetischen Wahrnehmung erfassenden Anschauung postulierte die Gattung *Symphonie* zuerst eine auf dem Prinzip „*l'art pour l'art*“ fußende ästhetische Autonomie des Kunstwerkes.

Gattungsgeschichtlich aus dem italienischen Kulturraum herrührend, repräsentierten ihre Satzzyklen und ihre Satzkonzeption die neuen aufklärerischen Strömungen im Verlauf den 18. Jahrhunderts. Zudem sind in der Konzeption der mehrthemigen Anlage des musikalischen Zyklus die womöglich unaufgelösten Affektkontraste, die Bedeutung der philosophischen Dialektik symbolisierend, angelegt und geborgen. Es erfordert hier keine außermusikalischen Bezüge; musikalische Struktur und ästhetische Bedeutsamkeit sind kongruent. Die Gattung war stets Repräsentant der aristokratisch-bürgerlichen Welt des Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts und des *Deutschen Idealismus* insgesamt, also eine Weltanschauung, die

³⁶⁰ Vgl. Ludwig Finscher, Art. *Symphonik*, in: MGG², Sachteil, Bd. 9, Kassel 1998, Sp. 121

³⁶¹ Martin Geck vermerkt hierzu: „*Die Verbindung von „Vollkommenheit“ und „Scheitern“ ist nicht nur ein Thema der Hamburger Bach-Rede, sie bezeichnet vielmehr eine Künstlerproblematik, die Hindemith zeitlebens beschäftigt hat [...] dekliniert die 1934/35 geschaffene Oper Mathis der Maler die existenziellen Probleme des handwerklich vollkommenen Künstlers im neuen Kontext ...*“, zitiert nach: Martin Geck, *Das Höchste erreicht? Hindemith im Spiegel seiner Hamburger Bach-Rede*, in: *Musik-Konzepte* 125/126, *Der späte Hindemith*, München 2004, S. 46f.

der Nationalsozialismus „ausmerzen“ wollte respektive dessen Bedeutung in seinem ideologischen Sinne umgedeutet werden musste.

„Die um 1930 allgemein einsetzende Abwendung von den Avantgarden der 1920er Jahre und die Bemühung vieler Komponisten in Europa und den USA um eine leichter verständliche und stärker traditionsgebundene Musik fiel in Deutschland fast zusammen mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten, deren musikpolitischen Vorstellungen diese Wendung gelegen kommen konnte, die aber aus Borniertheit ihre Chance nicht erkannten, vielmehr die erste Symphonie, die ein unübersehbares Zeichen setzte, diffamierten und ihren Komponisten in die Emigration trieben [...] Als Alfred Brasch das Werk emphatisch als dasjenige feierte, ‚das alles Streben Neuer Musik in sich vereint und es anschließt an die große Tradition der deutschen Romantik und Klassik‘ und es ‚eine Wende deutscher Musik‘ nannte, war es schon zu spät.“^{362 363}

In der Zeit, in der seitens des NS-Regimes die eindeutige Politisierung und Gleichschaltung der schaffenden Komponisten in der Reichskulturkammer wie auch die ideologische Umformung der Vorstellung vom wahren musikalischen Kunstwerk zur „deutschen Kunst“ intensiv betrieben wurde, musste schon der Auswahl der Gattung *Symphonie* das Attribut einer nonkonformen Position Hindemiths zukommen.

Die *Mathis*-Musik stellt eine Verschränkung dieser umrissenen unterschiedlichen Ebenen dar. Sie ist Abschluss und zugleich Ausdruck einer Phase der künstlerischen Findung im persönlichen Schaffen Hindemiths. Tonsystem und Klangsprache gewinnen den Charakter der Unverwechselbarkeit, des Hindemithschen Personalstils; und markieren zugleich werkbezogen im Gesamtoeuvre eine bedeutende Zäsur.

³⁶² zitiert nach. Ludwig Finscher, Art. *Symphonie*, MGG², Sachteil, Bd. 9, Kassel 1998, Sp. 121

³⁶³ Vgl. Zeitschrift für Musik 101, Dezember 1934, S. 1203-1207

Überdies kulminiert in dieser Phase die politisch-ideologische Auseinandersetzung, die sich in den Gattungen *Oper* und *Symphonie* niederschlägt.

*„Charakteristisch für Cardillac, Mathis und Die Harmonie der Welt ist, [...] dass in ihnen der Künstler mit Ansprüchen konfrontiert wird, die von Seiten der Gesellschaft an ihn herangetragen werden, bzw. daß er Realitätserfahrungen macht, die ihn gleichsam künstlerisch determinieren.“*³⁶⁴

Überdies positioniert sich Hindemith mit diesem Werk zu den Erscheinungen seiner Zeit. Die Wahl der Gattung *Symphonie*, nur auf den ersten Blick hin als historisierender Akzent, und das an einen neu und anders formulierten Naturbegriff ausgerichtete Tonordnungssystem gehen zwar von einem werkindividualistischen Ansatz aus, zwingen aber im zeitgeschichtlichen Kontext zu einer bewussten Formulierung der Ästhetik: Hindemith formuliert und findet sein Musikethos. Eine stilistische Einordnung und der ästhetische Überbau bedingen sich einander.

Die *Mathis*-Musik in ihrer symphonischen Gestalt ist in die Koordinaten „*Werkindividualität*“, „*zeitbezogene Stilbildung*“ und „*Personalstil*“³⁶⁵ eingebunden.

Allerdings beinhaltet der Gattungsbezug *Symphonie* auch eine höchst politische, weltanschauungsrelevante Dimension, die in weiten Teilen der Forschung erst wenig Berücksichtigung fand. Die *Symphonie* ist vor allem in der sowjetischen Musikkultur der 1930er Jahre eine Hauptform der Komposition. Gerade im Jahr 1933 kommt es diesbezüglich zu konkreten kunstideologischen Formulierungen. Der Vorwurf des „*Kulturbolschewismus*“ durch Goebbels wird in diesem Zusammenhang ein auslösendes Moment gehabt haben.

³⁶⁴ Dieter Rexroth, Zu den großen Opern von P. Hindemith, in: Susanne Schaal / Luttgard Schader, (Hg.), ebd., S. 208

³⁶⁵ Carl Dahlhaus, Was ist Musikgeschichte? , in: Europäische Musikgeschichte 1, Kassel 2002, S. 73f.

„Die Renaissance der Gattung Symphonie erhielt starke Impulse aus der Sowjetunion und den USA, [...] : aus der Sowjetunion durch die Ideologie des sozialistischen Realismus, die verbindlich zuerst 1933 formuliert wurde, aber durch die Schriften Lunačarskijs vorbereitet war, von dem die später von Adorno übernommene Idee von Symphonien als ‚Volksreden an die Menschheit‘ stammte; aus den USA einerseits durch den Bedarf der zahlreichen College-Orchester an spielbarer und relativ leicht verständlicher symphonischer Musik, andererseits durch die wenigstens partielle Rezeption der ‚linken‘ Ideen des Sozialistischen Realismus und ihrer kompositorischen Ergebnisse bei den linksliberalen Komponisten und dem insgesamt linksliberalen Klima von Roosevelts ‚New Deal‘.“³⁶⁶

Dies macht als Hintergrund die ideologische Abneigung deutlich, wie sie sich schon am Gattungsbegriff der *Mathis*-Musik entzündet haben könnte. Zugleich indiziert es, wie derart von seiner eigenen Ideologie verblendet das Regime auch bei der Frage der Beurteilung von künstlerischen Kategorien war. Die starren ideologiebedingten Schablonen machten eine Auseinandersetzung mit den dynamischen Realitäten unmöglich.

Barg der Gattungsbegriff 1933/34 schon die Tendenz einer stilistischen Rückbesinnung in sich, so ist die Relativierung des *Subjektiven* auffällig. Es sind die Punkte, an dem sich die Geister auch noch nach dem Tod Hindemiths schieden. Der zuvor an anderer Stelle schon angeführte Satz Adornos (1968) „Pure, im bedeutenden Sinn unmenschliche Musikalität durchherrschte Hindemith ...“³⁶⁷ steht in Bezug auf die Kategorie „Person“ in einer Aufsehen erregenden Parallele zu einer Formulierung von Alfred Brasch in der Besprechung der *Mathis*-Musik unter dem Titel „Musik zum Isenheimer Altar. Paul Hindemiths Symphonie Mathis der Maler“ aus dem Jahr 1934:

³⁶⁶ Ludwig Finscher, Paul Hindemiths geschichtlicher Ort, in: Hindemith-Jahrbuch 1997/26, S. 47

³⁶⁷ Zitiert nach: Ebd., S. 41

„... war es an seinen ausgemachten Gegnern, anlässlich der Uraufführung dieser Symphonie alte Urteile zu revidieren. Dennoch hört man noch von Vorbehalten; es wird gesagt, daß der Mensch Hindemith sich erst noch zu bewähren habe. Den Musiker Hindemith jedenfalls hat mit der Begnadung dieses Werkes seine Kunst legitimiert.“³⁶⁸

Beide, Brasch und Adorno konstatieren mit unterschiedlichen Intentionen eine Abwesenheit der persönlichen Empathie, der Ichhaftigkeit des Komponisten Hindemith. Für Adorno ist diese erst die Voraussetzung eines fundierten Schaffensvorgangs im 20. Jahrhundert. Brasch erkennt in der Abtrennung des „Ich“ von der Ebene des Werkes die Möglichkeit einer noch zu debattierenden Ehrenrettung, wie er fälschlicherweise mutmaßte:

„Hier ist endlich das Werk, das alles Streben neuer Musik in sich vereint und es anschließt an die große Tradition der deutschen Romantik und Klassik [...] Wir glauben, daß uns diese Symphonie soviel zu sagen hat wie lange kein Werk der deutschen Musik mehr!“³⁶⁹

Diese in Ansätzen mutige und äußerst positive Besprechung mochte eine Wiederherstellung der persönlichen Integrität Hindemiths leisten; wie man weiß, vergeblich: 1938 schreibt der damalige Generalintendant des Deutschen Nationaltheaters zu Weimar in der Schmähchrift unter dem Titel *„Entartete Musik - Eine Abrechnung von Staatsrat Dr. Hans Severus Ziegler“*, zu Hindemith³⁷⁰:

„Noch nie schloß ein Musikfest mit solchem Missklang [Baden-Baden 1929, Aufführung des „Lehrstück“]. Hindemith hat sich mit diesem Opus so kompromittiert, daß jetzt hoffentlich die Reaktion gegen diese Gaukelei einsetzt. Die Inflation in der Musik muß endlich liquidiert [sic!] werden. Es ist höchste Zeit, daß diese ‚Helden‘ von der Bildfläche abtreten. Sie haben

³⁶⁸ Zeitschrift für Musik: Monatsschrift für eine stete geistige Erneuerung der Musik; Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, 1934, Heft 101, S. 1203-1207, hier: S. 1204

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Völkischer Verlag, Düsseldorf, S. 31: („... erschien damals [Juli 1929] in einer Zeitung im Ruhrgebiet ...“)

*in den letzten Jahren mit ihrer Betriebsamkeit einen Schaden angerichtet, der kaum wieder gutgemacht werden kann. In Baden-Baden hat sich endlich ihre wahre Gesinnung gezeigt.*³⁷¹

An prominenter Stelle, nämlich im letzten Absatz der letzten Seite des Pamphlets, wird Hindemith für künstlerisch erledigt erklärt. Die Prophezeiung aus dem Jahr 1929 sollte mit der Schrift in Anlehnung an die Ausstellung „*Entartete Kunst*“ 1938 in der Öffentlichkeit als vollzogen gemeldet werden. Finscher betont den deutlichen Ich-Bezug, abseits aller Diskussion über die Bedeutung der Ich-Ferne beziehungsweise -Nähe:

*„...[Oper Mathis der Maler] die aber als deutlich autobiographisch ge-
töntes Bekenntniswerk über die Problematik der Künstler-Existenz in po-
litisch bewegten Zeiten konzipiert war - der angeblich so unreflektierte
Künstler gab sich hier zum ersten Mal umfassend Rechenschaft und
schon hier mit einem tragischen Unterton; es ist bezeichnend, daß Hin-
demith die Formulierung des Textes die größten Mühen machte, während
die Komposition schnell und offenbar mühelos sich vollzog.“*³⁷²

Historiographische Verläufe haben naturgemäß einen hohen spekulativen Charakter, da auch angesichts einer unterstellten Kenntnis aller Sachdokumente die Gegenwart des Betrachters stets mitschwingt. Musikgeschichte zwingt zum Verharren in der Anschauung der eigenen Gegenwartigkeit.

„Musikgeschichte als eine Kette von Herausforderungen zu begreifen, die zu dem führen, was man Abhängigkeit im Widerspruch nennen kann, ist wahrscheinlich realistisch [...] Musikgeschichte ist Stückwerk, und zwar nicht nur wegen des Mangels an Dokumenten, sondern vor allem deswegen, weil es nur selten gelingt, bei der Schilderung von Zusammenhängen zwischen früheren und späteren Werken nicht allein den Einflüs-

³⁷¹ Völkischer Verlag, Düsseldorf, S. 32

³⁷² Ludwig Finscher, Paul Hindemiths geschichtlicher Ort, in: Hindemith-Jahrbuch 1997/26, S. 48

sen, sondern auch den Herausforderungen, die zu bestimmten Negationen führen, gerecht zu werden.“³⁷³

Eine bessere Ermutigung zur Besinnung auf die konkreten Werkzusammenhänge, die Betrachtung des Werkes, lässt sich nicht wünschen: Die Betitelung des ersten Satzes mit *Engelkonzert* als spätere Ouvertüre der gleichnamigen Oper tritt, mit hoher nationaler, kunstgeschichtlicher und theologischer Bedeutung, eindeutig in Bezug zur Bildsprache des historischen Kunstwerkes von Mathias Grünewald. Das gleichnamige Bild ist das „Herz“, das *Innere* des Wandelaltars (Retabel), umhüllt von den anderen Bild- und Bedeutungsschichten des Werkes. Zugleich tritt in ihm der Bedeutungszugang zutage. Es ist eine dogmatische Struktur. Die Bezeichnung dieses Bildes spiegelt sich in der Bezeichnung des musikalischen Satzes wider. Es ist Anschauungsmusik in zweierlei Hinsicht:

- Sie entspringt der Anschauung des Bildes.
- Die Musik wird zu einer Reflektion über die weltanschaulichen Dinge.

Im Weiteren werden die musikalischen und bildnerischen Symbolgehalte zueinander in Beziehung gesetzt: Es geht um die Übernahme des symbolistischen Ansatzes der Bildsprache in das musikalische Kunstwerk. Die Musik gerät so zum Dokument einer nur dem Eingeweihten zugänglichen Sprach- und Bedeutungsebene. Sie wird zum Dokument des *autonomen* Musizierens, der Beginns einer verhalten wirkenden *inneren Emigration* Paul Hindemiths. Diese Tendenz wird durch Auswahl dieses dogmatischen Sittengemäldes forciert. Der Kern christlichen Glaubens als Sujet eines symphonischen Kunstwerkes artikuliert sich in einer Zeit, in der die Ersatzreligion der NS-Ideologie alle Lebensbereiche der Menschen bis in das Innerste ergreift: Führerkult, Rassenlehre, „*Mythus*“³⁷⁴ des „*Völkischen*“, „*Vorsehung*“ etc. wirken sich lebenspraktisch aus: eine emotio-

³⁷³ Carl Dahlhaus, Was ist Musikgeschichte?, in: Europäische Musikgeschichte 1, Kassel 2002, S. 78

³⁷⁴ Vgl. Alfred Rosenberg, Der Mythus des 20. Jahrhunderts, München 1930 (hier: 7. Auflage, 1943). S. 459ff.

nelle Gleichschaltung des Menschen, sein Aufgehen in der „völkischen“ Masse war die Folge.

Die Wahl ausgerechnet dieses kirchlich-geistlichen Sujets des Altarbildes in Kombination mit der Liedweise musste unmittelbar als Position gegen die synthetisierte Weltanschauung des Nationalsozialismus begriffen werden.

Die Artikulation des musikalischen Materials geschieht dramaturgisch auf der Basis der altkirchlichen Weise *Es sungen drei Engel*. Seine mehr als auf der Modalität beruhende Fremdartigkeit kennzeichnet ein Widersetzen gegen die unbedingte Ausdruckshaftigkeit und -intensität des Musikalischen, die sich im Idiom des chromatischen Leittons fokussiert: Der Leitton steht für das melodische Streben in die Entspannungswirkung des Grundtons, zugleich als Kennzeichen einer die Kadenz aushöhlenden Chromatik (Entfremdung des Gefälles über das Mittel Stark-Alterierung, das stets „unaufgelöste Streben“). Die Rückgriffe auf die modal erscheinenden Techniken wirken wie ein radikaler Bruch mit den ästhetischen Favoriten des Regimes. Be- und Entfremdung und die aus dem ästhetischen Komplex abzuleitende geistig-seelische Entfremdung wird zum unausgesprochenen Thema schon im Kontext der *Mathis*-Symphonie.

Nicht Kampf und Überwindung, sondern der Eindruck von einer distanzierten Erhabenheit prägen das Klangbild. Die Posaune symbolisiert hier nicht das Instrument der Kunde von heroischem Kampf und Sieg, sondern kennzeichnet die Vorstellung von einem singenden Himmel (vgl. *Sphärenmusik*). Es ist dies eine qualitative und semantische Umdeutung der beigemessenen Symbolik, die im Klang der jeweiligen Instrumente (hier: die Posaune) aufscheint. Der aufmerksame Hörer nimmt diese Verhaltenheit als einen Historismus wahr, als Klang gewordener Widerspruch gegen die „neue“ Zeit. Der konservative Ansatz der musikalischen Arbeit (Kontrapunkt als Fakturbasis, Proportion der Maße, Symmetrie und Geschlossenheit der strukturellen Anlage) wirkt hier parallel in die gleiche Richtung.

Dieter Rexroth bündelt das Operschaffen Hindemiths in seinen Ausführungen mit Blick auf einen Künstler, der sich unzweifelhaft in einem spezifischen Verhältnis zum gesellschaftlichen Prozess der Zeit befindet; er konstatiert, dass vor allem der *Mathis*-Komplex diesbezüglich einen Fluchtpunkt darstellt: *„Es bleibt festzuhalten, daß auch diese beiden Opern [Harmonie der Welt, Cardillac] im Kern um die Problematik der Hingabe des Künstlers an das Ideal kreisen und Versuche darstellen, die Legitimation des Künstlers aus der Sicht der Problematik der konkreten gesellschaftlichen Situation des 20. Jahrhunderts zu entfalten. Man kann ohne Schwierigkeiten feststellen, daß Hindemith sich den Weg so ganz einfach nicht gemacht hat. So wäre vor allem bei einer Betrachtung des Mathis die konkret geschichtliche Lage zu berücksichtigen, der sich Hindemiths Entscheidung im Mathis verdankt. Die Jahre nach 1930 brachten in Deutschland eine gesellschaftspolitische Entwicklung, bei der das ‚Volk‘, geführt und dirigiert von einigen wenigen, zur Instanz über alle Fragen und so auch über geistige und künstlerische Dinge aufgerufen ward. In dieser Richtung allerdings hatte sich Hindemith, ebenso wie viele seiner Kollegen, die Lösung der Frage nach der Funktion des Künstlers nicht vorgestellt, und so blieb ihm unter Bezug auf das Recht des Einzelnen nur das Bekenntnis zur Souveränität des Künstlers. Doch es scheint, als gelinge es nicht, auf dem Weg dieser gleichsam ‚inneren Emigration‘, die sich in Visionen Bahn bricht, die als Gleichnisse erscheinen und schließlich den Künstler zur Reproduktion drängen. Es scheint, als gelinge es nicht, darin das Glück und die Hoffnung auf eine Zukunft zu finden.“*³⁷⁵

Wie zerrissen die Einschätzung der Nachzeit hinsichtlich eines möglichen *inneren Emigrantentums* Hindemiths war und ist, zeigt eine Äußerung Tilo Medeks:

„Der deutsche Meister wurde von den Machthabern eines deutschen Großreiches nicht angenommen: Hindemith konnte dankbar zum Himmel

³⁷⁵ Dieter Rexroth, Zu den großen Opern von P. Hindemith, in: Susanne Schaal / Luttgard Schader, (Hg.), ebd., S. 216

*aufblicken, daß dieser Kelch an ihm vorüberging, ehe er schuldig geworden wäre. Seiner Emigration ging keine innere voraus, er war kein Karl Amadeus Hartmann, aber er war auch nie ein Werner Egk.*³⁷⁶

An der Entwicklung der erbitterten Auseinandersetzung, die sich 1934/35 unter der Bezeichnung „*Der Fall Hindemith*“³⁷⁷ fassen lässt, ist zu erkennen, dass es nicht einer interpretatorisch überspannten Sichtweise vorbehalten bleibt, diese Position des Bedrängten in den Gegenstand hinein-zudeuten. Joseph Goebbels selbst veröffentlichte am 7. Dezember 1934 die Rede „*Der Künstler und der Staat*“, ebenfalls in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung*, als Antwort auf Furtwänglers Eintreten für Hindemith, in der Hindemith als „*atonaler Geräuschemacher*“ beschimpft wurde.³⁷⁸

Die Neukonstellation des Parametersystems (einhergehend mit Systematik der Tonsatzlehre), Sujetwahl und Beschaffenheit des musikalischen Materials erwecken den Eindruck einer eindeutigen Absetzbewegung von den konkreten kulturpolitischen Vorgaben des Regimes. Insofern erscheint die Entwertung Hindemiths durch die gerade eben „*gleichgeschaltete*“ Presse plausibel, genau abschätzend, dass die Rückgriffe auf eine historische Stoffwahl und die Verwendung „unverdächtig“ erscheinenden Lied- und Themenmaterials und deren kontrapunktische Verarbeitung keineswegs eine Bejahung der durch das Regime herbeigeführten Kulturwende bedeuten, im Gegenteil.

Rexroth untersucht die Protagonistenfiguren auf ihre Tauglichkeit als Träger der Hindemithschen Ideen:

³⁷⁶ Tilo Medek, *Berührungssängste und Paul Hindemith*, in: Susanne Schaal / Luttgard Schader, (Hg.), ebd., S. 356

³⁷⁷ Artikelüberschrift in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* vom 25.11.1934. Wilhelm Furtwängler nimmt im darunter folgenden Textbeitrag vehement für den kompositorischen Stil Hindemiths Stellung, was Alfred Rosenberg in einer Replik zu der Formulierung „*Der Fall Hindemith, der unerwartet plötzlich ins Zentrum der künstlerischen Debatte gestellt worden war, hat sich zu einem Fall Furtwängler erweitert.*“ - ausweitete.

³⁷⁸ Zitiert nach Paul Hindemith, *Das private Logbuch, Briefe an seine Frau*, Mainz 1995, S. 124

„Welche Gründe aber könnten es sein, dass Hindemith zur Darstellung seines modernen Künstlerproblems zu den Figuren Mathis und Keplers griff, daß er an die Vergangenheit zurückging? Die Wahl begründet sich aus der Einsicht in das Endstadium einer Entwicklung, die in der Renaissance-Zeit begonnen hat, einer Zeit, welche die ‚Geburt‘ des Menschen brachte und ihn auf das Ziel einer vernünftigen Gesellschaft ausrichtete. Die Entwicklung aber hat nicht das Ergebnis gebracht, das sich die Künstler immer wieder versprochen hatten, und das sie in gleichsam ästhetischer Vorwegnahme immer wieder beschworen hatten. Der Blick zurück auf das Anfangsstadium markiert gerade diesen Entwicklungspunkt, von dem aus sich für Hindemith keine Zukunft mehr öffnen will, weshalb nur noch Resignation und Skepsis bleiben. Ihren konkreten historischen Wahrheitsgehalt haben diese beiden Opern gerade darin, dass sie nicht den Optimismus der Renaissance-Zeit auf die Bühne bringen, sondern die Einsicht von heute, daß die einstige Hoffnung der Künstler, das Ideal als radikales Postulat in die Gesellschaft hineinwirken zu lassen und so verändernd zu wirken, endgültig begraben werden muß. Aus dieser Perspektive stehen denn auch die zahlreichen schlechten Erfahrungen, die Kepler in der Wirklichkeit machen muß, für geschichtliche Erfahrungen. Am Ende aber bleiben Skepsis und Fragen sogar angesichts der verheißungsvollen Reichsplanung Wallensteins nach dem Muster der ‚Weltharmonie‘. Die kurzauflammende Hoffnung, vielleicht werde es doch gelingen, Ideen und Nutzen zu vereinen, wird bald erstickt. Was bleibt, kann schließlich nur mehr Hoffnung auf das Jenseits sein: So hoff’ ich auf des Himmels Wohlklang, heißt es. Das Religiöse tritt wieder in Blickfeld und verheißt Lebenssinn, wo er sich in der gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht konkretisieren lassen will. Die Utopie eines zweiten Lebens drängt sich ins Bewusstsein, weil es unmöglich erscheint, ohne Lebenssinn auszukommen. Die ontologische Fixierung verweist diesen Lebenssinn ins Jenseits, weil diesseitige Zukunft ihn nicht mehr zu verheißern vermag. Die Flucht ins Religiöse erweist die Wirklichkeit als eine Gegebenheit, in der Vernunftlosigkeit gleichsam als Naturgesetz waltet und auf das hin deshalb auch aus der Sicht Hindemiths keine progressiven Anstrengungen

*mehr zu verwenden sind, in der man jedoch dahingehend wirken muß, durch Kunst hinauszuweisen auf eine andere bessere Welt. Von hierher wohl auch motiviert sich aufs Musikalisch-Technische bezogen Hindemiths Rückwendung in die musikalische Vergangenheit. Der Einsicht in das Endstadium des bürgerlichen Zeitalters korrespondiert die in die Zukunftslosigkeit der bürgerlichen Kunst (sic!). Daher motivieren sich auch die Lieder und alten Formmodelle in den Opern. Sie bezeichnen den Verzicht auf Progressivität. Wo deren inhaltliche Bestimmung durch die gesellschaftliche Entwicklung nicht mehr gewährleistet wird.*³⁷⁹

Das von Dieter Rexroth konstatierte pessimistische Geschichtsbild „...daß die einstige Hoffnung der Künstler, das Ideal als radikales Postulat in die Gesellschaft hineinwirken zu lassen und so verändernd zu wirken, endgültig begraben werden muß ...“, markiert nicht den Endpunkt des Hindemithschen Ansatzes. Mit der Wahl des *Mathis*-Sujets macht er sich auf die Suche nach der Hoffnung hinter den Ereignissen, wo denn das Immerwährende zu finden sei. Die Geschichte hat die Vorstellung von der Gültigkeit des Kunstwerkes geboren. Das ist die Dimension, der sich Hindemith zuwendet. Hier zeigt sich eine bemerkenswerte Parallelität zwischen der Ideologie des Regimes und dem Ethos des Künstlers; allerdings als sich ausschließende Antipoden: Die Formulierung z.B. des Ideologems „*Tausendjähriges Reich*“ zeigt an, dass in der nationalsozialistischen Geschichtsvorstellung und deren Verwirklichung in einem Ende der Geschichtsdynamik die Erfüllung gesehen wird. Insofern ist auch in diesem Bereich die Vorstellung von der Überwindung als einer Erlösung, als einer endgültigen Lösung, die Triebfeder.³⁸⁰

Hindemiths Ansatz ist von analytischer Natur. Er versucht, sich als Komponist nach außerhalb der Systemdynamik zu begeben und hofft, sich als

³⁷⁹ Dieter Rexroth, Zu den großen Opern von P. Hindemith, in: Susanne Schaal / Luttgard Schader, (Hg.), ebd., S. 217ff.

³⁸⁰ Der Historiker Saul Friedländer prägt, ausgehend von der konstruierten „*rassischen Frage*“, in dem Zusammenhang des Überwindungsdrangs den Begriff „*Erlösungsantisemitismus*“. Vgl. Saul Friedländer, *Das Dritte Reich und die Juden*, dtv 2000, S. 87 - 128.

Beobachter in einer unabhängigen von politischen und stilistischen Verwerfungen freien Position wiederzufinden. Hinter der zu akzeptierenden Gesetzmäßigkeit der geschichtlichen Dynamik erkennt er in den Regeln der Kunst, des Kunstwerkes, die für die Gegenwart heilsamen Kräfte. Das Festhalten an der Idee vom *Kunstwerk* befreit von den Zwängen. Hindemith formuliert:

*„Die Welten, die über uns kreisen; was in uns und um uns lebt; das in gleichen Kreisen schwingende Kunstwerk; dieser Einheit wollen wir zustreben.“*³⁸¹

Es klingt eine der faustischen Sehnsucht verwandte Sicht an, dem „*Geist der Zeiten*“ (besser: mit dem was sich hinter diesem verbergen mag!) nahezukommen. In dieser Näherung vermutet der Komponist eine schöpferische Kraftquelle der besonderen Art.

Die Anwendung eines Tonsystems, dass aufgrund der Wahl des altkirchlichen Hymnus modal ausgerichtet und zudem durch klangliche Verbindungen, der Partialtonsystematik folgend, gekennzeichnet ist, gibt sich als eine Kunst zu erkennen, die mit der Dur-Moll-Harmonikalität abgeschlossen und eben diese überwunden hatte. Einen Weg zurück in die durch das Regime geforderte emphatische Ausdrucksmusik stand für den Komponisten nicht zur Debatte. Goebbels nimmt nicht nur diese unaufgebbare Position Hindemiths deutlich wahr, sondern auch die gefährliche Infragestellung der installierten musikalischen Ästhetik nach 1933. Auch für das Regime war letztlich die *Mathis*-Symphonie das ausschlaggebende künstlerische Werk, das mit zur grundsätzlichen musikästhetischen Formulierungen des nationalsozialistischen Systems in Deutschland, als Abstoßungsreaktion vor allem gegen Hindemith, beitrug. Denn der Artikel Furtwänglers war lediglich ein auslösendes Moment, der zum sichtbaren Beginn der Kontroverse wurde.

³⁸¹ Paul Hindemith, Aufsätze. Vorträge. Reden (Giselher Schubert, Hg.), Zürich/Mainz, 1994, S. 53

Die Heftigkeit und Radikalität, mit der das Regime auf die *Mathis*-Musik reagiert, legt nahe, dass verstanden worden sei, was Hindemith ideologisch umtreibt; als sei eine Wahrnehmung der grundsätzlichen Auffassungsabweichung, die mit der Komposition dieser Musik verbunden war, unmittelbar gegeben gewesen. Der vermeintliche Bedrohungscharakter, der von dieser Musik für den Nationalsozialismus als Kultursystem ausging, führte zu einer unmittelbaren und fundamentalen Reaktion. Die Abgrenzung, die Hindemith mit dieser Musik vollzogen hat, mag deshalb mehr sein, als eine individualistische künstlerische Äußerung; schon aufgrund der Ablehnung hat sie eine zutiefst politische Dimension erlangt.

Die Kriterien, welche die obigen Ausführungen erläutern, sind von den Ideologen Rosenberg und Goebbels sehr direkt wahrgenommen worden. Die in der Öffentlichkeit geführte Hindemith-Debatte belegt zudem ein weiteres: Die Ausschaltung Hindemiths war, weil die Grundpfeiler des Systems berührend (bedrohend), von politisch höchstem Interesse; wemgleich diese auch aufgrund der Jahre 1933/34 noch unentschiedene Formulierung einer grundlegenden ästhetischen Position (s. Rivalität Goebbels - Rosenberg) erst allmählich an Fahrt gewann. Denn der Nationalsozialismus hatte sich zwar ideologisch alles Geschichtlichen bemächtigt, war aber binnendynamisch nicht in der Lage, die propagierten und beanspruchten Deutlichkeiten auszuformulieren, auf denen vorgeblich das gesamte System ruhen sollte. Es blieb bei diffus umschriebenen Kategorien wie „*Vorsehung*“. Eine ernst zu nehmende geschichtsphilosophische Positionierung folgte nicht. Umso gefährlicher für das Regime musste die Verknüpfung der nationalen Identifikationsfigur Mathias Grünewald mit der Ästhetik Hindemiths als fulminante Bedrohung erscheinen: die sich autonom gebärdende Kunstsprache des Komponisten „bemächtigt“ sich des historischen Sujets!

Wie hier von einer womöglich geplanten Anbiederung Hindemiths an das System gesprochen werden kann, ist nicht plausibel.^{382 383}

Der Komponist Tilo Medek³⁸⁴ bemerkt:

*„Wer Dokumente aus der Zeit des Dritten Reiches beschwört und Hindemiths Schwankungen für und gegen den NS-Staat aus heutigem Geschichtsbewußtsein gegeneinander abwägt und vielleicht zu dem Schluß kommt, daß Hindemith schon ein Mitläufer und -streiter geworden wäre, hätten ihn die Nazis nur angenommen, der begeht einen gröblichen Fehler.“*³⁸⁵

Dabei schreckte Hindemith vor eindeutigen musikimmanenten Provokationen nicht zurück. Die Wahl des altkirchlichen Hymnus besetzt ein geschichtliches Feld, macht es den anderen streitig. Zudem: Ausgerechnet der verfeimte Gustav Mahler griff das Material von *Es sungen drei Engel* im fünften Satz seiner dritten Symphonie auf. Dessen Symphonie kam in der niederrheinischen Heimat des Reichspropagandaministers Goebbels zur Uraufführung. Diese fand am 9. Juni 1902 auf dem 38. Tonkünstlerfest in Krefeld statt. Mahler selbst dirigierte und stand der Städtischen Kapelle Krefeld und dem *Gürzenich-Orchester Köln* vor.

Nicht nur die bloße Materialbezogenheit zum fünften Satz der Mahlerschen Musik zeigt eine mögliche Wahlverwandschaft auf. Ausgerechnet Mahler:

„Mahler fasste spätestens im Sommer 1895 den Plan, eine Art musikalische ‚Kosmologie‘ zu entwerfen, und er setzte diesen Plan in die Tat um.

³⁸² Vgl. *„Auch die Wahl des Mathis-Stoffes für eine neue Oper spricht dafür, daß Hindemith den neuen Herren zeigen wollte, daß er ein deutscher Komponist und daher brauchbar sei.“*, zitiert nach: Breimann, S. 177, vgl. Maurer-Zenck, S.69

³⁸³ Theodor W. Adorno formuliert noch 1968: *„Nachdem Hindemith Grünewald als den schlichten herzinnigen deutschen Meister Mathis veropert hatte, war kein Halten mehr. Daß die Spekulation, die wahrscheinlich mitspielte, dem Realisten Hindemith mißlang, sagt wenig ...“* Vgl. Theodor Wiesengrund Adorno, *Ad vocem Hindemith*. Eine Dokumentation, in: *Impromptus* (Gesammelte Schriften 17), Frankfurt a.M. 1982, zitiert nach: Breimann, S. 176f.

³⁸⁴ (1940-2006)

³⁸⁵ Tilo Medek, *Berührungsängste und Paul Hindemith*, in: in: Susanne Schaal / Luttgard Schader, (Hg.), ebd. S. 355f.

*Die sechs Sätze, in die sich die Dritte gliedert, stellen gewissermaßen die sechs Kapitel der hochpoetischen Schöpfungsgeschichte dar, die ihm vor-schwebte.*³⁸⁶

Auch Mahler ging es nicht um die Exposition klangmalerischer Elemente, sondern vielmehr um die Musik gewordene dogmatische Auffassung von der kosmischen Ordnung: einer *musica coelestis*.³⁸⁷ Die Weise *Es sungen drei Engel* hat also eine im Kontext des Regimes eindeutig negativ besetzte Vorgeschichte. Die Auswahl eben dieses Liedes als Materialgrundlage und - wie sich zeigen soll - als dramaturgisch relevantes musikalisches Zentrum geschieht nicht im Neutralen.³⁸⁸ Schon diese äußeren Merkmale und ihre Geschichte lassen den Schluss zu, dass auch Hindemith in seinem Werk um seine Positionierung und seinen Weg als bekennender Künstler ringt: die Themenwahl erscheint in einem unzweideutigem Licht.

Die Auswahl und Ordnung des Ton- und Themenmaterials lassen erkennen, dass es auch Hindemith in seinem sich selbst gestellten Arbeitsauftrag um die grundsätzlichen Auffassungen von der Welt und dem Sinn geht. Dabei versteht der Komponist seine Arbeit durchaus als in einer religiösen (nicht theologischen) Dimension befindlich.³⁸⁹ Die Auseinandersetzung mit den vorfindlichen Ordnungen, deren Dynamiken des Entstehens und Vergehens, das sich Abarbeiten an der Vorstellung von einer himmlischen Ordnung - all das vor dem Hintergrund eines neuen, höchst bedrohlichen Ordnungsbegriffs in seiner Gegenwart - bestimmen das Gesicht seiner Musik.

Die Exposition und Verarbeitung des gewählten Materials kommt im übertragenen Sinne der Benennung von Zeugen in einem gerichtlichen Pro-

³⁸⁶ Constantin Floros: Gustav Mahler, III. Die Symphonien, Wiesbaden 1985, S. 84

³⁸⁷ Ebd., S. 97

³⁸⁸ Auch die Aufnahme des Liedes als Materialgrundlage des Orgelkonzertes op. 34 von Hans Friedrich Micheelsen (1902-1977) setzt ein kulturpolitisches relevantes, solidarisierendes Zeichen. Micheelsen war vom Oktober 1933 bis in den Sommer 1937 Hindemiths Schüler in Berlin.

³⁸⁹ Aufgreifen des Chorals "Vor deinen Thron tret' ich hiermit" in der Trauermusik als Verehrung nicht nur für das Schaffen Johann Sebastian Bachs, sondern auch als dessen Perspektive.

zess gleich. Es sind die Zeugen der Vergangenheit als Vermächtnis: der hymnische Gesang des Mittelalters, der Kanon, Kontrapunkt, die Intervallsymbolik, die Anknüpfung und das kompositorische Zitieren der Bachschen Kunst, die motivisch-thematische Durchdringung der Musik im Zeichen der deutschen Symphonik: es ist das kompositorische Instrumentarium eines Distanzierten und, wie die Reaktion des Regimes im Nachhinein zeigen sollte, das Material eines Verfemten.

Rückblende: Das *Kunstwerk*

Die Untersuchung darüber, inwieweit Hindemith eine „Übersetzung“ des Bildgehaltes mit den Mitteln des Musikalischen angeht, muss zur Frage nach der ästhetischen Relevanz des musikalischen Kunstwerkes *Mathis der Maler* führen. Schon die Beigabe der entsprechenden Überschriften *Engelkonzert*, *Grablegung* und *Versuchung des heiligen Antonius* lösen Überlegungen darüber aus, ob es sich nicht hier um eine programmatisch orientierte Musik handeln muss. Der ästhetische Konflikt über die Frage, die das 19. Jahrhundert bestimmt hatte, was das Wesen des Musikalischen sei,³⁹⁰ wird bei Hindemith in Form einer Rückschau aufgegriffen. Die Auseinandersetzung über die musikalische Autonomie als künstlerisches Qualitätsmerkmal schimmert auf. E.T.A. Hoffmanns Votum, welches dieser unter dem Eindruck der Aufführung der 5. Symphonie Beethovens formulierte, steht auch noch im Verlauf des 20. Jahrhunderts zur Debatte:

„Wenn von Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimi-

³⁹⁰ E.T.A. Hoffmann, Rezension der 5. Sinfonie Beethovens (1810), Arthur Schopenhauer, *Welt als Wille und Vorstellung* (3. Aufl. 1853), Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen* (1854)

*schung einer anderen Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht.*³⁹¹

Die für das 19. und beginnende 20. Jahrhundert relevante ästhetische Prämisse führte zu einer Fixierung auf das musikalisch-strukturelle Moment des „Thema“-Begriffs.³⁹² Nichts anderes bedeutet das berühmt-berühmte Diktum Hanslicks vom Anspruch der „*tönend bewegten Form*“³⁹³, als dass das Wesen des Musikalischen im Sinn und der Physiognomie des Motivisch-Thematischen selbst zutage tritt. Es kulminiert in seiner Formulierung:

*„Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist reine, absolute Tonkunst.“*³⁹⁴

Die Befürchtung, dass die Musik durch eine programmatische Orientierung ihrer Wesenhaftigkeit verlustig gehen könnte, findet erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihre Entkräftung dadurch, dass nicht die Musik abbildenden Charakter habe, sondern es die anderen Künste seien, die das Wesen des Musikalischen mit ihren Mitteln abzubilden versuchen. Carl Dahlhaus formuliert:

„Die Vorstellungen des ‚gesunden Menschenverstandes‘ werden von Schönberg wie von Schopenhauer geradezu ins Gegenteil verkehrt: Die Musik - die Wesensform - wird vom Text, der als bloße Erscheinungsform prinzipiell austauschbar ist, kommentiert und illustriert, nicht umgekehrt.“

395

³⁹¹ Zitiert nach: Carl Dahlhaus/Hans Heinrich Eggebrecht, Was ist Musik?, Wilhelmshaven 1987, S. 59

³⁹² Vgl. ebd.

³⁹³ Eduard Hanslick, Vom Musikalisch Schönen, Ausgabe 1980, S. 59

³⁹⁴ Zitiert nach Dahlhaus/Eggebrecht, Was ist Musik?, Wilhelmshaven 1987, S. 61

³⁹⁵ Carl Dahlhaus, Was heißt „außermusikalisch“?, in: Carl Dahlhaus/Hans Heinrich Eggebrecht, Was ist Musik?, Wilhelmshaven 1987, 64

Die kulturellen Veränderungen, die das Ende des 1. Weltkrieges nach 1918 mit sich bringen, brechen radikal vermehrt vor allem mit diesen tradierten ästhetischen Vorstellungen, weniger mit den Möglichkeiten des musikpraktischen Spektrums. Helga de la Motte-Haber bemerkt:

*„Auch Hindemith, dem wie die meisten Musiker seiner Generation nach dem 1. Weltkrieg die Weltanschauungsmusik verlogen erschien, hat in seinen langsamen Sätzen keine neuen Ausdrucksbereiche erschlossen. [...] Vielmehr [geht es] nur darum, daß sich bei Hindemith nicht die in den 20er Jahren übliche Reduktion von Ausdruck findet ...“*³⁹⁶

Andererseits bricht Hindemith mit den musikpraktischen Traditionalismen:

*„Bereits die Tatsache, daß hier ein Komponist von der Violine bzw. Bratsche statt vom Klavier ausging, war ungewöhnlich. Unsentimental, der romantischen Kunstphilosophie abhold, stattdessen mit praktischem Sinn den lösbaeren Aufgaben einer zu erneuernden Musikpflege zugewandt, verkörperte Hindemith einen neuen Musikertypus.“*³⁹⁷

Die zwanziger Jahre stellen, im Kontext des gesamten Schaffens Hindemiths betrachtet, eine wichtige Phase der Findung und kompositorischer Selbstformulierung dar. In der schroff wirkenden Abgrenzung gegenüber den Kategorien *Werkinterpretation*, *Kunstautonomie* und *Ausdrucksästhetik* folgte bei ihm der künstlerische Fortgang um das Auffinden des Musikantischen; eine Haltung, in der das Musizieren und Komponieren unabhängig von den Maßstäben der „Welt von gestern“ möglich wurde, um daraufhin einen befreiten, vom Ballast des 19. Jahrhunderts befreiten Bezug zur Ausdrucksbezogenheit und -bedürftigkeit der Musik wiederzufinden.

³⁹⁶ Helga de la Motte-Haber, *Bewegung und Stillstand*, in: Susanne Schaal / Luttgard Schader, (Hg.), ebd., S. 147f.

³⁹⁷ Hermann Danuser, *Zu Hindemiths Vortragsstil in den zwanziger Jahren*, in: ebd., S. 109

Aber eben dieser Entwicklungsprozess musste von der NS-Ideologie als künstlerischer „*Dolchstoß*“ begriffen werden. Denn der restaurative Ansatz und der damit verbundene ästhetische Überbau einer „*Götterdämmerung*“-Kultur wurde von Hindemith bekämpft. Aber gerade aus diesem legitimierte sich das Regime in seiner Sicht auf das 20. Jahrhundert als „Mythos“. Hindemith enthebt sich aus diesem Strom, um einen nicht getriebenen Blick auf das Geschichtliche zu erlangen. Diese Position bleibt die ästhetische Errungenschaft der 1920er Jahre in Deutschland. Sie trägt auch noch in den 1930er Jahren.

Es war eine epochemachende Zäsur, die Hermann Danuser in der Zeit um 1920³⁹⁸ und Carl Dahlhaus vor allem für den deutschen Kulturraum um 1923/24 verorten.³⁹⁹ Es war eine deutliche Wende weg vom *Expressionismus* hin zum *Funktionalismus* beziehungsweise zur *Neuen Sachlichkeit*.

*„An die Stelle von Werkinterpretation trat im Bereich der Reproduktion eine musizierhafte Darstellungsweise, und an die Stelle eines Kompositionsideals ‚dauerhafter‘, autonomer Kunstmusik nach Brahms’schen Maßstäben trat im Bereich der Komposition das Ideal einer ‚mittleren‘ oder artifiziellen Funktionsmusik.“*⁴⁰⁰

*„Das Undomestizierte des jungen Hindemith, die provozierende Abkehr von spätromantisch-moderner Differenzierung, die ihm den Ruf eines Bürgerschrecks eintrug, erscheint in der Darstellung der mittleren dreißiger Jahre gezähmt, die Musik ihres ursprünglichen Sinns ganz und gar beraubt - und dies durch ihren Autor, nicht durch einen Interpreten ohne Kenntnis der auktorialen Intention.“*⁴⁰¹

³⁹⁸ Hermann Danuser, Die Musik des 20. Jahrhunderts, in: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Carl Dahlhaus (Hg.), Bd. 7, Laaber 1984, S. 104ff.

³⁹⁹ Vgl. Carl Dahlhaus, Musikalischer Funktionalismus, in: Carl Dahlhaus, Schönberg und andere, Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Oesch, Mainz 1978, S. 57ff.

⁴⁰⁰ Hermann Danuser: Abschied vom Espressivo? Zu Paul Hindemiths Vortragsstil in den zwanziger Jahren, in: Susanne Schaal / Luttgard Schader, (Hg.), ebd., S. 112f.

⁴⁰¹ Ebd., S. 117

Diese Äußerung Danusers über den eigentümlichen Wandel der Hindemithschen Kompositionsidee und -technik im Verlauf der dreißiger Jahre beleuchtet ein weiteres Stadium. War die Erscheinung seiner Musik nach dem Weltkrieg in ein konzertiertes Muster vieler Komponistenkollegen eingebettet, so prägt der Wandel nach 1930 bei Hindemith das Erscheinungsbild eines einzelnen Handelnden aus. Gegen die Zeiten, weder restaurativ noch ultimativ die Wege des tradierten musikalischen Klangbildes verlassend, kommt Hindemith über die Beschäftigung mit der Frage nach der Idee vom *Kunstwerk* zu einer neuen, das Wesen der gesamten Kunst berührenden Haltung. Nach der überwundenen Autonomieästhetik des 19. Jahrhunderts, der *Musifizierung der Sprache* und allen akustischen Erscheinungen im Expressionismus⁴⁰² gewinnt er den entscheidend durch die Zusammenarbeit mit Gottfried Benn erzielten *Aspekt des Gesamtkünstlerischen*, um diesem im Bereich der musikalischen Komposition konkret auszubilden. Über die Kombination zwischen Bildreflektion (sowohl in der Textebene als auch hinsichtlich der Betitelung der Symphoniesätze) und der musik-dramaturgischen Ebene kommt es zu einer neuartigen Verbindung der musischen Elemente. Das Zusammenspiel von Klang, handelnden Akteuren, Bildobjekt und Textlichkeit gibt den Blick auf ein anderes Kunstverständnis frei. Es geht nicht länger um die Priorität der einen vor der anderen, sondern um das Anliegen aller Künste am Gesamten. *Mathis der Maler* bedeutet nichts weniger als der Beginn des integralen Verständnisses aller Künste. Damit findet eine seit Monteverdi andauernde Diskussion um die Musik-Text-Relation ihr Ende. Die Untergliederungen der Künste rücken allesamt auf eine imaginäre periphere Kreisbahn um das Gravitationszentrum herum. Es geht um „Wahrheit“ und „Wirklichkeit“:

⁴⁰² „Aus Schopenhauers Dogma, daß die Musik Abbild des Wesens, der Text der Vokal-, Programm- oder Opernmusik dagegen Reflex der bloßen Erscheinung ist, zog dann Arnold Schönberg 1912 die extreme Konsequenz, daß es bei der Liedkomposition genüge, sich vom „Anfangsklang der ersten Textworte“ eines Gedichts - dem Moment also, durch das die Sprache an er Musik als „innerstem Wesen der Welt“ partizipiert - anregen zu lassen, ohne sich um den Inhalt des Textes zu kümmern.“, zitiert nach Carl Dahlhaus, Was heißt „außermusikalisch“? in: Carl Dahlhaus/Hans Heinrich Eggebrecht, Was ist Musik?, Wilhelmshaven 1987, S.63

„Was der Komponist anstreben muß, ist die Aktivität - nicht nur für sich selber und nicht nur innerhalb der vier Kanten seines Notenpapiers [...] Er müßte versuchen, den Musikverbraucher auf eine höhere moralische Ebene zu erheben [...] Die ethische Macht der Musik ist ihm zu Diensten, und er wird sie mit moralischer Verantwortung anzuwenden wissen [...] es ist die Aufforderung, Bitte, Mahnung: denke nicht an dich selbst, frage immer nur, was kann ich dem Nächsten geben.“⁴⁰³

Dieter Rexroth erkennt im Ergebnis der *Mathis*-Oper die Ausweglosigkeit der Existenzperspektive unter der Diktatur des Regimes:

„Der Schluß von Mathis ist Resignation, vor allem daran ablesbar, daß der Lebensrest nur noch von Erinnerungen besetzt gehalten wird. Nun scheint die Erinnerung überhaupt für Hindemith von entscheidender Bedeutung. Sie kehrt - in der Dimension des Historischen gesteigert - in seinem Schaffen wieder. Nicht von ungefähr spielen die Handlungen des Mathis und der Kepler-Oper in der Renaissance-Zeit, nicht ohne Grund war es gerade diese Zeit, die Hindemiths besonderes Interesse immer wieder fand und die ihm zwei seiner Opernhelden zur Verfügung stellte.“⁴⁰⁴

Eine Welt, die das Prinzip des Heldischen zur alleinigen Daseinslegitimation erklärt und das Gesellschaftsmodell des Sozial- und Rassedarwinismus favorisiert, ist dem Untergang geweiht. Eine Gesellschaft, deren Legitimation das Obsiegen aufgrund rassischer, politischer, intellektueller etc. Dünkel und Wahnideen darstellt, muss a priori in ihrer Existenz endlich sein. Es sind diese Überlegenheitsphantasien, die zu einem gesteigerten Tempo der Zyklen des Werdens, Vernichtens und Vergehens führen. Die Intervalle verkürzen sich.

„Man hat Hindemith diese Einstellung immer wieder vorgeworfen - unter Hinweis auf die Dogmatik seiner künstlerischen Maximen, der sich als Ge-

⁴⁰³ Paul Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, Zürich 1959, S. 263ff.

⁴⁰⁴ Dieter Rexroth, *Zu den großen Opern von P. Hindemith*, in: Susanne Schaal / Luttgard Schader, (Hg.), ebd., S. 216f.

schenk an das Publikum lediglich der Trost verbände, den Musik zu spenden vermag, indem sie einen Ausblick auf bessere Welten eröffnet. Nun bietet das Schaffen Hindemiths genug Beispiele dafür, daß er selbst dieser Funktion von Kunst mißtraute, daß er die polare Entgegensetzung von Ideal und Wirklichkeit, sowie die damit verbundene Trostfunktion von Musik so ausschließlich, wie unterstellt, gar nicht ‚wollte‘, auch nicht in den späteren Jahren.“⁴⁰⁵

Für Hindemith standen nicht Dominanz oder Geschmacklichkeit obenan, sondern das Auffinden der einen und dann versöhnenden Wahrheit, die die Menschen beglückt und befriedet - und dies nicht in einem verträsteten Jenseits, sondern als Besserung für die Welt von heute und morgen. Er fasst diese Gedanken 1952 auch rückgreifend zusammen.

Hindemith ist überzeugt von einem „... musiktheoretischen Plan für die Umwandlung des Daseins, welcher anstelle der Zerstörung der Welt durch Superbomben tritt ...: Harmonisches, melodisches und rhythmisches Geschehen, dargestellt in der vollkommensten aller je geschaffenen Kompositionen, würde dann die Welt mit ihren Leiden und Fehlern in die ideale Wohnstätte für Menschen umschaffen, und diese selbst würden durch denselben Vorgang musikalischer Veredlung sich zu Wesen entwickeln, deren höchstes Bestreben wäre, sich solches Paradieses würdig zu erweisen.“⁴⁰⁶

Dieses Paradies Hindemiths ist durchaus diesseitiger Natur. Wenn er von *des Himmels Wohlklang* spricht, meint er nicht den Gesang einst in den Himmeln. Er ist überzeugt davon, dass Klingen und Singen hier zu verwirklichen ist, sein muss, um das Überleben in der von Zerstörung bedrohten Welt zu ermöglichen. Deshalb handelt es sich bei der Einschätzung Rexroths um eine Engführung, wenn er konstatiert:

⁴⁰⁵ Ebd., S. 208

⁴⁰⁶ Paul Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, S. 223, zitiert nach Kurt von Fischer, Honneggers und Hindemiths pessimistische Sicht der Musik nach 1945, in: Susanne Schaal / Luttgard Schader, (Hg.), ebd., S. 331

„Was bleibt, kann schließlich nur mehr Hoffnung auf das Jenseits sein: So hoff ich auf des Himmels Wohlklang heißt es. Das Religiöse tritt wieder in Blickfeld und verheißt Lebenssinn, wo er sich in der gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht konkretisieren lassen will.“⁴⁰⁷

Es ist zwar ein Hoffen, aber kein Hoffen auf einen Trost in der anderen Welt, keine billige Vertröstung, sondern vielmehr ein Vertrauen darauf, dass die Vision und die Verheißung, die dem eigenen Schaffen zugrunde liegt, im wahrhaftigen Schauen Bestätigung findet. Es ist die Vollendung des Kreises oder, um in die Bildsprache des Engelkonzertes einzustimmen, das endgültige Zurückwerfen des vormals die Welten trennenden Vorhangs. Das gemalte Bild ist Ausdruck des zuversichtlichen Vertrauens. Es findet sein Pendant im Terminus des *wohlklingenden Himmels* als dem Offenbarwerden des Gegläubten. Der Glaube manifestiert sich in den Gesetzen und Anschauungen vom Kunstwerk.

„Uns trennt die Macht, die wir nicht meistern. Das Werk wird ewig von dir zeugen, wenn dein Leib vergeht, dein Name erlischt. Leb wohl.“⁴⁰⁸

Mit der Nichtvergänglichkeit des Kunstwerkes ist klar der Diesseitigkeitsbezug angesprochen. Die weltabgewandte Dimension des Worttextes ist vordergründiger Natur. Letztlich bildet dieser den Wanderungsprozess in das *innere* Exil ab. Eine theologisch respektive religiös motivierte *Flucht ins Jenseits* ist die Verkörperung des in der Romantik verhafteten Denkens. Aber eben damit hat gerade Hindemith radikal gebrochen. Die Aspekte, unter denen Theologie nach dem ersten Weltkrieg in Deutschland betrieben wurde, waren politisch motiviert und am Diesseits orientiert. Hätte Hindemith eine längst vergessene Bedeutung in seine Werke einkomponieren sollen, die doch zu dem Zeitpunkt, Mitte der 1930er Jahre, das Publikum nicht mehr versteht?

⁴⁰⁷ Dieter Rexroth, Zu den großen Opern von P. Hindemith, in: Susanne Schaal / Luttgard Schader, (Hg.), ebd., S. 217f.

⁴⁰⁸ Mathis der Maler (Libretto), Albrecht zu Mathis, 7. Bild, Zweiter Aufzug

Wenn Hindemith im besagten Zeitraum die Zukunftslosigkeit der Kunst gesehen und im Werk ausgeführt hätte, ergäbe sich die Frage, woher er die Kraft zum Komponieren genommen hätte. Es ist die sich immer mehr manifestierende Idee von der Kraft, Vitalität und dem Wahrheitsgehalt des Kunstwerkes, ja, schon des Schaffensprozesses, der die bejahende Kraft dokumentiert; was nicht ausschließt, dass nicht auch der Aspekt der Verzweiflung und der künstlerischen Einsamkeit nachzuweisen wäre. Aber diese Merkmale sind eben Kennzeichen der „*inneren Emigration*“.

Das musikalische Material als antiquiert und gestrig zu bewerten, läuft argumentativ ins Leere. Hindemith erkennt im Material und den Techniken des Alten zweierlei:

- die Ablesemöglichkeit der Gesetzmäßigkeit, nach der geschichtliches Werden und Vergehen (auch in der Kunst) vonstatten geht
- eine qualitativ anspruchsvolle und ihn ansprechende Materialbasis, die auch systemisch mit den Aussagen seine theoretischen Erkenntnisse korrespondiert

Die Frage aber, inwieweit die errungene Autonomie des Künstlers zu einer schöpferischen Perspektive befähigt und ermuntert, bleibt unentschieden. Die schon angeführten Äußerungen Rexroths lassen diesbezüglich keinen einfachen Weg erkennen:

„... und so blieb ihm unter Bezug auf das Recht des Einzelnen nur das Bekenntnis zur Souveränität des Künstlers. Doch es scheint, als gelinge es nicht, auf dem Weg dieser gleichsam ‚inneren Emigration‘, die sich in Visionen Bahn bricht [...] darin das Glück und die Hoffnung auf eine Zukunft zu finden.“⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Dieter Rexroth, Zu den großen Opern von P. Hindemith, in: Susanne Schaal / Luttgard Schader, (Hg.), ebd., S. 216

„Schließlich weiß ich, was ich will“⁴¹⁰

6.3. Zur Motivation Paul Hindemiths – Die Begründung der Stoffwahl

„Charakteristisch für Cardillac, Mathis und Die Harmonie der Welt ist, [...] dass in ihnen der Künstler mit Ansprüchen konfrontiert wird, die von Seiten der Gesellschaft an ihn herangetragen werden bzw. daß er Realitätserfahrungen macht, die ihn gleichsam künstlerisch determinieren.“⁴¹¹

Diese Formulierung Dieter Rexroths setzt den *Mathis* in einen synchronen Bezug zu den Schwesterwerken. Gleichsam einem inneren Vorsatz folgend, ist die Auswahl des Stoffes zwangsläufig. Aber das Werden des Werkes (Symphonie und Oper gleichermaßen) gleicht einem Ringen, dessen Verlauf alles andere als stringent erscheint.

„Hindemiths selbständige Ausführung des bedeutenden Librettos, das sprachlich an Hölderlin anlehnt, von dem er damals auch eigene Gedichte vertonte, wird erst verständlich, wenn man bedenkt, daß er bei nahezu all seinen Opernprojekten intensiv an der Textgestaltung mitgearbeitet hat. Die in der Oper Mathis der Maler aufgezeigte Künstlerproblematik steht darüber hinaus in einem inneren Zusammenhang mit der Oper Cardillac und dem Lehrstück [...] Wird der in die mörderische Konzessionslosigkeit autonomer Kunstproduktion verstrickte Cardillac von der Menge erschlagen, wird der abgestürzte Flieger im Lehrstück einem peinlichen Verhör unterworfen, so gestaltet Hindemith mit der Oper Mathis der Maler in der Gestalt Matthias Grünewalds einen Künstler, der seine beschauliche, selbstvergessene Kunstproduktion in den wirren Zeitläufen des Bauern-

⁴¹⁰ Gottfried Benn, Briefwechsel mit Paul Hindemith, Frankfurt am Main 1986, S. 125

⁴¹¹ Dieter Rexroth, Zu den großen Opern von P. Hindemith, in: Susanne Schaal / Luttgard Schader, (Hg.), ebd., S. 208

*krieges nicht mehr zu legitimieren weiß und sich gezwungen sieht, Partei zu ergreifen ...*⁴¹²

Anders als es oft dargestellt wird, ist es nicht den Verlegerbrüdern Strecker zu danken gewesen, sondern Franz Willms⁴¹³, dass sich Paul Hindemith überhaupt mit der Entwicklung einer neuen Oper beschäftigte.⁴¹⁴ Allerdings gibt der Briefwechsel zwischen Hindemith und seinen Verlegern Ludwig und Wilhelm Strecker vom Schott-Verlag in Mainz einigen Aufschluss über das Reifen und den mit Interesse verfolgten Gang eines neuen Operprojektes ab Mitte 1932. Dabei ist aus heutiger Sicht nicht mehr nachzuvollziehen, ob Strecker nicht ein Ansinnen Otto Klemperers vorgibt, um Hindemith endlich zum Beginnen der schon Monate avisierten Arbeiten zu drängen. Wilhelm Strecker schreibt am 14. Juli 1932 an Hindemith:

*„... Klemperer telegrafierte kürzlich nach Ihrer Ferienadresse, wahrscheinlich will er eine neue Oper von Ihnen. Schreiten die Bennischen Entwürfe zufriedenstellend voran? ...*⁴¹⁵

Obwohl Hindemith diesen Antrieb (wahrscheinlich nach Rücksprache) schon zwei Tage später brieflich ausschließt, befasst er sich mit dem Vorhaben, nicht ohne auf die verzweifelnde Verfassung Klemperers hingewiesen zu haben: Hindemith an Willy Strecker (Berlin) 16. Juli 1932:

*„... Klemperer will keine neue Oper, er ist reichlich unglücklich bei diesen Zeitläuften und sucht deshalb Halt, Trost und Stütze überall. ...*⁴¹⁶

Entgegen dieser skeptischen und distanziert wirkenden Äußerung des Komponisten hält der Verleger an seinen Ermutigungen fest. Er ist es, der zuerst den Namen Grünewald erwähnt und diesen als eine „*großartige*

⁴¹² Giselher Schubert, Hindemith, 1981, S.81

⁴¹³ Vgl. Ebd., S.80

⁴¹⁴ Breimann, S. 59

⁴¹⁵ Ebd., S. 121

⁴¹⁶ Ebd., S. 121

*Künstlerfigur*⁴¹⁷ bezeichnet. Bezeichnend ist, dass die dann genannten Eigenschaften „*revolutionär*“⁴¹⁸ und „*temperamentvoll*“⁴¹⁹ als Legitimation dieses Künstlertums rangieren. Die demagogischen Auftritte Hitlers zu dieser Zeit könnte man mit den gleichen Attributen versehen. Diese sind also für sich genommen noch keine Tendenzbeschreibung. Allerdings geraten sie im beschriebenen Kontext sowie an Betracht des Diktums „*Künstlerpolitiker*“ in ein zeitbezogen eindeutiges Verständnis.

Fakt ist, dass das Verlegerbrüderpaar intensiv am Werden der *Mathis*-Musik Anteil nahm. Belegt ist die Nennung des Namens Grünewald durch Willy Strecker als Erstes.⁴²⁰ Dem Briefwechsel zwischen Benn und Hindemith ist zu entnehmen, dass im Gedankenaustausch mit diesem die eigentliche ästhetische Motivationsquelle zu finden ist, die aber im Kern nicht mehr zu erhellen sein wird. Es ist deutlich, dass der Verleger auf eine politische Dimension dieser Gestalt abhebt:

*„Bei Grünewald kämen die Bauernkriege und Renaissance als gute Parallele zur heutigen Zeit in Frage ...“*⁴²¹

Die Antwort Hindemiths spricht deutlich mittels einer fehlenden Bezugnahme zum gemachten Angebot. Es ist keineswegs die Rede vom Heros Grünewald, der sich als Identifikationsfigur in den Auseinandersetzungen der Zeit hervortut, auch nicht von der augenfälligen Parallele zur gegenwärtigen Zeit. Es muss eine deutliche Wirkung an den Adressaten gehabt haben, die Renaissance nicht mit der Gegenwart verglichen wissen zu wollen. Stattdessen zeigt sich Hindemith angesichts der schwachen Sujet-Gestalten nicht motiviert. In dem folgenden Brief schimmert auf, dass er sich ein Loslösen von den Handlungsfiguren hin zum geschilderten Dramaturgieverhalt vorstellen könnte. Dies setze allerdings eine visionäre Schaffenskraft bei der Erstellung des Textes voraus:

⁴¹⁷ Ebd., S. 123

⁴¹⁸ Ebd.

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Hindemith - Schott. Brief Wilhelm Streckers an Paul Hindemith vom 26.09.1932

⁴²¹ Gottfried Benn, ebd., S. 123f.

„Hindemith an Ludwig und Wilhelm Strecker, Berlin, 10. Oktober 1932; Verehrte Brüder, der vornehme Mann sagt zwar nicht ‚es ist zum Kotzen‘, es ist aber wirklich so. Ich sitze da wie eine trockene Jungfrau. Benn funkelt eben gar nichts. Er kommt vor lauter Überkritik zu gar nichts. Er plagt sich sehr und sicher kommt auch etwas zum Vorschein, aber wie lange soll man darauf warten? Die St. Galler Sache reizte ihn anscheinend nicht genug, Gutenberg und Grünewald ebenso [...] In meiner Verzweiflung habe ich beschlossen, selbst Eier zu legen. Schließlich weiß ich, was ich will und die Worte haben diese Dichtung doch immer nur machen können, wenn ich ihnen ganz genau vorgeschrieben habe, was sie tun sollen. Für Gutenberg habe ich mir eine Menge Material gesammelt. Die Zeit ist interessant, in Mainz und Straßburg passiert um 1440 allerlei, nur der Mann selbst gibt so gar nichts her. Beim besten Willen sprüht er keine Funken, so sehr man auch draufhaut. Er scheint ein ziemlich trockener Herr gewesen zu sein. Möglich wäre es, die Buchdruckerkunst selbst in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen, aber dazu gehört ein Dichter mit ‚Visionen‘ - und wo sind die? Grünewald wäre gut, wenn er nicht gerade Maler wäre Wesen und Zweck einer Oper um Grünewald könnte doch nur die Malerei sein und man käme ja nicht drum herum, den Mann in Begeisterung malen zu lassen; ein für die Musik sehr dürftiges und für meine Begriffe komisches Motiv. Erinnern Sie sich an die ‚Gezeichneten‘, wo die exaltierte Dame vor der Staffelei in Verzückung gerät? Etwas Ähnliches müsste vielleicht auch heute passieren. Vielleicht finden Sie noch andere Stoffe ...“⁴²²

Weiterhin ist aus dem Briefwechsel zu ersehen, dass sich Hindemith seiner konkreten kompositorischen Absichten hinsichtlich der neuen Oper ganz im Klaren zu sein scheint. Der Ausspruch *„Schließlich weiß ich, was ich will.“* nimmt sich aber angesichts eines nicht vorhandenen Opernstoffes seltsam aus. Was kann ohne eine Idee zum Libretto, zur eigentlichen Figur mit einer entschiedenen willentlichen Vorstellung gemeint sein? Bei allen abschlägigen Äußerungen zu von Strecker vorgeschlagenen Figu-

⁴²² Gottfried Benn, ebd., S. 124f.

ren (Gutenberg - „Beim besten Willen sprüht er keine Funken, so sehr man auch draufhaut ...“) ⁴²³ fällt die positive Einschätzung in der Zeit um 1440 auf. Sie sei „interessant“, zudem passiere in Mainz und Straßburg um 1440 allerlei. Dies lässt nur den deutlichen Schluss, dass Hindemith von einer zeitgeistigen Adaptionsfähigkeit des Sujets ausgeht und hier-nach seine qualitative Einschätzung vornimmt. Dass er sich gegen die Widrigkeiten des Malergenres schließlich doch für den Grünewald-Stoff entscheidet, muss also von den Genrefiguren unabhängige Beweggründe gehabt haben. Es ist diese grundsätzliche Disposition, die schon im Mai 1932 klar umrissen ist.

Zwar ist die Ebene der Handlung nicht ausgestaltet und greifbar. Aber das grundsätzliche Ansinnen und die Bedeutung dieser zu schaffenden Oper sind deutlich erkennbar. Ihr diesbezügliches Entstehen muss in der zweiten Jahreshälfte 1931 verortet werden.

Schon im Verlauf des Jahres 1931 hatten sich Benn und Hindemith über ein weiteres gemeinsames Projekt ausgetauscht. ⁴²⁴ Zwischen September 1931 und Mai 1932 gewinnen die Umrisszeichnungen der gemeinsamen Arbeit erstaunlich deutliche Konturen, deren konkrete Ausführung aufgrund der Antriebsschwäche Benns aber auf sich warten lässt und Hindemith schließlich zur eigenen Arbeit am Text veranlasst. Deutlich ist die allmähliche

⁴²³ Vgl. Benn, S. 142f.

⁴²⁴ „... Wollen wir diesen Winter arbeiten, ich wäre dafür. Allein kann ich kaum beginnen. Zuviel Fragen, die wir besprechen müssten. Wir werden doch wieder die Methode des Zug-um-Zug u. allmählichen Aufbaus anwenden müssen (mit Ratschlägen von Frau Hindemith). Vor allem die Grundfrage: Revue oder was? Revue mit Commère u. Compère, ein Paar auf das sich alles bezieht, die wir öffnen u. wieder sammeln (Bariton u. Sopran), der Ausgangspunkt könnte sein zwischen beiden die Frage: sollen wir uns fortpflanzen, sollen wir „diese Rasse“ fortpflanzen, wie sieht sie aus, wer ist sie, wo kommt sie her, wo geht sie hin (Ballett! - Sie müssten - ich bin so sinnlich eingestellt - schönste Ballettmusik schreiben, schöne Frauen, das ist doch das Einzige, was wirkt, schöne weiße Frauen!) wir müssten. Wir müssten ihr Spezifisches erfassen: das Technisch-Industrielle, das Intellektuelle, die Rasse im Frack u. die Rasse im Titanen und über ihr immer unentwegt, unberührt die (Aber alles das sehr sinnlich u. gegenständlich). Man könnte auch. Wir sprachen ja mal in Pschorr davon, den Stalintyp zu nehmen, der Mann, der über alles herrscht, alles unter sich hat, sozusagen den ganzen Betrieb der ganzen Rasse technisch leitet (wie Dr. Mabuse, oder, in Kriminalfilmen, der große Unbekannte, der nur auf die Knöpfe drückt u. alle Verbrechen werden begangen), aber das würde wohl sehr leicht gigantisch werden u. wollen wir das? Allerdings eine neue lautlose, geradezu mechanische Gigantik. Na.- Das alles wäre zu besprechen. ...“, zitiert nach: Gottfried Benn, Briefwechsel, S. 52f.

Formierung der Substanz nachzuzeichnen. Aus zwei Briefen Benns an Hindemith ist die Entwicklung klar zu entnehmen, wobei sich deutliche inhaltliche Verschiebungen zwischen den besagten Schreiben (vom 20.09.1931 und 20.05.1932) erkennen lassen. Dieser erste von zwei inhaltlich entscheidenden Impulsen zeichnet die Ästhetik des Oratoriums *Das Unaufhörliche* fort:

„... sollen wir ‚diese Rasse‘ fortpflanzen [...] das Dumme, das Fortgeschriebene und schließlich doch so Enggehaltene der Rasse schildern [...] Rätselhaftigkeit des Seins, die Unerklärbarkeit seines Ursprungs u. seiner Ziele [...] den Einzelmänn (Baß-Bariton) als Ausgangspunkt nehmen, aber das wird dann sehr leicht Faust u. läßt wenig Spielraum ...“⁴²⁵

Wenn der unter seiner literarischen Unproduktivität leidende Benn⁴²⁶ in dem an Hindemith gerichteten Brief vom 20.05.1932 eine sich auf die anstehende Oper beziehende „Beilage“⁴²⁷ zufügt, wird deutlich, wie sehr das

⁴²⁵ Ebd.

⁴²⁶ „... bitte ich auf mich alten Impotenten nicht mehr zu warten ...“, Gottfried Benn, Briefwechsel, S. 56

⁴²⁷ „... Der Text gruppiert sich um eine männliche Hauptfigur, deren Name und Beruf noch nicht feststeht, wahrscheinlich wird der Name Rönne sein und von Beruf wird er eine der vielen abgebauten und entwurzelten Existenzen dieser Übergangszeit sein. Rönne ist in wirtschaftliche Schwierigkeiten geraten, durch die allgemeine Lage, die Umschichtung aller wirtschaftlichen Werte, die Krise und im besonderen durch die Krankheit seiner Frau. Er hat Schulden, die er nicht zahlen kann und muß die ganzen Maßnahmen der Gesetze, der Wirtschaftsordnung, des Staates über sich ergehen lassen.

Wir sehen ihn im ersten Akt in den Räumen seiner Wohnung mit einer schwerkranken Frau, die Wohnung wird gepfändet, die Möbel fortgeschleppt, sein letzter Besitz zerstört. Gibt es keine Hilfe, fragt er sich, können die Öffentlichkeit und ihre Organe so gegen den Armen verfahren -, ja er ist wehrlos. Ein Rechtsanwalt erscheint, der ihm den Proceß um die Wohnung geführt hat und will sein Honorar. Ich dachte, sie hätten für das Recht gekämpft, sagt Rönne -, Quatsch, erwidert der Rechtsanwalt, ich bin kein Theosoph, mein Honorar! Der Arzt erscheint, der die Frau behandelt, auch er will Geld! Ich dachte, sollen den Menschen helfen und die Kranken heilen -, Ganove, schreit der Arzt, einen Arzt zu prellen, den selbstlosen Helfer der Menschheit. Nirgends Hilfe und Rönne erkennt, daß alles, was schwach ist, ohne Konnektionen, kapitallos dem Untergang geweiht ist, alle Gesetze schuf die Macht, alle Rechte nimmt sie sich allein, der Arme muß zugrunde gehn und keiner sieht ihm auch nur nach. Also die Wohnung wird gepfändet, die Frau stirbt, allein bleibt Rönne in der leeren Wohnung zurück und stellt sich und der Welt nun die Frage: was ist das für eine Welt, was für eine Menschheit, was für ein Staat, der den Schuldlosen so zugrunde richtet, den Armen so leiden und sterben läßt, welches sind seine Werte, die er dagegengibt, welches seine Legitimation vor den Maßstäben des letzten Menschlichen, das wir in uns fühlen? Die Prüfung unserer Kultur, unsrer Öffentlichkeit, unsrer seelischen Gesinnung wird der Inhalt der weiteren Akte sein.

eigentliche Anliegen klar umrissen ist, wie sehr es das dramaturgische Konzept der späteren Oper aber auch der hier von Benn umrissenen Skizze verbunden bleibt.

Statt eine Intensivierung der erfolgreichen Zusammenarbeit weiter zu verfolgen, überlässt Hindemith den in Lethargie versinkenden Gottfried Benn sich selbst und knüpft an eine im Oktober 1932 gewonnene Bekanntschaft zu dem Schriftsteller Ernst Penzoldt (1892 - 1955) an. Mit diesem erwägt er eine musikalische Verarbeitung seiner Erzählung *„Etienne und Louise“*. Allerdings kommt es im Zuge der sich ankündigenden *„Machtergreifung“* zu einer Zurückstellung der in kurzer Zeit gewonnenen Gestalt des Opernstoffes.⁴²⁸ Zu deutlich widerspricht ein Teil der Handlung dem heraufziehenden politischen Allgemeinplatz.

*„Martin, der an sich schon eine etwas weiche und unklare Rolle spielt, be- geht durch die Freilassung des Russen militärisch gesehen und im Sinne der vaterländischen Zuverlässigkeit ein Verbrechen. Es könnte sein, dass man aus nationaler Gesinnung heraus den Finger auf diese Wunde legt, die man mit dem Fremdwort Pazifismus bezeichnen könnte.“*⁴²⁹

Zwei entscheidende auch für die Aufnahme des *Mathis*-Stoffes relevante Erkenntnisse sind aus diesem Briefwechsel zu ziehen: Zum Ersten muss Hindemith den neuen Machthabern als weltanschaulich vorbelastet gelten. Zum Zweiten hält auch Hindemith die sich verschärfenden politischen Bedingungen für eine vorübergehende Erscheinung, die eine Unterbrechung der Arbeiten nur kurzfristig rechtfertigten:

Es wird sich wahrscheinlich erweisen, daß es überhaupt für diese Fragestellung keinen anderen Weg gibt als den Weg nach Innen, dass alles, was an naturalistischem Leben: an Geschichte, an Sozialismus, an Philosophie vorhanden ist, völlig hoffnungslos, tragisch und unzulänglich ist, und immer seinem Wesen nach sein muß, daß es keine andere Lösung gibt als die Gestaltung des Lebens im eigenen „seelischen“ Ich, als die Aufnahme des Lebens und seiner hoffnungslosen Gesetze in den Geist, der sie erlebt, der mit ihnen ringt, an ihnen leidet und schließlich in einer heroischen Geduld es hinnimmt -: größeres gibt es für den Menschen nicht.“, zitiert nach: Gottfried Benn, Briefwechsel, S. 59f.

⁴²⁸ Hindemith - Schott, Brief Ludwig Streckers an Hindemith vom 14.01.1933

⁴²⁹ Ebd.

*„Im nächsten Frühjahr, nach Überwindung der ersten Schwierigkeiten, dürften dann die Aussicht für eine Oper von Penzoldt und mir sehr gut sein. Vielleicht nicht gerade für diesen Text [...] jedenfalls ist aber Vorsicht geboten ...“*⁴³⁰

Nicht nur Hindemith, sondern weite Teile der deutschen Gesellschaft haben sich bekanntlich hinsichtlich der Frage, wie vorübergehend die nationalsozialistische Episode letztendlich sei, grundlegend getäuscht. Und so verwundert es nicht, dass es nie mehr zu einer Wiederaufnahme des Penzoldtschen Sujets kommen sollte. Neben den schon gezeigten Weiterentwicklungen der Ideen zu *Das Unaufhörliche* tritt in dieser Situation die persönliche Komponente durch Hindemith mit der endgültigen Festlegung auf die *Mathis*-Thematik hinzu.

Hindemith war über die hohe Präsenz hinaus, die das Grünewaldschen Kunstwerk in der kulturellen Öffentlichkeit hatte, wohl zum ersten Mal schon 1916 mit der Thematik des Bildes in Berührung gekommen. Als Konzertmeister an der Frankfurter Opernbühne (1915 - 1923) war er 1916 als begleitender Musiker bei einem Vortrag des ebenfalls in Frankfurt ansässigen Kunsthistorikers Fried Lübbeckes (1883 - 1965) anwesend, den dieser über den *Isenheimer Altar* hielt. Mit dessen Ehefrau Emma Lübbecke-Job stand Hindemith in einem regen musikalischen Austausch.

Neben den Parallelen der Zeitbezüge kommt nun eine Selbstidentifikation mit der historischen Hauptfigur hinzu: Mathis Nithard.

Am 04.08.1933 schreibt Wilhelm Strecker an seinen Bruder Ludwig über Hindemith:

„Er ist voller Begeisterung von dem Stoff, der die deutsche Oper werden kann und ihm außerordentlich liegt. Das Künstlerschicksal von Grünewald, das unverstanden seinen Weg ging und dem fremden Einfluss der italienischen Renaissance widerstand, ist eine Parallele seiner eigenen Persönlichkeit und interessiert ihn daher ungemein [...] er ist gefangen [...]

⁴³⁰ Ebd., Brief Hindemith vom 10.03.1933

*von der Größe des Vorwurfs, der Parallele der damaligen Zeit mit der unrigen und vor allem mit dem einsamen Künstlerschicksal [...] es war charakteristisch, wie Hindemith beinahe voller Scheu die menschlichen Parallelen zu seiner Persönlichkeit immer zu verheimlichen suchte und historische Nebensächlichkeiten herauskramte, um das wesentliche zu verstecken.*⁴³¹

Auffallend mutet Streckers Einschätzung an, als verkörpere die Figur des Mathias Grünewald eine stilistisch abwehrende Haltung gegen (!) die italienische Renaissance. Dies spricht auch schon aus dem zitierten Brief Wilhelm Streckers an Paul Hindemith vom 26.09.1932. Die Einschätzung des Verlegers, es könne die (!) deutsche Oper werden, basiert also auf der Schimäre einer ästhetischen Überflutung durch das als fremdländische Welsche Eingeschätzte, gegen die der reine deutsche respektive nordische Stil zu behaupten sei: eine Übertragung der deutschnationalen Ideologie auf die Kunst. Gemäß dieser Einschätzung gründe sich hierin also die Tragik und Größe des Heldenkomplexes *Grünewald-Hindemith*. In diesem Ansatz gibt es keine Berücksichtigung einer zwingenden, inneren, stilgeschichtlichen Dynamik der Renaissance in der Folge auf die Gotik. Das wissenschaftlich historische Denken wird zugunsten eines ideologisch konfrontativen Konstruktes aufgegeben.

Allerdings gründet das Schaffen Hindemiths auf der Basis genau der umgekehrten Voraussetzungen. Die Parallelitäten sollten sich als umgekehrte Proportionen entpuppen.

Und hier wiederum greifen die in der Zusammenarbeit mit Benn errungenen Einsichten weit aus, weshalb der *Mathis*-Stoff als eine konsequente, wenn auch mittelbare Weiterentwicklung der Thematik des Oratoriums *Das Unaufhörliche* zu gelten hat. Denn nicht stilistische Abwehrkämpfe oder der Durchbruch zu einem projizierten, stilistischen Ideal einer deutschen Kunst im Goebbelsschen Sinne bildeten die Parallele zur vermeintlichen Grünewaldfigur im Meinen Hindemiths. Vielmehr übte die Frage,

⁴³¹ Vgl. Hindemith - Schott, Brief vom 04.08.1933

wie dem Künstler in Zeiten politischer Wirren und künstlerischer Unwägbarkeiten eine Suche nach dem Wahrhaftigen in der Kunst möglich sei, einen immensen Reiz, ja vielleicht den entscheidenden Antrieb aus. Dieser Komplex betrifft neben der Entwicklung des Librettos und der eigentlichen Operndramaturgie aber vor allem die Sicht auf die Kunst, das Sujet der Kunst selbst⁴³². Hier ist die nachhaltige Auswirkung der Zusammenarbeit mit Benn greifbar. Dieser beschreibt in seiner berühmten Einführung zu *Das Unaufhörliche*⁴³³ noch 1932 vier wesentliche Elemente der gewonnenen Anschauung von den Möglichkeiten und Kompetenzen der Kunst: Der künstlerisch tätige Mensch begreift sich als „*entwurzelte Existenzen [des] Übergangs*“. Diese Gesellschaft in dieser Zeit sei ein „*Auflösungsmilieu*“, geprägt von „*individuellem Verfall und historisch entwickelten Kollektiven*“. Es kann daher keinen „*zivilisatorischen Optimismus*“, „*keinen abendländischen Aufstiegsglauben*“ mehr geben. Alles Sein ist dem steten „*Gestaltwandel*“ unterworfen. Die Bedingungen der gegenwärtigen Existenz von Mensch und Gesellschaft, „*die Prüfung unserer Kultur, unsrer Öffentlichkeit, unsrer seelischen Gesinnung wird der Inhalt der weiteren Akte sein ...*“⁴³⁴.

In dieser Gefangenheit, in dieser Unmöglichkeit befinden sich sowohl die geschichtliche Figur des Malers als auch der Komponist der Gegenwart.

Dies sind die Schaffensbedingungen, in denen sich Paul Hindemith nach 1932 sieht, dies macht die Tragik seines Künstlerseins aus. Aber nicht das apathische Warten auf eine sich mit Gewalt bahnbrechende *Menschen-dämmerung* ist Hindemiths Programm. Benn beendet seine Rede mit den Worten „... *wird ihnen die Musik offenbaren (!), die jetzt beginnt.*“

Es ist der Offenbarungscharakter der Musik, der das gesamte Nachdenken in eine transzendente Ebene einführt. In dieser Ebene verliert das Naturgesetz des immerwährenden Gestaltwandels seine Bedrohlichkeit, im Gegenteil: die Größen „*Offenbarung*“ und „*Wandel*“ erwachsen zu den ge-

⁴³² „*Wesen und Zweck einer Oper um Hindemith könnte doch nur die Malerei sein ...*“, ebd. zitiertes Brief vom 10.10.1932

⁴³³ Gesprochen anlässlich einer Aufführung von Teilen des Werkes in der Berliner Funkstunde.

⁴³⁴ Ebd.

eigneten Sichtweisen auf die Verworrenheit und Verlorenheit in den Gängen der Zeiten.

So gesehen wurde *Mathis der Maler* zu Recht als die (!) deutsche Oper avisiert, wenn man das „*Deutsche in der Musik*“ als widerständige Subkultur in scharfem Gegensatz zu einer offiziellen, mit Machtfülle ausgestatteten Apparat begreift; und es nicht als herrschendes Repräsentanzmerkmal eines Volkes oder Staates sieht.⁴³⁵

Die Rettung in eine subkulturelle Existenz des Komponisten eröffnet diesem nicht nur eine Überlebensform, sondern nötigt ihm auch die Gestaltung einer neuen musikalischen Sprache ab. Die Ton- und Kompositionssysteme der Vergangenheit werden auf ihre diesbezügliche Tauglichkeit hin untersucht. Der *kompositorische Untergrund* führt den Komponisten auf den Weg *nach innen*. Es entsteht eine neuartige Konstellation zwischen Handwerk, Anschauung und Erkenntnis.

*„... Es wird sich erweisen, daß es überhaupt für diese Fragestellung keinen anderen Weg gibt als den Weg nach Innen, dass alles, was an naturalistischem Leben: an Geschichte, an Sozialismus, an Philosophie vorhanden ist, völlig hoffnungslos, tragisch und unzulänglich ist, und immer seinem Wesen nach sein muß, daß es keine andere Lösung gibt als die Gestaltung des Lebens im eigenen „seelischen“ Ich ...“*⁴³⁶

*„Vor einen Antoniteraltar zu treten kam also zu Grünewalds Zeiten immer noch einer Prüfung gleich ...“*⁴³⁷

Paul Hindemith wird als eingeleiteter Kenner der Materie um die spezifische Bedeutung der Altäre über ihre Funktion des Anbetungsortes hinaus gewusst haben. Der Betrachter verweilt dort in einem Vorgang der

⁴³⁵ Hier tritt Hindemith in die Nachfolge Carl Maria von Webers und dessen Freischütz als der deutschen (romantischen) Oper ein. Auch die deutsche romantische Oper gerät in den Gegensatz zum herrschenden als repressiv empfundenen restaurativen System Metternichs.

⁴³⁶ Benn - Hindemith, Brief Gottfried Benns vom 29.05.1932

⁴³⁷ Sarwey, S. 86

Läuterung, Innenschau und Selbstvergewisserung. Der Verlauf des Jahres 1933 zeigt, wie sehr die Problematik des Kunstschaffens unter den veränderten Bedingungen mit der Gestalt des *Mathis* und dem musikalischen Sujet miteinander verschmilzt. Es ist mehr als eine autobiographische Spur, die sich im Werk wiederfinden sollte. Es ist die Indienstnahme des Mystischen zur Formulierung seiner zeitgemäßen *Auffassung vom Kunstwerk*.

„Am 3. August [1933] trifft er [Hindemith] sich mit Franz Willms, der ihn auf den Grünewald-Stoff aufmerksam gemacht hat, in Mainz und trägt ihm und Ludwig Strecker eine Zusammenfassung vor; Strecker berichtet seinem Bruder Willy: Er ist so gefangen von den Stoff, von der ihm vertrauten Atmosphäre und der Größe des Vorwurfs, der Parallele der damaligen Zeit mit der unsrigen und vor allem mit dem einsamen Künstlerschicksal, daß er mit einer Begeisterung und persönlichen Teilnahme schaffen wird wie noch nie. Er ist ein ganz merkwürdiger unerhört kluger und praktischer Mensch, der nun auch seine Erfahrungen gesammelt hat, genau weiß, was man braucht und was er will, und dem man doch nicht raten kann [...] vor allen Dingen [ist er] wie erlöst [...] daß er den Text zu seiner Musik schreiben kann und nicht umgekehrt, und da er in der ganzen Anlage dies berücksichtigt, so erwarte ich mir etwas sehr erfreuliches [...] es war charakteristisch, wie Hindemith beinahe voller Scheu die menschlichen Parallelen zu seiner Persönlichkeit immer zu verheimlichen suchte und historische Nebensächlichkeiten herauskramte, um das Wesentliche zu verstecken.“ ⁴³⁸

⁴³⁸ Brief vom 4. August 1933, zitiert nach: Giselher Schubert, Hindemith, 1981, S.80

*Regina: „Es sungen drei Engel einen süßen Gesang,
der weit in dem Himmel erklang.“
Mathis: „Ihr Kleid selbst musiziert mit ihnen.
In schillernden Federn schwirrt der Töne Gegenspiel.
Ein leichter Panzer unirdischen Metalls erglüht,
berührt vom Wogen des Klanges
wie vom Beben bewegten Herzens.
Und im Zusammenklang viel bunter Lichterkreise
wird aus kaum gehörtem Lied
auf wunderbare Art sichtbares Formenleben.“⁴³⁹*

6.4. Struktur und Form

Die *Mathis*-Symphonie ist ein zyklisches Werk, welches ein schlüssiges dramaturgisches Konzept verkörpert. Alle Sätze korrelieren mit den instrumentalmusikalischen Episoden der gleichnamigen Oper. Die Satzfolge ist von höchster Ausdrucksstärke und von der Gegensätzlichkeit der hervorgerufenen Gefühlszustände geprägt. Trotz der Vehemenz, mit der sie den Hörer konfrontieren und mitreißen, haftet den Sätzen etwas im Grundsatz Allgemeingültig-Universelles an. Der Hörer wird von der eindrücklichen Ambivalenz zwischen Ausdrucksintensität und zugleich ihrem Gegenteil, der Ausdrucksferne und Nüchternheit ergriffen: Das Pathos kommt unpathetisch daher, die Freude schäumt über, ohne sich zu verlieren, die Trauer lässt den Atem stocken, ohne zu vergehen, die Anfechtung dringt bis an die Wurzel der menschlichen Existenz vor, ohne die Person dem Abgrund auszuliefern: ein Umstand, welcher in allen drei Sätzen festzustellen ist, der wie eine affektbezogene respektive -ferne Klammer das gesamte Werk als einen einzigen schlüssigen Kunstgegenstand dastehen lässt.⁴⁴⁰ Kultivieren die Sätze *Grablegung* und *Versuchung des heiligen*

⁴³⁹ Paul Hindemith, *Mathis der Maler*, Sechstes Bild, Erster Auftritt, Dialog zwischen Mathis und Regina

⁴⁴⁰ „Deutsch in seiner schlicht-handwerklichen Gediegenheit und gerade-kernhaften Art ebenso wie in der Keuschheit und Zurückhaltung seiner relativ seltenen Gefühlsausbrüche. Das letzte bisher von ihm erschienene Werk, die *Symphonie aus der Oper „Mathis der Maler“*, hat diesen Eindruck von neuem bestätigt.“, zitiert nach Wilhelm Furtwängler, *Der Fall Hindemith*, in: Andres Briner, *Paul Hindemith*, Mainz 1971, S 104f.

Antonius die Prinzipien des Liedes, der Rhapsodie und der Fantasie des 19. Jahrhunderts, erscheint der 1. Satz konzeptionell von diesen entfernt zu sein (wie sich auch das entsprechende Altarbild Grünewalds, das *Engelkonzert*, aus dem dramaturgischen Rahmen des Gesamttabels absetzt).

Exkurs: Die Symphonie als zyklisches Gebilde

Das musikalische Werk der *Mathis*-Symphonie tritt uns als ein geschlossener Zyklus gegenüber, dessen Außensätze gegensätzlicher kaum sein könnten. Dem konzeptionell durchwirkten Eingangssatz steht das jagen- de, bedrängende und ruhelose Finale gegenüber, das in seiner intendier- ten Ungeschlossenheit auch formbezogen der Gestimmtheit des Themas der „Versuchung“ Ausdruck verleiht: eine Mischung aus *Rhapsodie* und *danse macabre*.

Es wird deutlich, dass die Frage nach der Form für Hindemith nicht nur Aspekte ästhetischer Überzeugungen in sich vereinen, sondern auch eine enorme dramaturgische Relevanz hat.

In der Anordnung des Zyklus tritt eine Affinität des zweiten und dritten Sat- zes zueinander zutage, welche die assoziative Kraft und unmittelbare Ausdrucksbezogenheit der Bezeichnungen *Grablegung* und *Versuchung* zeigen. In der konkreten Gestalt der musikalisch-technischen Ausführung rückt Hindemith von einer unangetasteten Fortführung eines spätroman- tischen Ausdrucksstrebens ab. Auf die *Mathis*-Symphonie hindeutend, for- muliert Wilhelm Furtwängler diesbezüglich:

„... ein bewußtes Abrücken von der vorhergegangenen Epoche des ‚will- helmischen‘ Pathos, einer falsch verstandenen Wagner- und Strauss- Nachfolge, Schlichtheit, Sachlichkeit, Einfachheit anstatt eines Vertonens

*philosophischer Ideen oder eines spätromantisch überhitzten Stimmungsmusizierens, wie es um ihn herum vorwiegend betrieben wurde ...*⁴⁴¹

Hinter der vornehmlich fakturbezogenen Gegensätzlichkeit zwischen Eingangssatz und Finale, sowie dem ausdrucksbezogenen Kontrast zwischen zweiten und dritten Satz mutet die eigentümliche Genese des Gesamtwerkes ungewöhnlich an. Sie zeigt, dass gegenüber der Paarung des ersten und zweiten Satzes die „Versuchung“ in eine gewisse Einzelposition gerät.

*„Die ersten beiden Sätze, ‚Engelkonzert‘ und ‚Grablegung‘, scheinen in einem Zug fertiggestellt worden zu sein, sie gingen am 2. Januar an den Verleger. Dann entstand - eine Neuerung in Hindemiths Schaffensrhythmus - eine schöpferische Pause. In einem Brief [Hindemiths] vom 5. Februar heißt es: ‚Bis jetzt fiel mir für das dritte Stück nichts ein, ich habe mich ziemlich geplagt und viel versucht. Schließlich gab ich es schon auf und wollte es bei den beiden vorhandenen Stücken belassen. Aber seit gestern geht es wieder und arbeite an der ‚Versuchung‘.‘ Nur wenig Zeit bestand für die Ausarbeitung der ‚Versuchung des heiligen Antonius‘, denn die Uraufführung der Symphonie war am 12. März fällig.*⁴⁴²

Es ist also der kurzfristig wiedereinsetzenden Schaffenskraft Hindemiths zu danken, dass diese Symphonie nicht mit der Grablegung endet. Welch ein Unterschied, den das „seit gestern geht es wieder“ bewirkte. Bei aller Großartigkeit auch der Lösung, die der Finalsatz bietet, ist doch nicht zu verkennen, dass es der Eingangssatz ist, der das Wesen und den Gesamtwurf der Symphonie prägt. Dieser ist im wesentlichen Träger des ästhetischen Anspruchs, in ihm wirken die Affektlagen des zweiten und dritten Satzes aufgehoben. Die strukturellen Momente der Folgesätze sind als Ableitungen aus dem ersten erklärbar. Zwar am Beginn stehend, verkörpert das *Engelkonzert* doch das Zentrum des musikalisch Ganzen, des

⁴⁴¹ Andres Briner, Paul Hindemith, Mainz 1971, S. 104

⁴⁴² Ebd., S. 100

symphonischen Zyklus. So stellt dieser die Basis des interdisziplinären Vergleichs dar und ist Gegenstand der folgenden ausführlichen Analyse.

Dem vorgeschaltet, werden im Weiteren die spezifischen Merkmale der anderen beiden Sätze angeführt.

Obschon sich alle drei Sätze auf Bildvorlagen des *Isenheimer Altars* beziehen lassen, stehen der zweite und dritte Satz in einer gewissen Distanz zum Eingangssatz. Tritt in dessen Überschrift ein wesentlicher Terminus technicus des abendländischen Musizierens zutage, *Konzert*, erscheinen die Folgesätze mit affektbesetzten Überschriften, deren Nennung *Grablegung* und *Versuchung* sogleich unmittelbare Assoziationen entfesseln.

Zweiter Satz - Grablegung

Der Dramaturgie und Gestimmtheit des Grabweges wohnt ein unerbittlicher Zwang inne: Er will nicht gegangen werden, zu niederschmetternd ist seine Bedeutung im Fortgang des Karfreitagsgeschehens. Der tote Gottessohn muss herab vom Kreuz. Irgendwie wird dieser Weg zurückgelegt, ohne dass eine ausgreifende Bewegung respektive Pulsierung zugelassen wird. Die Salbung und Bettung dessen, an den sich alles Hoffen gebunden hatte, ist eine Allegorie des Begrabens der eigenen Hoffnung und Perspektive. Die Menschen, die diesen Weg gehen, sind noch wie ohnmächtig und taub, ganz von den Szenen unter dem Kreuz gefangen. Alle menschlichen Regungen, alle Farben und das Licht sind gewichen. Ein Geschehen wird nicht mehr wahrgenommen. Der in der Trauer verkapselte Mensch ist stumpf geworden.

Die Musik, die Hindemith vor diesem Hintergrund ausbreitet, trägt der ausdrucksbezogenen Ausnahmesituation Rechnung. Der deklamierende Duk-tus entbehrt jeglichen melodischen Fluss; ein Singen gibt es nicht. Alles ist der Ordnung der Takthältigkeit unterworfen. Es ist die metrisch rhythmische Anlage des ersten Taktes, die quasi ostinat den gesamten Satzverlauf prägt.

Sehr langsam (♩ etwa 54)

1
Gr. Fl.

2

1
Klar.

2

1
Viol.

2
mit Dpfr.

Br.

Vcl.

Kb.

Abb.: Grablegung, Takte 1 - 4 ⁴⁴³

Es herrscht eine sich ganz enthaltene Melodik vor, geprägt von halbtaktig anlaufenden Punktierungsmustern.

1

Fl. 1

1
Viol.

2

Br.

Vcl.

Kb.

Abb.: Grablegung, Takte 12 - 14 ⁴⁴⁴

⁴⁴³ © 1934 SCHOTT MUSIC, MAINZ - GERMANY. © RENEWED 1962

⁴⁴⁴ © 1934 SCHOTT MUSIC, MAINZ - GERMANY. © RENEWED 1962

Zwar durchmisst die Oberstimme, sich empor ringend, den Oktavraum, aber gegenüber der hohen Dichte des Unterstimmensatzes und dem am Ende einen Tritonus-Abstand unterhalb des Beginns liegenden neue Ton- und Klangzentrum erscheint die gedrungene und sich noch mehr verdunkelnde Charakteristik verstärkt. Die nach oben gerichtete Melodieführung wird durch den Unterstimmensatz neutralisiert.

Aus der zurückgenommenen *Pianissimo*-Klanglichkeit der Takte 10 - 11 steigt ab Takt 12 eine durch die Flöte vorgetragene schweifende Kantilene empor. Das Steigen wirkt ziellos, vergeblich einen Hochpunkt avisierend. Zwar ist die Linie rhythmisch komplementär gehalten, doch das Ineinandergreifen zwischen Streichersatz und Flötenstimme wirkt unvermittelt nebeneinander hergehend, musikalisch bezugslos. Wie ein rasches Verblühen fällt das Ganze über die Auftaktigkeit der Triole (Takt 14) in sich zusammen. Die Wiederaufnahme der schweifenden Kantilene in einer rhythmischen Variantenbildung (Kombination von Auftaktpunktierung und triolisierender Sekundfortschreitung) unter völliger Reduzierung der Streicherfiguristik stellt den Beginn einer Kanonbildung dar: die Kanonisierung des Suchens und Trauerns selbst.

Die musikalische Charakteristik dieses Kanons, eine fast narrativ erscheinende klagende Schilderung des Sujets, mündet in einen die Mitte des Satzes bestimmenden Steigerungsvorgang ein.

Kann das, was den Einzelstimmverläufen nicht gegeben war, nun mit der Präsenz des ganzen Apparates gelingen? Das, was sich in den Takten 23 - 27 mit Macht anzubahnen scheint, wirkt wie der Beginn eines Durchbruchs, einer Klärung. Die Takte 28ff allerdings bringen die lediglich uminstrumentierte Neukonstellation der Suchbewegung. Eingebettet in den dynamischen Aufschwung zum Fortissimo ist es das von klanglich rhythmischen Akzenten gehaltene Streicheruniso, das in seiner Schlusswirkung auf der Klanglichkeit „fis“ in der Distanz einen Tritonus vom Beginn im „c“ entfernt ist.



Abb.: *Grablegung*, Takte 34ff, 1. Klarinette, Gr. Flöte ⁴⁴⁵

Das unvermittelte und unversöhnliche, in dem die Räume „c“ und „fis“ (Takte 1 und 33) aufeinander bezogen sind, lässt eben nicht den Eindruck einer nun befriedeten Entwicklung entstehen, sondern trotz vollklingendem Tutti, Fortissimo und Aufhellung des Klangbildes fällt es in sich zusammen; und es hebt die beschriebene Kanonbildung von neuem an, nun zwischen Klarinette und Flöte (Takte 34ff).

Der kanonisierte, kanonische Klagegesang ist also durch das „fis“ alles andere als überwunden. Selbst Streicheroberstimme übernimmt ab Takt 37 die Artikulation des Kanonmaterials (Takte 37ff) und vervollständigt als drittes Element den Kanon.

Wieder tendiert der Satz zur klanglichen Aufhellung, ähnlich den vorherigen Ansätzen.

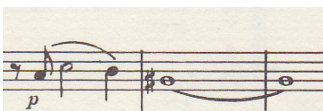


Abb.: *Grablegung*, Takte 43 - 45, 1. Horn ⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ © 1934 SCHOTT MUSIC, MAINZ - GERMANY. © RENEWED 1962

⁴⁴⁶ © 1934 SCHOTT MUSIC, MAINZ - GERMANY. © RENEWED 1962

Das Verharren in der hellen Sphäre des d'' wird erst durch die chiasmatische Intervallstruktur der Hornstimme besiegelt (in Kraft gesetzt).

Der Satz wirkt in seiner von Abbrüchen und dem Neuansatz der Kanonbildung in seiner Gänze episodenhaft. Das Fehlen eines starken inneren Impulses setzt ihn in einen deutlichen Kontrast zu den Rahmensätzen.

Dritter Satz - *Versuchung des Heiligen Antonius*

Der Duktus des Mittelsatzes erfährt hier eine Fortführung. Die ehemals ziellos schweifenden Melodiebewegungen der *Grablegung* werden hier im Beginn durch eine sich aufbäumende Intervalllinie aufgenommen.

Die Charakteristik ist von der Niedergeschlagenheit in rasende Agitation umgeschwenkt. Dynamische Sogwirkungen, Artikulationsgegensätze, Rubato-Zonen, rhythmische Stauungen und energetische Entfesselungen prägen das vertikal ausgerichtete Satzbild, das immer wieder in die besagte Suchbewegung einmündet. Diese immer wiederkehrende Intervallstruktur korrespondiert mit der diesem Satz beigegebene Frage nach der

The image shows a musical score for the first violin and viola parts of the third movement, 'Versuchung des Heiligen Antonius'. The score is written for two staves: Violin 1 (Viol.) and Viola (Br.). The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic and melodic structure. The first violin part begins with a sixteenth-note figure marked 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte). The viola part features a sixteenth-note figure marked 'f' and 'mf', followed by a triplet marked 'p' (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Abb.: *Versuchung des heiligen Antonius* Takte 16-17, 1. Violine, Viola ⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ © 1934 SCHOTT MUSIC, MAINZ - GERMANY. © RENEWED 1962

Theodizee. Mit der Verlassenheit, in der sich der Sohn Gottes im Leiden und Sterben befindet, rückt nah an das Geschick des leidenden Menschen an sich heran. Im Leiden Gottes entsteht visuell (Grünwald) und auditiv (Hindemith) eine bedeutende Identifikationsstruktur. Christus am Kreuz, der Kranke im Antoniterstift von Isenheim zu Beginn des 16. Jahrhunderts und die nach Auswegen suchende Künstlerpersönlichkeit rücken hier auf engste zusammen. Alle drei Ebenen begegnen sich in dem der Partitur beigegebenen Text:

"Ubi eras Ihesu bone ubi eras quare non affuisti ut sanares vulnera mea"

"Wo warst du, guter Jesus, wo warst du? Warum bist du nicht dagewesen, um meine Wunden zu heilen?"

Es ist die Tiefe der Anfechtung, wie sie in den Worten Jesu am Kreuz „*Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?*“ (Ps. 22,2) zum Ausdruck kommt.

Zugleich ist es hier nicht nur die rückblickende Haltung, welche hier vorgetragen wird. Die Bedrohung ist gegenwärtig und wirkt als existenzielle Gefährdung, wie es die Entfesselung des jagenden „*sehr lebhaft*“ ab Takt 19 zeigt. Die vormalige Suchbewegung erscheint nun eingebunden in die rhythmisch metrische Diktion des „Ritts“. Auch jetzt wohnt dem Material keine musikalische Eigendynamik inne; wie aufgepeitscht fegt es daher.

Sehr langsam, frei im Zeitmaß

The image displays a page of musical notation for the beginning of the 'Versuchung des heiligen Antonius' (Temptation of Saint Anthony) by Franz Schubert. The tempo is marked 'Sehr langsam, frei im Zeitmaß'. The score is for a full orchestra, including Violins (1, 2), Brass (Trumpets, Trombones, Horns, Bassoons, Clarinets, Basses), Percussion (Kl. Trommel, Becken), and strings. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with many trills and ornaments. Dynamic markings include *pp*, *mf*, *rubato*, *cresc.*, and *ff*. Performance instructions include 'ohne Dpfr.' and 'tr.' for trills.

Abb.: Versuchung des heiligen Antonius, Takte 1 - 6 ⁴⁴⁸

Umgeben von den zwei „Jagdszenen“ ruht inmitten des Satzes ein Abschnitt „*Langsam*“. Dieser birgt eine ganz anders geartete, ausdrucksbezogene Musik. Diese gibt unterhalb eines trillernd changierenden c''-Vorhangs ein filigranes Stimmgeflecht frei. Eine hohe Bedeutung von Einzelintervallen (und deren Sequenzierungen) tritt neben eine horizontal aufgefasste Klanglichkeit, die an die Rudimente eines polyphonen Stimmgefüges erinnert. Es symbolisiert die Sphäre des Heiligen. Der Bedrohungscharakter, dem diese Faktur ausgesetzt ist, äußert sich auch numerisch in der geringen Taktanzahl, den diese Phase umfasst (Takte 193 - 209).

Hindemith klassifiziert die Anordnung der Intervallik und kleinstmotivischen Arbeit als eine historisch erscheinende Dimension. In ihr erscheint Einkehr haltende Verhaltenheit, die sogleich wieder überspült wird. Die bekannte durch die Suchbewegung bestimmte Intervallstruktur hebt in Takt 210 an. Das „Jagen“ beginnt von Neuem.

Die Musik des dritten Satzes mündet alsbald in das Lied der Überwinder. Die Unversöhnlichkeit der unterschiedlichen Materialzonen löst sich nicht auf. Die Komplexe bleiben starr. Aber es ist auch dieses materialbezogene Dynamikdefizit, dass sie zwar als Bedrohungskulisse von immenser Wirkung erscheinen lässt, aber letztlich doch auch als Schemen überwindbar ist.

In dieser Unauswegbarkeit tritt in Takt 446 die kirchliche Sequenz *Lauda Sion Salvatorem* in choralisch exponierter Weise ein. Das durch die Holzbläser artikulierte Singen mündet in Takt 499 in das im Blechbläsersatz gehaltene *Alleluja*. Das aus der Osterperspektive geschlossene Werk verleiht der Dramaturgie der gemeinschaftlichen Teilhabe den entscheidenden finalen Höhepunkt. Die Gemeinschaft in der Gottverlassenheit des Satzbeginns ist aufgehoben in der Teilhabe des österlichen Lobpreises und des unverweslichen Lebens.

Ob. 2 *zus.*

Klar. 2 *zus.*

Fg. 2 *zus.*

Hr. 1 2 3 4

Trp. 2 *zus.*

Pos. 1 2 3

Bt.

Viol. 1 2

Br.

Vcl.

Kb.

Langsam (♩ etwa 60)

Langsam (♩ etwa 60)

14 einleiten Ruhig

dim. *pp* *p* *mp* *mf*

mp *mf* *f* *mp* *p* *zus.* *3*

cresc. *mf* *f* *p* *pp*

Abb.: Versuchung des heiligen Antonius, „Sphäre des Heiligen“, Takte 188 - 204 ⁴⁴⁹

Erster Satz - *Engelkonzert*

Im Mittelpunkt des interdisziplinären Analyseansatzes steht die Betrachtung des Eingangssatzes der Symphonie *Mathis der Maler*. Der Eingangssatz ist identisch mit dem Vorspiel zur gleichnamigen Oper.

Im Gegensatz zu den Sätzen *Grablegung* und *Versuchung des Heiligen Antonius* wird die Gestalt des *Engelkonzertes* auch innerhalb der Operndramaturgie gewahrt.

Das Material des zweiten und dritten Satzes wird innerhalb der Oper (zweiter Satz im 7. Bild; dritter Satz im 6. Bild) episodenhaft verarbeitet; es erscheint dort also nicht in seiner symphonisch bezogenen „Urgestalt“.

Der erste Satz *Engelkonzert* erscheint homogen und thematisch musikalisch geschlossen. Als solcher knüpft er auch formbezogen vehement an die Traditionslinie der deutschen Symphonik des 18. und 19. Jahrhunderts an und ist dadurch vom Gepräge der beiden Folgesätze abgehoben. Insofern trägt die äußere Gestalt des Satzes sowie die Bezeichnung des gesamten Zyklus als Symphonie der verifizierten allgemeinen musikalischen Stilwende um 1930 Rechnung.⁴⁵⁰ Allerdings beinhaltet der Gattungsbezug Symphonie zugleich die politisch ideologische Bedeutungsebene wie sie zuvor beschrieben wurde. Beide Bedeutungsebenen fließen in der *Mathis-Symphonie* zusammen.

Der erste Satz des Zyklus ist in allen Teilen identisch mit der Ouvertüre gleichen Namens, dem „*Vorspiel zum ersten Bild*“. Der Musik kommt hier wie dort also eine herausgehobene Bedeutung zu. Dem tradierten Muster der Ouvertüre folgend, kommt es in ihr zu einer musikalischen Benennung der dramatischen Konstellationen und zu charakterlichen respektive bedeutungsbezogenen Zuordnungen (im weitesten Sinne der *Leitmotivtechnik*). Zweifellos ist auch dem ersten Satz der *Mathis-Musik* die Bedeutung der Initiation zuzuweisen. Festzuhalten bleibt, dass das Bild der Oper und das der Symphonie miteinander korrelieren, ohne dass das

⁴⁵⁰ Vgl. Ludwig Finscher, Art. Symphonie, MGG², Sachteil, Bd. 9, Kassel 1998, Sp. 121

jeweils andere Sinngefüge (Oper und Symphonie) zur Disposition stünde. Allerdings ist hiermit aber auch schon der gemeinsame Vorrat mit den tradierten Ouvertüren-Modellen der Gattungsgeschichte aufgebraucht. Hindemith knüpft nicht an das bis in das 20. Jahrhundert reichende Ouvertürenmodell Wagnerscher respektive Strausscher Prägung an.

Hindemith findet einen anderen Weg der inneren Bezugnahme. Er greift die geschichtliche Etappe der Annäherung zwischen Sonatenhauptsatz und dem klassischen Ouvertürenmodell auf. Die Verschränkung der Gattungen *Oper* und *Symphonie* in einem Gegenstand hat ihre eigene Geschichte. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kam es zu einer deutlichen Annäherung zwischen beiden Komplexen. Es kam zur Einbettung der symphonischen Merkmale in der Musik der Oper (W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro*). Die Kopfsätze der späten Symphonien Mozarts (z.B. „*Jupiter*“) waren stilistisch von seinen großen Ouvertüren kaum mehr zu unterscheiden. Und auch die Lösung des sogenannten Ouvertüren-„Problems“ der Beethovenschen Oper ist der Ausformung der symphonisch anmutenden mehreren *Leonoren*-Ouvertüren zu verdanken.

Stephen Johnson formuliert in seiner Programmeinführung zur *Leonoren*-Problematik: „*Wenn die Ouvertüre die Geschichte so bildhaft beschreibt, ist dann die Oper selbst nicht eine riesige dramaturgische Tautologie?*“⁴⁵¹

Die damaligen Zeitgenossen beklagen diesen Umstand auch aus der Perspektive des Opernpublikums.⁴⁵² Auch bei Paul Hindemith bleibt die symphonische Form maßgeblich für die Erscheinung der Aktvorspiele und Zwischenmusiken der Oper. Trotzdem rücken beide Gattungen, *Symphonie* und *Oper*, in eine große Nähe zueinander, um ihre wesentliche Gemeinsamkeit zu entfalten: das Drama und das in ihm wohnende Konflikt-besetzte. Hindemith setzt bei der Problematik, welche Aufgabe einer Ouvertürenmusik zukommt, an, ohne das in der Oper erscheinende Handlungstableau abzubilden und es vorweg nehmen zu können oder zu wol-

⁴⁵¹ Programmheft zur Einspielung des Fideleio durch Sir Colin Davis mit dem London Symphony Orchestra/Chorus, S. 11

⁴⁵² Carl Dahlhaus, Was ist Musikgeschichte?, in: Europäische Musikgeschichte 1, Kassel 2002, S. 72

len. Die Theoretiker Mattheson, Scheibe und Türk setzen sich genau damit auseinander.⁴⁵³

Auch im Werk Paul Hindemiths beeinflussen sich Konzeption und Klangsprache wechselseitig, wenngleich dem Symphonischen sowohl chronologisch als auch strukturell die vorrangige Stellung einzuräumen ist.

*„Die Uraufführung durch die Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler fand am 12.3.1934 statt. Zu diesem Zeitpunkt war die Arbeit an der Oper so wenig fortgeschritten, daß man kaum von einer Zusammenstellung aus Teilen der Opernpartitur sprechen kann - wie häufig behauptet wird.“*⁴⁵⁴

Hindemith kehrt die Richtigkeit der Bezugnahme um.

In seiner *Mathis*-Musik bildet nicht der Einleitungssatz eine komprimierte Darstellung des Opernverlaufes ab, sondern die Oper entfaltet die Dramatik des orchestralen Eingangssatzes. Es kommt in der Oper zu einer Dramatisierung der ästhetischen Debatte, die in Gänze schon in der Musik des Beginns aufgestellt ist, um die weltanschauliche und politische Bedeutung des Kunstwerkes. In diesem Ansatz gelingt die Überwindung der handlungsbezogenen Fixierung auch des Wagnerschen Overtürenmodells.⁴⁵⁵

Die Bühne entfaltet die musikalische Ästhetik des Kopfsatzes.

⁴⁵³ „Zu den frühesten Theoretikern, die über das Overtürenproblem reflektiert haben, gehören Johann Mattheson und Johann Adolph Scheibe [...] In Bezug auf die Oper hat Mattheson verlangt, daß die Overtüre ‚in einem kurzen Begriff und Vorspiel eine kleine Abbildung desjenigen macht, was nachfolgen soll ...‘“; zitiert nach: de Ruiter, Jacob: Der Charakterbegriff in der Musik. In: Studien zur deutschen Aesthetik der Instrumentalmusik 1740-1850, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft (AFMW-B); 29, S. 114 f.

⁴⁵⁴ Walter Heise, Paul Hindemith: Symphonie Mathis der Maler (1.Satz), in: Sigmund Helms und Helmuth Hopf (Hg.), Werkanalyse in Beispielen, Regensburg 1986, S. 334

⁴⁵⁵ „Musikalische Bezüge zu entwerfen, die dramatische Zusammenhänge nicht nur bezeichnen, sondern gleichsam versinnlichten, gelang Wagner immer wieder auf höchst originelle Weise ..“; zitiert nach: Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 13, Sieghart Döring/Sabine Henze-Döring, Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert, Laaber 1997, S. 272

Das Abstraktum „Musik“ findet auf der Bühne sein Korrelat in der Schaffung und Betrachtung des Isenheimer Altarbildes. Er weist der Musik nicht die Aufgabe der Erläuterung und Zusammenfassung der Szene zu, sondern der Bühne die Funktion der szenischen Entfaltung der favorisierten Vorstellung von dem, was die Aufgabe und Bedeutung des (musikalischen) Kunstwerkes sei: ein Votum für den Absolutheitsanspruch des Symphoniesatzes, herausgehoben aus den Zwängen der Positionsbestimmung. Die Musik des ersten Satzes der Symphonie erscheint als ein *Portal*, durch das man hin zum Verstehen des Ganzen gelangen kann: eine Tür zum umbauten Raum einer anderen Welt, in der nicht Macht und Sieg die entscheidenden Kategorien sind, sondern Erkenntnis und die Beantwortung der Sinnfrage allen künstlerischen Handelns. Eben dadurch aber wird eine unmissverständliche, im höchsten Maße auch wiederum politische Position bezogen.

In einer Zeit, in der lediglich die radikalen und Leben verachtenden Kategorien *brauchbar - unbrauchbar* und *wert - unwert*⁴⁵⁶ Geltung finden, gewinnt die Hindemithsche Idee die Gestalt einer Bedrohung des Regimes.⁴⁵⁷

Hindemiths *Mathis*-Musik dient zu einer Liturgie des Verstehens, einem Verstehen, das befriedet und befreit. An diesem Punkt gerät sie in eine erstaunliche Nähe der ursprünglichen Funktion des Altarbildes. (Vgl. 3.3.) Auch das Bild diente einer liturgischen Vergegenwärtigung. War es doch Teil der Therapieinitiation am Patienten, der im Antoniterstift von Isenheim um Aufnahme nachsuchte. Über die Betrachtung des Bildes, als dessen Teil er sich im dort abgebildeten Handlungsgeschehen erkannte, mochte der Weg beginnen, auf dem dieser aus der Welt des Schmerzens und Leidens fand: hinein in den umbauten Raum der Fürsorge und des Heilwerdens.

⁴⁵⁶ Vgl. NS-Kulturgemeinde: Paul Hindemith - kulturpolitisch nicht tragbar, in: Die Musik, Jahrgang 27, Heft 2, November 1934, S. 138 - 140

⁴⁵⁷ Vgl. Reinhard Bollmus, Das Amt Rosenberg und seine Gegner, S. 76: „Der Komponist Paul Hindemith wurde in der Zeitschrift „Die Musik“, herausgegeben von der NS-Kulturgemeinde, im November 1934 als „kulturpolitisch nicht tragbar bezeichnet.“

Die Disposition des musikalischen Materials als konfliktträchtiger Stoff - hier vor allem des Symphoniesatzes - erscheint in graduell unterschiedlichen Abstufungen der zueinander positionierten Themenkomplexen: Ähnlichkeit, Kontrastbildung, Ambivalenz, allmähliche Loslösung, allmähliche Annäherung, Verschmelzung, die Genese von Neuem. Der Kopfsatz der *Mathis*-Musik hat schon insofern eindeutigen Symphoniecharakter. Die ursprüngliche Absicht einer Bezeichnung mit *Suite* wurde zu Recht fallen gelassen. Vom Prinzip des Symphonischen gehen in diesem Satz bedeutende Impulse für die Musik- und Kunstbetrachtung in der späteren Oper aus.

Konflikt und Ambivalenz sind auch musikalisch gesehen Techniken des in Beziehung Setzens des Materials und ganzer Komplexe. Die Materialbeschaffenheit der Figur und der motivischen Zelle einerseits und die großformale Anlage des Symphoniesatzes korrespondieren. Dies alles dokumentiert die Ausarbeitung der „Zweiheit“, die Exposition der „2“ (Auch die Struktur des Altarbildes ist im Kern von der Zweiheit seiner Anlage geprägt.). Die Helligkeit der Farbe im Instrumentalsatz bei Hindemith bildet das Lichtspiel Grünewalds ab. Dies verheißt Leben und Heil und propagiert den Kult des Lebens. Deutlicher ist der Gegensatz zum Kult des Todes der NS-Ideologie nicht zu formulieren. Tod und Auferstehung Jesu stehen gegen den todsuchenden Kampf im NS-Kult.

Mathis: „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 gesperrtem Arm, den Bogen wägt
Er zart, damit nicht eines wenigen Schattens Rauheit
Den linden Kauf trübe. Ein anderer streicht
Gehobnen Blicks aus Saiten seiner Freude.

Verhaftet scheint der Dritte dem fernen Geläute
Seiner Seele und achtet leicht des Spiels. Wie bereit
Er ist, zugleich zu hören und zu dienen.“

Regina: *Es sungen drei Engel einen süßen Gesang,
Der weit in dem hohen Himmel erklang.*

Mathis: *Ihr Kleid selbst musiziert mit ihnen.
In schillernden Federn schwirrt der Töne Gegenspiel.
Ein leichter Panzer unirdischen Metalls erglüht,
Berührt vom Wogen des Klanges wie vom Beben
Bewegten Herzens.
Und im Zusammenklang viel bunter Lichtkreise
Wird aus kaum gehörtem Lied
Auf wunderbare Art sichtbares Formenleben.*

Regina: *Es eint sich mit ihnen der himmlische Chor,
Sie singen Gott und den Heiligen vor.*

Mathis: *Wie diese ihr klingendes Werk verrichten,
Da beten andere. Mit weichen Füßen treten
Sie auf die weicheren Stufen der Töne.
Und du weißt nicht: Musizieren, die Gebete dichten
Oder hörst du der Musikanten Gebete.⁴⁵⁸*

In diesem für die Gesamtdeutung relevanten Absatz ordnet der Autor den abschnittweisen Vortrag des Gesangs einem quasi interpretatorischen Prosavortrag zu. Die Musik deutet aus. Oder ist es nicht viel mehr eine Integration und Zusammenfassung der gesprochenen Worte. Der dialoghafte Charakter des Gesprochenen mündet in ein Zusammenwirken von Wort und Gesang, von Bedeutung und Inhalt. Regina und Mathis, überdies das „ideale Paar“ des Librettos, ergänzen sich affin. Das durch beide Personen Artikulierte verschränkt sich in der Bedeutungsebene.

Hinter dem personenbezogenen Gegenüber tritt eine weitere Ebene hervor. Es kommt zu einer Annäherung, Austauschbarkeit und letztlich zur Auf-

⁴⁵⁸ Libretto, Mathis der Maler, VI. Bild

lösung der Grenzen zwischen Stofflichem und Unstofflichem, Materie und Klang:

- die Materie des Gewandes („*Ihr Kleid selbst musiziert mit ihnen ...*“).
- die Energie des Lichtes („*Zusammenklang viel bunter Lichtkreise ...*“)
- Verschmelzung zwischen dem Gedanken und Klang („*Musizieren, die Gebete dichten Oder hörst du der Musikanten Gebete ...*“)
- Die energetischen Erscheinungsformen beziehen sich auf das „*bewegte Herz*“ als dem Zentrum menschlichen Empfindens und als die Quelle des Gott zugewandten Gebetes und als Sitz des Ethos („*Wogen*“, „*Beben*“).

Es ist offensichtlich, dass die Begrifflichkeiten sich nicht nur berühren, sondern voneinander abgeleitet werden und sich wechselseitig bedingen: Der Faltenwurf des Engeltuches wird selbst zum Ausdruck des Gebetes, ja zum Gebet selbst, zum Bestandteil der Gotteserkenntnis nach der rechten Schauseite des Altarbildes hin.

In der Ästhetik Hindemiths kommt es in Anlehnung an die Symbolsprache des 15./16. Jahrhunderts so zur Aufhebung der Grenzen zwischen den Kategorien. Diese werden, wie die Begrifflichkeiten, die Ihnen zugrunde liegen, durchlässig. Musikalische Energien werden anhand ihrer Permeabilität erfahrbar. Dies mündet in die beschriebenen Musizierhaltungen der im Bild dargestellten Figuren der Engel ein.

Hindemith legitimiert eine Konstruktion aus drei Themen durch die Anschauung der im Wesentlichen aus einer Dreiergruppe hervorgehenden vom Lichtschein erfassten musizierenden Engel. Im 6. Bild des Opernlibretto wird eine bedeutsame und hoch differenzierte Charakterzuweisung zu jedem einzelnen Engel vorgenommen:

- 1. Engel: geigen; zart; gegen die „*Schatten der Rauheit*“; „*Linder Lauf*“
- 2. Engel: streichen; Freude; erhobener Blick
- 3. Engel: Seele ist dem fernen Geläut verhaftet; ist bereit, zu hören und zu dienen

Für die ganze Gruppe werden die Attribute „Versenkung“, „mildes Amt“ als Ausdruck einer kontemplativen Haltung gefunden.

Es zeugt von der Kunst Paul Hindemiths, dass die Durchlässigkeit der Kategorien und die Ausformung der Musizierhaltungen der Engel in eine Form von strengster Disziplin gefasst erscheinen. In dieser Form fließt alles zusammen. In ihr überlagert sich alles und verbindet sich zum organischen Kunstwerk.

Die Bildsprache des Altars findet ihren Widerhall in der Konzeption des musikalischen Satzes:

- durch die Physiognomie der Themata
- durch die klangfarbliche Entwicklung und Zuordnung der Instrumentierung
- durch die Energetik und Dynamik der Entwicklung des Gesamten

Der sich auf die „Mittelstellung“ des Wandelaltars Nithards beziehende Symphoniesatz mit der Bezeichnung *Engelkonzert* ist als zweites nach der „Grablegung“ und vor der „*Versuchung des heiligen Antonius*“ entstanden.⁴⁵⁹ Entgegen den unterschiedlichen Abstufungen von abschlägigen Bewertungen eines programmatischen Hintergrundes ist dieser Symphoniesatz in seinen inneren kompositorischen Strukturen als in einer großen Nähe zur Bildsprache des Altarkunstwerkes zu sehen. Die Charakteristik und Musizierhaltung der Themen, die Bedeutung der Weise *Es sungen drei Engel*, die „*Dreiheit*“ aller Erscheinungen, die Komprimierung der Er-

⁴⁵⁹ Walter Heise, Paul Hindemith: Symphonie Mathis der Maler (1.Satz), in: Sigmund Helms und Helmuth Hopf (Hg.), *Werkanalyse in Beispielen*, Regensburg 1986, S. 334

eignisse, der Verzicht auf symmetriebedingte Konzessionen - Wiederholung, klangfarbliche Beigaben etc. - machen dieses Werk im Verhältnis zur Essenz der Bildsprache zu einem zwingenden Pendant.

Am Beginn der Untersuchung steht die Betrachtung aus der Perspektive der traditionellen Formanalyse. In der bewussten Anwendung der überkommenen Terminologie wie „Hauptsatz“ und dessen Formelemente oder „Thema“ wird zugleich ihre begrenzte Zugriffsmöglichkeit deutlich.

Die Frage, was denn im Hindemithschen Symphoniesatz ein „Thema“ sei (und was nicht), lässt die detaillierte Strukturanalyse erkennen.

Struktur und Musik des 1. Satzes (*Engelkonzert*):

Die großformale Anlage fünfteilige des ersten Satzes der *Mathis*-Musik stellt sich wie folgt dar:

Taktabschnitte	Formteil
• 001 - 038	Einleitung
• 039 - 168	Exposition
• 169 - 267	Durchführung
• 268 - 335	Reprise
• 335 - 342	Coda (Thema I)

Der als Cantus firmus erscheinenden Liedweise *Es sungen drei Engel* kommt strukturell und hinsichtlich der musikalischen Arbeit eine herausragende Bedeutung zu. Giselher Schubert fixiert mit ihrem Eintreten in der Mitte des Satzes zugleich den Beginn der Reprise.⁴⁶⁰ Eingedenk eines notwendigen kritischen Umgangs mit den Strukturbezeichnungen kommt der Verfasser zu einer anderen analytischen Einschätzung. Diese ist von den thematischen Details abgeleitet. Es wird zu zeigen sein, dass sich die thematischen Komplexe strukturell in einem sukzessiven

⁴⁶⁰ Vgl. Giselher Schubert, Hindemith, Reinbek 1981, S. 84

Erosionsprozess befinden. Somit wird eine neue Anordnung der Begrifflichkeiten notwendig. Es ist da nur ein äußerer und vorläufiger Eindruck, der von der *Mathis*-Symphonie Giselher Schuberts als der „*entscheidenden restaurativen Wendung*“⁴⁶¹ im Schaffen des Komponisten sprechen lässt.

Takte 1 - 38 Einleitung

- 001 - 008 *Eingangs-Portal*
- 003 - 004 Klangblock 1
- 005 - 006 Klangblock 2
- 006 - 008 Klangblock 3

- 009 - 027 Choralexposition
- 009 - 015 1. Engel (Posaunen)
- 015 - 022 2. Engel (Hörner)
- 023 - 027 3. Engel (Trompeten)

- 027 - 037 *Ausgangs-Portal*
- 032 - 034 Klangblock 1
- 034 - 036 Klangblock 2
- 036 - 038 Klangblock 3

Das *Eingangs-Portal*

Die Struktur des der eigentlichen Symphonieexposition vorgelagerten Abschnitts unterscheidet sich deutlich von den tradierten Erwartungen an den Beginn eines Symphoniesatzes.

Die historisierend wirkende Technik der unvermittelt aneinandergereihten Blockbildung korreliert mit der ebenfalls historisierend anmutenden Moda-

⁴⁶¹ Ebd.

lität des originären Choralmaterials. Schon die Fakturalelemente der Einleitung bemühen die Zahl „3“. Es sind drei Materialaspekte die in der Musik der Takte 1 - 8 zusammenfließen:

- Die Hörner exponieren den Liegeton g', an die Technik des Orgelpunktes der choralbezogenen Barockmusik erinnernd.
- Darunter wird dreimal (!) ein G-Dur-Klangbild in der ganzen Bandbreite des Streicherklangs aufgezogen. Auch diese Technik hat ihren historischen Bezug, nämlich in der Vorhangstechnik der „*Mannheimer*“.
- Die Erhabenheit und Farbpracht dieses Beginns birgt zugleich die Keimzelle des choralbezogenen Kontrasubjektes, wie es dann - vollständig entfaltet - ab Takt 9 anhebt.

In der Reihe der tiefen bis zu den hohen Holzblasinstrumenten wird eine intervallische und rhythmische Ablösung vom Orgelpunkt der Hörner gebracht. In der hemiolischen Rhythmisierung liegt die Quelle der Pulsbildung ab Takt 9. Mittels dreier (!) Einsatzstrukturen (Klarinetten/Fagotte - Oboen - Flöten) geschieht eine höchst dynamische Klangströmung von dunkel nach hell. Diese Klangfarbenarbeit des durchbrochenen Satzes verkörpert eine Lichtmetapher: die Beleuchtung einer sich zuvor im Dunkeln befundenen Fläche. Dies geschieht nicht plötzlich, sondern allmählich, wie das langsame Ausleuchten durch eine natürliche Lichtquelle respektive das Hereinlassen des Lichtes von außen. Der Statik der Streicherblöcke steht die dynamische Klangarbeit der Bläser gegenüber, ein bemerkenswerter und für den Fortgang des gesamten Satzes relevanter Fakturgegensatz. Gegenüber diesem auf der „2“ beruhenden Kontrastes ist es die Dreiheit, die in den unterschiedlichen Ausprägungen zur Geltung kommt:

- drei unterschiedliche Ebenen hinsichtlich der Instrumentengruppen (Hörner - Holzbläsergruppe - Streicher)
- drei- unterschiedliche Fakturausprägungen (Orgelpunkt - Vorhang - Hemiolen-Aufstieg)

- dreifache Terrassenbildung, die zur Klangfarbenaufhellung führt

Es ist beeindruckend, dass trotz des Eindrucks der Unvermitteltheit, in welcher die beschriebenen Elemente gebracht werden, des Nebeneinanders, keine „tote“ Statik exponiert wird. Die Erwartung des Hörers steigert sich mit der beleuchtungstechnisch anmutenden Aufhellung des Klangbildes. Raum, Klangfarbe und zeitliche Dimension stehen in einem transformatorischen Verhältnis zueinander.⁴⁶²

Diese ersten acht Takte zeugen schon von der konzeptionellen Meisterschaft des Komponisten: Struktur und Form und Dramatisierung des Musikalischen bedingen sich hier. Die Klarheit der eingesetzten Mittel hat dinghaften Charakter. Assoziationen einer Bühnenlandschaft und/oder der „Pforte“ (des *Portals*) der Musik stellen sich ein. Es ist ein würdiges Portal, durch das der Hörer einen anderen „heiligen“ Raum betritt, in dem die Dinge der Wahrheit behandelt, in dem die Gesetze der Musik und des Musikalischen herrschen.

Es wird zu zeigen sein, wie der Komponist die Themenverarbeitung nicht konfrontativ, miteinander ringend, sich verdrängend und ausschließend, sondern in anderer Weise vorstellt.

Die Exposition der Liedweise

Die Geschichte der Liedweise *Es sungen drei Engel* liegt im Dunkeln. Walter Heise verortet den möglichen textlichen Ursprung des Liedes in dem aus dem 13. Jahrhundert überlieferten Ruf „*Sant Mari muoter unde meit al unsriu not si dir gekleit*“.⁴⁶³

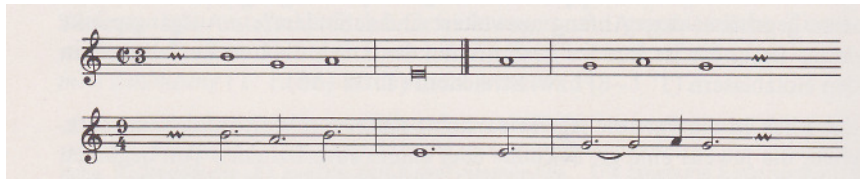
Die Verbindung zur weihnachtlich wirkenden Tafel des Altars mag über den Beginn der ersten Strophe hergestellt werden, die ebenfalls die Weihnachtsthematik (schon über das Phänomen des singenden Engels) berührt. Die weiter überlieferten Strophen allerdings führen hin zu einer Ge-

⁴⁶² Vgl. Kilian, S 265: „... die Raumaufteilung [des Bildes], die in der Musik als Zeitdimension wirkt [...] Mit der Aufhellung des Klangs ist ein räumlicher Effekt verbunden ...“

⁴⁶³ Heise, S. 341

samtschau des Lebens und Leidens Jesu Christi. Sie gemahnen den Menschen zu einem Bedenken dieses Schicksals und haben die Wirkung eines Aufrufs zur bußfertigen Umkehr.

Der in der Überlieferungsgeschichte einzige gesicherte Aspekt ist die Veröffentlichung der Weise *Es sungen die Engel* im Mainzer Cantual von 1605.



Hier werden die bis heute gebräuchliche Melodie und der Text zum ersten Mal angeführt. Auch der Ort der Veröffentlichung, die Stadt Mainz, steht in einer Verbindung zur Hindemithschen Oper und ist eine der Wirkungsstätten Meister Nithards.

Die weitere Rezeption der Liedweise ist höchst uneinheitlich und erscheint hinsichtlich der Bewertung ihrer strukturellen Eigenschaften äußerst gegensätzlich. Franz Magnus Böhme schreibt in seinem „Altdeutschen Liederbuch“ (1877) über die Melodie:

*„Am allerwenigsten möchte ich die geschmeidige, süß tändelnde Weise für ein Produkt des 13. Jahrhunderts halten, sie mag höchstens im 15. Jahrhundert entstanden sein. Um diese Zeit mag auch der Text seine jetzige Form angenommen haben. Böhme hält die Melodie für ionisch. Dagegen bestimmt sie A. Sydow (Das Lied, Göttingen 1962, 177ff.) als phrygisch. H. Otto (Volksgesang und Volksschule, 1957, Kommentar zu Bd. II, 54) bleibt gegenüber einer kirchentonartigen Zuordnung überhaupt skeptisch.“*⁴⁶⁴

⁴⁶⁴ Ebd., S. 341

Festzuhalten bleibt, dass folgende Eigenschaften respektive Zuschreibungen die Auswahl des Liedes zur Verarbeitung in Symphonie und Oper forciert haben mögen:

- die Thematik des Engelsgesangs
- die weihnachtliche Konnotation
- der Ort der Erstveröffentlichung
- die altertümlich (nicht neuzeitlich) wirkende Musizierweise

Die Aufnahme der Anfangsmotivik durch die Streicherstimmen erfolgt ab Takt 9. Über dem schwingenden Unisono (Takte 9 - 15) erscheint nun erst die „*sanft hervortretende*“⁴⁶⁵ Weise *Es sungen drei Engel* vollständig.

*„Vermutlich hat sich Hindemith bei der Auswahl nicht nur von der ersten Textzeile, sondern auch von der Melodiegestalt leiten lassen. Diese läßt sich durch ihre volkstümliche Distanz zur kirchentonbezogenen Linienführung durchaus als Beispiel für den Umbruch mittelalterlichen Musikdenkens verstehen. Damit rückt sie aber in die zeitliche Nähe zu den Altarbildern Grünewalds.“*⁴⁶⁶

Getragen durch die ternäre Pulsierung der punktierten Halben im 3/2-Takt, wird sie im affektdistanzierten Klang der Posaune vorgestellt. In deutlichem Gegensatz zum anderthalboktav durchmessenen Ambitus der Streicher in Takt 9 erscheint sie in einem von deren Verve unberührt dahinzuströmen. Nicht der pulsierende Antrieb der Streicher, sondern der dem Singen innewohnende Strom lässt die Weise vorankommen. Im Kontext ihres Erscheinens wirkt die Liedweise keineswegs volkstümlich, sondern wirkt fakturbezogen und aufgrund ihrer inneren Charakteristik enthoben, wie von außen herankommend.

⁴⁶⁵ Partitureintrag Hindemiths

⁴⁶⁶ Ebd., S. 338



Abb.: Engelkonzert, Takt 9 - 16, *Es sungen drei Engel*, Posaunen ⁴⁶⁷

Die Erhabenheit des Gesangs scheint selbst den Puls überströmen zu wollen, während der „Tanz“ der Streicher eine musikalische Annäherung eben an diesen Liedduktus darstellt.

Das choralhaft wirkende Singen tritt aus dem Ewigen in die Strukturen von Metrik und Zeitlichkeit hinein. Singen und Spielen an sich werden hier in ihrem jeweils ureigensten Archetyp abgebildet.

Ein weiterer Gegensatz zwischen Weise und Kontrasubjekt baut sich hinsichtlich der intervallischen Strukturen auf. Tonraumdurchmessenden Anläufen und den sporadisch wirkenden auftaktigen Großintervallen der

⁴⁶⁷ © 1934 SCHOTT MUSIC, MAINZ - GERMANY. © RENEWED 1962

Streicher steht eine den ganzen Tonraum behandelnde Faktur der Posaunen gegenüber: Die von oben nach unten (!), aus der Höhe zur Basis herabkommende Tonraumausfüllung. Die Weise gliedert sich in zwei Abschnitte:

- Sekundintervallfortschreitung, Orientierung am Anfangston, sukzessive Ablösung vom Anfangston, Quintsprung abwärts, Ambitus große Sexte abwärts
- Ausfüllung des Tonraums im unteren Tetrachord, Umkreisung der Quinte und Finalwirkung in der Terz (zugleich Maximalambitus des ersten Choralabschnitts)

Unter der Erweiterung des Streicher-Unisono um die Liedpulsierung in Cello und Kontrabass, in welche auch die Fortführung der die Melodie tragende Posaunenstimme einmündet, löst sich vom etablierten Klangbild eine neue Ebene ab, in der sich eine weitere, zweite Exposition der Weise ereignet, getragen von der Instrumentenkonstellation (Hörner-Fagotte-Klarinetten). Dieses Klangbild fand schon im *Eingangs-Portal* ihre Anwendung (Takte 2 - 3). Anschaubar wird ab Takt 16 eine neue Farbdimension, die wie ein Beleuchtungswechsel auf den Duktus der Weise fällt. Klangliche Ausweitung und eine über die oktavierte Stimmführung erzielte große Obertonbreite führt zu einem „Glanz“. Diese farbliche Erweiterung geht einher mit der Ausweitung des Klangraums im Streicherapparat. Ambitusausweitung hier und Erweiterung des Klangfarbenspektrums dort wirken wie eine wechselseitige Stimulanz. Farbpracht, rhythmische Bewegung im 3/2-Puls und die überbordend schweifende Stimmführung der hohen Streicher sind eingebunden in eine *Crescendo*-Phase, die musikalisch über sich hinausweist.

So symbiotisch die musikalische Wirkung in den Takten 16 - 23 erzielt wird, so klar bleibt der Fakturgegensatz zwischen Bläser- und Streicherapparat wahrnehmbar. Wechselseitige musikalische Beeinflussung führt hier nicht zu einer Vermengung der Fakturen. Der Fakturgegensatz doku-

mentiert eine deutliche Trennung der musikalischen und musikantischen Sphären zwischen:

Drei (!) Streicherlinien (Violine 1, 2, Violoncello Takte 9 - 16/ Violine 1, 2, Viola Takte 16 - 28) und der Handhabung des Chorals in den Bläser- und tiefen Streicherstimmen.

Als musikalischer Spannungshöhepunkt der gesamten Einleitung des ersten Satzes kommt der dritte Einsatz des Liedthemas zur Geltung. Die Techniken und Merkmale der Spannungssteigerung, wie sie in den ersten beiden Choraleinsätzen gehandhabt wurden, werden hier systematisch weiter vorangetrieben.

Das gesamte Instrumentarium ist beteiligt.

Die im Dreierpuls schweifenden Streicherlinien der ersten beiden Einsätze wandeln sich zu wellenartigen Anläufen: in den Takten 21 - 23 werden drei (!) jeweils ganztaktige Anläufe unternommen. In den Takten 24 und 26 kommt es nochmals zum einem Ambitusmaximum. Zugleich ist Takt 24 der Ort des vom ganzen Bläserapparat vorgetragenen Choraleinsatzes, um den gleißenden Farbakzent des Glockenspiels erweitert.



Abb.: *Engelkonzert*, Takt 21 - 25: „Anlauf“-Struktur ⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ © 1934 SCHOTT MUSIC, MAINZ - GERMANY. © RENEWED 1962

Die sich in den Takten 27 - 31 ereignende Ausdünnung der Stimmung führt musikalisch zu einem Abklingen der „Klangwoge“ und zu einer organisch wirkenden Beendigung der dritten Liedthemenexposition.

Auffälliges Merkmal der Liedpräsentation ist, dass das musikalische sich Ereignen von keiner klassisch symphonischen Motivarbeit vorangetrieben wird. Es ist das dem Material innewohnende Strömen des Atems. Dieser Bezug zum Odem und dem *pneuma* im Singen ist mit dem Odem des *Schöpfergottes* zu konnotieren.⁴⁶⁹ Im Sitz des Singens wird das Leben selbst anschaulich. Das Singen verkörpert die Lebendigkeit, das Leben selbst. Die dreimalige Darstellung des Chorals gleicht keinem „Ringen“ um das Themenmaterial. Es gibt keinen „Kampf“ und keinen „Durchstoß“⁴⁷⁰. Trotz der Expansion der musikalischen Mittel ist der Liedweise etwas Episodenhaftes eigen. Anrührend fern bleibt sie in ihrer Pracht- und Erhabenheitsentfaltung gegenüber der bewegungs- und dynamikorientierten Arbeit des Streicherapparates. Dieses konsequent gehandhabte *Nebeneinander* der Zonen („Sphären“) entzieht das Lied einem musikalischen, verarbeitungstechnisch fundierten Zugriff. Die Weise tritt ein, kommt zur höchsten Klang- und Tonraumentfaltung in Takt 24ff. und beginnt, ohne dass es zur Präsentation kommt, sich mittels des bläserinternen Klangwechsels ab Takt 28 zu entziehen. Zugleich ebbt die Wellenbewegung in den Streicherstimmen ab. Der 15 Takte umfassenden Erweiterungsphase (Takte 9 - 24) steht eine gerade vier Takte umfassende Hochphase im dritten Einsatz (Takte 24 - 27) gegenüber, gefolgt von ebenfalls vier Takten des Abebbens und Wiedererreichen des ursprünglichen Eingangsniveaus in Takt 32.

Die drei Phasen (Vorbereitung, Hochphase, Abebben) stehen in einem umfangbezogen asymmetrischen Verhältnis zueinander. Auch formal bleibt in der „Hochphase“ so aufgrund ihrer Kürze der Eindruck der „Episode“

⁴⁶⁹ Vgl. 1. Mose 2, 7: „*Da machte Gott der HERR den Menschen aus der Erde vom Acker und blies ihm den Odem des Lebens in seine Nase. Und so ward der Mensch ein lebendiges Wesen.*“

⁴⁷⁰ Constantin Floros, Gustav Mahler, Die Sinfonien, Wiesbaden 1985, S. 297

zurück, obwohl Klang, sowie dynamische und intervallische Expansion hier ihrem Höhepunkt entgegenzustreben scheinen. Aber eben das Kulminative wird vermieden, das Abklingen setzt ein, bevor es zum non plus ultra gelangt.

Das strikte unnatürlich wirkende Trennen der Verarbeitungssphären verkörpert ein „nicht voneinander wissen“. Es ist zwar kein Agieren im Nebeneinander, was mit der Synchronität der musikalischen Entwicklung zu erklären ist. Aber es gibt kein Ineinander. Die musikalische Nichtwahrnehmung, die Unhörbarkeit der jeweils anderen Instrumentengruppe führt zu einer visuellen Übersetzungsmöglichkeit: Die Existenz eines imaginären Vorhangs zwischen den Instrumentengruppen!

Allen musikalischen Gestalten, zuvorderst der Liedweise, aber auch den unterschiedlichen Erscheinungsstadien des Kontrasubjektes haftet der Charakter des Unabänderlichen an. Aber gerade die Veränderlichkeit, ja die Wahl und Anlage eines Materials für die Indienstnahme zum symphonischen Prozess ist die Voraussetzung dafür, als „motivisch thematisch“ konnotiert zu werden. Diese Zuschreibung bleibt hier gänzlich aus.

Hier steht das nicht symphonische Diktum am Beginn des groß orchestrierten Symphoniesatzes. Diese Vorgehensweise hat ihre historischen Vorbilder sowohl im Gattungskomplex der Symphonie als auch der Ouvertüre.

Aber die Takte 1 - 37 in der *Mathis*-Musik Hindemiths sind mehr als eine historische Reminiszenz, eine Verneigung vor den Großen. Die hoch komplex strukturierte Anfangsphase verkörpert gerade in ihrer Ambivalenz zur Dynamik des „Anschwellens“ und „Anlaufens“ des musikantischen Agierens die enorme Wirkung einer musikalischen Statik: Die Unveränderlichkeit und Unberührbarkeit der Liedweise entfremdet sie dem musizierenden Gefüge der Streicher. Sie tritt als fremdes Gefüge in das Wirken hinein und entzieht sich nach einem kurzen anschaulichen Verweilen wieder, ohne dass der Apparat einen musikalischen Zugriff gehabt hätte. Wie der

Schein des Lichtes, das vorübergeht, hinterlässt es den Beschienenen im Zustand des Vorherigen.

Diese Zugriffsverweigerung entfremdet den Choral nicht nur materialisch, sondern auch musikalisch. Wie aus einer fernen, aus dem *Jetzt* unerreichbaren Welt, dringt sein Klang zu uns vor, ohne dass ein Austausch und Dialog musikalischer Art zustande kommen könnte.

Das *Hier und Jetzt* mit seinem Sitz im Apparat der Streichinstrumente wird, des Choralklangs und seiner Farbe teilhaftig, beschienen. Dieser wird zum Träger der historischen und eschatologischen Wahrheit. Die im präsentischen Raum Verhafteten können „schauen“, dürfen zu Sehern des Gewesenen und Kommenden, des ewig Gültigen werden. In diesem Schauen lösen sich die Zeiten und Ortsbezüge auf und verändern diejenigen, die dessen teilhaftig werden. Das Diktum von *Es sungen drei Engel* wird durch sich selbst zum Auslöser dieser alles umfassenden, wechselseitigen Beziehung.

Das *Ausgangs*-Portal

Derartige „Begegnungen“ zwischen der Präsenz und dem Ewigen lassen die im *Jetzt* Lebenden nicht unverändert zurück. Wie im Osterbericht die Feststellung der Jünger am Ende der *Emmaus*-Geschichte⁴⁷¹, „*Brannte nicht unser Herz?*“⁴⁷², so bleibt auch eine verifizierbare Auswirkung nach dem Abebben der Choralmusik zurück.

Wie in einem Wirkgefüge, hat der dritte Teil der Einleitung, das *Ausgangs*-Portal, ein klanglich anderes Gepräge als das *Eingangs*-Portal. So gering der Umfang dieser Taktgruppe 32 - 38 erscheint, so grundlegend ist die hier erkennbare Veränderung. Denn hier fand ein Abtausch zwischen den vormals strikt voneinander getrennten Instrumentengruppen

⁴⁷¹ Johannes, 24,13ff

⁴⁷² Johannes, 24,32

statt. Im Gegensatz zum *Eingangs-Portal* findet sich in der dreifachen Terrassenklangbildung der Streicher wieder;

The image shows a musical score for a string ensemble, specifically measures 32-36 of the 'Engelkonzert'. The score is arranged in five staves: Violin 1, Violin 2, Brass (Br.), Violoncello (Vcl.), and Kontrabaß (Kb.). The music features a complex texture with multiple layers of sound, characteristic of a 'terrassenklang' (terraced sound). Dynamics range from *p* (piano) to *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *dim.* (diminuendo). Performance instructions include 'get.' (glissando) and 'cresc.' (crescendo). The score is in 2/2 time and the key signature has two flats.

Abb.: Engelkonzert, Takte 32 - 36; Streichergruppe ⁴⁷³

und es sind nun die Holzbläser, die über dem Orgelpunkt „des“ des Violoncello den entsprechenden *pp*-Klangblock zweifach setzen: Der „Vorhang“, der zu Beginn aufgezogen worden war, fällt nun wieder (vgl. vorherige Abb. Takte 34 - 35).

Der geringe Umfang dieses dritten Abschnittes bewahrt das Ganze davor, eine musikalisch und formal abgekapselte Existenz zu führen. Die Raschheit und der wie zitatartig wirkende Charakter dieses Einschubs bei umgekehrt klanglichen Vorzeichen macht eine Weiterführung des Geschehens zwingend. Dieser musikalische „Doppelpunkt“ bündelt die in sich dreiteilige Einleitung zum einem homogenen Ganzen, durch das man nun den eigentlichen Symphoniesatz erreicht. Die Wirkung einer doppelten Tür ist entstanden: zunächst der Eintritt über die Takte 1 - 8 in die Exposition von *Es sungen drei Engel*, der Eintritt in das symphonische Geschehen über die choraldominierte Einleitungspassage insgesamt.

⁴⁷³ © 1934 SCHOTT MUSIC, MAINZ - GERMANY. © RENEWED 1962

Schon an diesem Punkt wird eine unmittelbare Verknüpfung zwischen Choralexposition und eigentlichem Symphoniesatz in einer Weise erkennbar, dass das *Es sungen drei Engel* die Qualität einer „Losung“, eines „Passworts“ zukommt. Die Ergündung des musikalischen Geschehens im symphonischen Gefüge ist lediglich über die Versenkung in die Artikulation des Chorals umfassend möglich.

Die statische Dimension des Singens vom Ewigen steht dem dynamischen Geschehen im Ringen des symphonischen Prozesses gegenüber.

Die Größen *Statik* und *Dynamik* selbst sind es, die dem Ablauf einen quasi liturgischen Duktus⁴⁷⁴ verleihen. Die beiden *Portal*-Abschnitte der Einleitung lassen die Imagination eines Gebäudekomplexes zu, in dem sowohl den Einleitungstakten 1 - 8 als auch der Einleitung selbst der Charakter eines Vorhofes zukommt, durch den das Innere zu erreichen ist. Dies ist ein weiteres Kennzeichen liturgiebezogenen Verstehens: das Sich-Bewegen im umbauten Raum respektive im komponierten Satz als Näherung an das Wesentliche, an das Gültige, an das Integral. Der Raum der motivisch thematischen Arbeit beginnt. Stand die Musik der Einleitung unter dem Duktus des Singens, so ist die Exposition des folgenden Sonatenhauptsatzes ganz unter die Egide des Konzertierens gestellt. Alle drei (!) in Erscheinung tretenden Themenkomplexe sind ganz dem instrumentenbezogenen Musizieren verpflichtet. Dieses „Spiel der Instrumente“ setzt sich deutlich von der Erhabenheit der vorhergehenden Einleitung ab.

Takte 039 - 149 Exposition

- 039 - 047 Thema I
- 047 - 054 Epilog Thema I
- 055 - 097 Überleitung zu Thema II
- 098 - 106 Thema II
- 107 - 119 Epilog Thema II
- 120 - 135 Überleitung zu Thema III

⁴⁷⁴ Vgl. F. Schnider/W.Stenger: Die Kirche als Bau und die Erbauung der Kirche. Statik und Dynamik eines ekklesiologischen Bildkreises, Con (D) 8 (1972), S. 714 - 720

- 136 - 143 Thema III
- 143 - 151 Epilog Thema III
- 152 - 169 Überleitung zur Durchführung

Es ist die Musik des „homo ludens“, der alle drei Themen verbunden sind. Trotzdem die Themenkomplexe jeweils einen hohen Identifikationsgrad erreichen, stehen doch zunächst die alle drei Themen verbindenden Eigenschaftsmerkmale im Vordergrund; und es ist erstaunlich, dass angesichts dieser großen Schnittmenge an grundsätzlichen Gemeinsamkeiten es zu einer Ausbildung von thematischen Identifikationen kommen kann.

Abb.: Engelkonzert, Takte 39 - 47, Thema I, Ausschnitt Streicherstimmen ⁴⁷⁵

⁴⁷⁵ © 1934 SCHOTT MUSIC, MAINZ - GERMANY. © RENEWED 1962

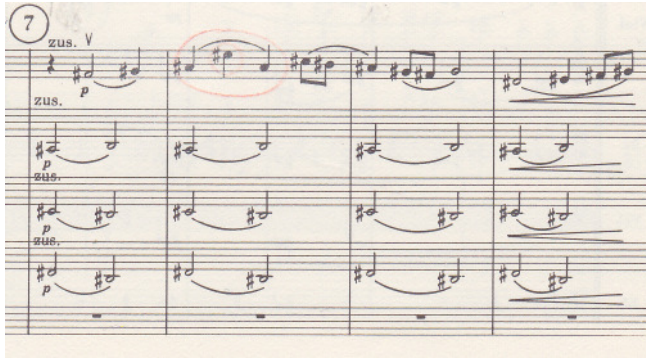


Abb.: Engelkonzert, T. 98 - 106, Thema II, Ausschnitt Streicherstimmen ⁴⁷⁶

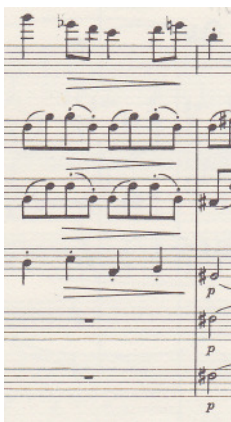


Abb.: Engelkonzert, Takte 136 - 143, Thema III ⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ © 1934 SCHOTT MUSIC, MAINZ - GERMANY. © RENEWED 1962

Der „homo ludens“ hat sich vom „homo cantans“ abgewandt. Die Themenkonstruktionen des 1. Satzes vermeiden eine ausgearbeitete Kantabilität und damit den Zwang zu einer Periodenbildung und dem damit verbundenen Verfahren einer „romantischen“ Themenverarbeitung. Der Mensch des 19. Jahrhunderts verband seine Identitätssuche mit der Gattung des Liedes, dem Prinzip des *Liedischen* an sich.

Die Umsetzung der instrumentalmusikalischen Spielfreude erfolgt über eine konkrete Parameterkonstellation. Diese Verbindung geschieht über die konsequente Durchhaltung des musikalischen Akzenttaktes. Die Taktung verleiht dem musikalischen Fluss erst sein pulsierendes Element und seine Beharrlichkeit. Die „1“ des Taktes verkörpert den Boden, die „Haftung“. In der tanzhaften Anlage aller drei Themenmaterialien ist die stetig pulsierende „1“ der Garant für das Vorantreiben der Abläufe. Die jeweils unterschiedliche Handhabung der „1“ respektive die Ganztaktigkeit ist es zugleich, aus der sich die Charaktere der drei Themenkomplexe generieren.

Allen drei Komplexen wohnt dieser motorisch pulsierende Drang inne. Dieser „verlangt“ nach Entwicklung und Fortspinnung. Hindemith findet in allen Themen spezifische und musikalisch unverwechselbare Ausformungen dieser Vorgänge des kompositorischen Spannungsaufbau und seiner Fortführung.

Diese themenbezogene Satzanlage kann keine themendualistische, auf Charakterkontrasten beruhende Arbeit nach sich ziehen. Zwar sind die Themen auch charakterlich und ausdrucksbezogen stets identifizierbar, aber die eigentliche kompositorische Herausforderung besteht darin, eine Entwicklung hinsichtlich der dem Material innewohnenden Fakturunterschiede zu ermöglichen.

Hindemith gibt im Analyseteil seiner Unterweisung im Tonsatz selbst eine Einordnung des Beginns der Exposition (Takte 39 - 54), die im Folgenden

⁴⁷⁷ © 1934 SCHOTT MUSIC, MAINZ - GERMANY. © RENEWED 1962

angeführt werden.⁴⁷⁸ Entsprechend des didaktischen Aufbaus seines Lehrwerkes erstellt er eine Zusammenschau der durch ihn formulierten Bausteine⁴⁷⁹. In den beiden Bereichen *Melodische Analyse* und *Harmonische Analyse* fügt er Ausführungen zu den Ebenen „Stufengang“ (melodisch), „Sekundgang“ einerseits und „Gefälle“, „Stufengang“ (harmonisch) und „Tonalität“ andererseits zu.

♩ Paul Hindemith, Mathis der Maler, Vorspiel Gesamtanalyse

Ziemlich lebhaft Halbe

1 Stufengang

2 Sekundgang

Ⓑ Harmonische Analyse

3 Übergeordnete Zweistimmigkeit

4 Gefälle

5 Stufengang

6 Tonalität

*) Orgelpunkt bleibt unberechnet

480

Es ist zu ersehen, dass der kompositorische Prozess von einer intensiven Verschränkung der „Bausteine“ geprägt ist. Struktur­grenzen überlappen

⁴⁷⁸ Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz I*, Theoretischer Teil, Neue, erweiterte Ausgabe, Mainz 1940, S. 257-259

© 1940 SCHOTT MUSIC, MAINZ - GERMANY.

⁴⁷⁹ Ebd. S. 73

⁴⁸⁰ Abb. auf den folgenden Seiten: Ebd.

sich. Die Prozessualität und die Unmöglichkeit einer musikalischen Zergliederbarkeit beschreibt diese Musik als eine auf einem ununterbrochenen Atemstrom dahinstrebende Klanglichkeit. Die bautechnische Verschränkung garantiert geradezu das Charakteristikum des Immerwährenden; auch dann, wenn es zur Einführung neuer Erscheinungsformen des Materials kommt; auch dann, wenn Strukturgrenzen erreicht werden. Das immanent Musikalische strömt und drängt gerade auch an diesen Stellen weiter. Dieses so benannte Strömen bezeichnet ein Grundcharakteristikum des gesamten ersten Satzes.

Ein weiteres hervorstechendes Eigenschaftsmerkmal kommt der Arbeit am Klang zu. Sie ist von der Hinwendung zu einer auf der „Natürlichkeit“ der Intervallverhältnisse und Strebungen der tonalen Verbindungen Anlage bestimmt. Dies befreit das musikalische Erscheinungsbild zu dem ihm innewohnenden Charakter, dem unmittelbaren Ausdrucksmoment.⁴⁸¹

⁴⁸¹ Ebd., S. 259f: *„Die starke akkordische Anlage des Stufenganges beruht auf dem Bestreben, größere Akkordgruppen gegen die freie Bewegung der Einzelstimmen tonal möglichst eng zusammenzufassen. [...] Im tonalen Zusammenhang ist dasselbe Bestreben erkennbar; auch hier wird eine größere Gruppe von Zentraltönen wiederum akkordisch gebunden, um bei aller Bewegtheit der Einzelteile einen gänzlich ruhigen, in zarter Weichheit sich streckenden Untergrund zu erreichen.“*

6 7 8 9 10 11

III₁ IV₂ III₂ I₂ VI I₁ I₂ III₂ II_{b2} II_{b1} II_{b2}

12 13 14 15 16

III₁ II_{b2} I₁ I₂ I₁ I₂ I₁

Carl Dahlhaus bemerkt zum Kontext der Parameterkonstellation in Hindemiths Werk:

„Hindemiths Begriff des Sekundgangs ist unverkennbar - und zwar, wie es scheint, durch Vermittlung von Herman Roth - von Heinrich Schenkers Theorie der Urlinie beeinflusst. Das Hauptgesetz melodischer Baukunst besagt, daß nur dann ein glatter, überzeugender Melodieverlauf erzielt wird, wenn diese Hauptpunkte sich in Sekunden fortbewegen. Und Hauptpunkte der Melodie sind diejenigen Töne, die an räumlich bemerkenswerten Stellen der Melodie stehen: Höhepunkte, tiefste Töne und Stellen, die durch den Taktrhythmus oder auf andere Weise besonders hervorstechen. Daß der Taktrhythmus kein „räumliches“ Moment ist, läßt die Möglichkeit offen, auch die auf andere Weise hervorstechenden Töne nicht ausschließlich räumlichen Kriterien zu bestimmen: Hindemiths Theorie ist zwar primär aber nicht einseitig diastematisch determiniert.“⁴⁸²

Abb. auf den folgenden Seiten:
*Josquin des Prez (1450/55 - 1521), Missa l'homme armé, Kyrie*⁴⁸³

⁴⁸² Carl Dahlhaus, Hindemiths Theorie des Sekundgangs und das Problem der Melodielehre, in: Susanne Schaal / Luttgard Schader, (Hg.), ebd., S. 197f.

⁴⁸³ Quelle: Lenz Meierott, Hans-Bernd Schmitz, *Materialien zur Musikgeschichte, Band 2, München 1986, S. 49 - 51*

Superius Kyrie Ky - ri - e .

Altus Kyrie Ky - ri - e - le - i - son .

Tenor Kyrie Ky - ri - e - le - i - son .

Bassus Kyrie Ky - ri - e - le - i - son .

5
le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e .

10
le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e .

15
son, e - le - i - son, Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e .

20
son, e - le - i - son, Chri - ste .

25
e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son .

30
le - i - son, Chri - ste, Chri - ste .

35
e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son .

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It consists of four systems of staves. The top system starts at measure 40 and includes a vocal line with lyrics: "i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son," and a piano accompaniment. The second system starts at measure 45 and includes a vocal line with lyrics: "i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son," and a piano accompaniment. The third system starts at measure 55 and includes a vocal line with lyrics: "e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son," and a piano accompaniment. The fourth system starts at measure 60 and includes a vocal line with lyrics: "i - son, i - son, i - son, i - son," and a piano accompaniment. The score is written in a style characteristic of Hindemith, with complex rhythmic patterns and a focus on counterpoint.

„Wahlverwandtschaften“

Die sich als neuartige Parameterkonstellation etablierende Kunst Hindemiths hat ihr wesentliches Zentrum in der Art des Themas aufbaus, der Behandlung der Stimmfortführung und der Ausarbeitung der kontrapunktischen Strukturen. Dabei kommt es zu einer symbiotischen Verbindung des aus den zwanziger Jahren herrührenden funktionalistischen Musizieransatzes mit den Kriterien der Bachschen Kunst als „*verpflichtendem Erbe*“. Eingedenk dessen sollen diese Aspekte in besonderer Weise auch Raum in der folgenden Detailanalyse einnehmen. Die Themen I und II erscheinen als Entwürfe, die den Musizierformen des 16. Jahrhunderts verpflichtet sind. Hindemith greift hier auf rhythmische Bewegungsmuster und Intervallformationen zurück, die als Basis des kontrapunktischen

Standards fungierten. Gerade die Intervallik der *Missa l'homme armé* hat *paradigmatischen Charakter*. Diese wird u.a. von Giovanni Pierluigi Palestrina in der *Missa Papae Marcelli* als Baustein benutzt, ebenso von Johann Sebastian Bach (z.B: *Weihnachtsoratorium, Ehre sei Gott in der Höhe*)

Konzeptionelle als auch themenbezogene Parallelen existieren zwischen den Materialkomplexen insbesondere des ersten Satzes der *Mathis*-Musik Hindemiths und dem bekannten Beispiel der *Missa l'homme armé* von Josquin Desprez (ca. 1450 - 1521). Im Mittelteil des hier abgebildeten *Kyrie* lassen sich zwei Figuren nachweisen, die jeweils zum Thema I und Thema II der Musik Hindemiths fakturbezogen große Parallelen aufweisen.

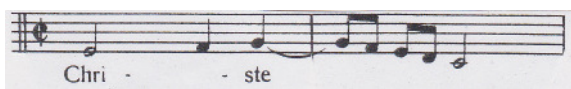


Abb. A: Josquin Desprez: „Christe“-Einsatz, Superius, Takte 19 - 20



Abb. B: Josquin Desprez: „eleison“-Einsatz, Superius, Takte 34 - 36

In den angeführten Abbildungen handelt sich um zwei Figurengruppen, jeweils dem „Christe“ und „eleison“ zugeordnet. Während der Rahmen des *Kyrie eleison - Christe eleison - Kyrie eleison* metrisch im *tempus perfectum*⁴⁸⁴ gehalten ist, erfolgt im Abschnitt des *Christe eleison* der Wechsel

⁴⁸⁴ „Die Taktart der Einleitung (9/4) entspricht der mittelalterlichen Mensur „tempus perfectum cum prolatione maiore“, als Dreierpotenz ist sie die vollkommenste und symbolhaltigste Repräsentation einer Taktart.“, zitiert nach Gerald Kilian, Paul Hindemiths "Symphonie 'Mathis der Maler'". Eine Deutung musikalischer Ausdruckscharaktere und formaler Strukturen als semiotische Gestaltqualitäten symbolischer Musik, in: Hindemith-Jahrbuch 1999/28, S. 271

des Metrums hin zum Allabreve (♢). Der unerreichbaren „himmlischen“ Dreiheit folgt der Abschnitt, in dem Christus in Verbindung zu den irdischen Dingen gesetzt wird. Der Quintraum wird nicht von oben nach unten durchschritten, sondern durchfahren. Es ist die vertraute Figur der *Catabasis*, mit welcher die Eigenschaft im Melisma besungenen Subjektes beschrieben wird (Abb. A). Es ist das Symbol für den sich in die Knechtschaft begebenden Christus. Die dem Wort Christus zugeordnete Figur strebt herab. Dieses Herabkommen geschieht in der Pose des Souveräns, dokumentiert durch die im weiteren Verlauf des Satzes eingefügten Gegenbewegungen: der die Intervallrichtung umkehrenden *Anabasis*, einerseits in tänzerischem Rhythmus (25-27), andererseits in erhabenem Gang der Augmentation (in Kontrolle als auch in Zwanglosigkeit), aus denen heraus dieser Abstieg erfolgt. Es entsteht symmetrisches Gleichgewicht zwischen herab- und heraufstrebenden Richtungen. Dem Material kommt das Symbol des Inkarnativen zu. Neben den kleinen Zeitwerten der Töne erfolgt die belebende Dynamisierung des musikalischen Verlaufs. Daneben kommt der über den metrischen Akzent hinaus gehaltenen Note eine herausgehobene Bedeutung zu.⁴⁸⁵ Es ist eine klanglich und satztechnisch als „schwebend“ zu charakterisierende Inkarnation. Interpretatorisch formuliert, „gewährt“ der König eine Anschauung.

Auch das in Abb. B dargestellte Material wirkt durch seine synkopierte Erscheinung dem Puls der metrischen Schwerpunkte entgegen. Auch hier, erzielt durch die Tanzhaftigkeit, wirkt ein enthoben erscheinendes Klangbild vor, welches, anders als in Abb. A, den Tonraum von seiner Mitte her nach außen erschließt, die Struktur des *Chiasmus* prägend.

⁴⁸⁵ Die Vermeidung des metrischen Akzents als kompositionsgeschichtliche Reminiszenz wird bei den weiteren Analyseschritten eine große Bedeutung haben.

Analyse der Themen des *Engelkonzerts*

Thema I

Der Beginn der Exposition ist alles andere als ein Beginn. Die Erwartung an einen markanten Anfangsakzent (in Absetzung vom Gepräge der Einleitung) und an die Fassbarkeit des Materials wird „enttäuscht“. Die Erscheinung des Themas erscheint als flüchtig. Nicht wie ein Beginn, sondern als mitten in einer schon fortgeschrittenen Verarbeitungsphase befindlich mutet die Phase ab Takt ab 39 an. (Die Ausführung Hans Zenders über den grundsätzlichen Eindruck über das Auftreten des thematischen Materials bei Hindemith sind hier irrelevant.⁴⁸⁶) Thema I „verneint“ die „1“ musikalisch, indem sie bezüglich einer Akzentuierung vermieden wird. Die übergebundene Halbe und mit ihr der ganze Takt 39 formieren als feststehende Struktur eine - zwar auf der „1“ beginnend - musikalische Auftaktigkeit; d.h., dass der motivische Verlauf ist als von der „1“ wegführend angelegt ist. Die musikalische Organik ist von den Themenkonzeptionen der Spätromantik weit entfernt. Aber nach den Entwicklungen vor Beginn der 1920er Jahre tritt hier wieder eine Hinwendung zum Thematischen an sich ein. Die Begrifflichkeit „Thema“ hat eine Krisis durchlaufen, was an den spezifischen Ausprägungen in der Musik des 1. Satzes ablesbar ist. Hindemith knüpft ohne jemals in die Nähe des Epigonalen zu geraten an die voraufklärerische Figurenlehre und musikalische Rhetorik an und formt sie im Kontext seiner Ausdrucksbezogenheit um. Das Instrumentarium der Figuren und Überlegungen zur figurbezogenen Gestalt lässt das Material als ursprünglich, fast archaisch erscheinen. Es hat eine intensive, den Hörer in seinen Bann ziehende Wirkung. Trotzdem bleibt ein Eindruck von Ferne. Die Musik rückt auch diesbezüglich in eine vorstellbare Nähe zum Altarbild Nithards, das zugleich Faszination und Befremdung auslösen vermag.

⁴⁸⁶ „Alle seine Stücke springen den Hörer auf feine Weise an, immer sind die ersten Takte eines Stückes stark und lebendig, noch nicht belastet durch jene Problematik von Stil und Technik, welche der Hörer dann im Verlauf der zeitlichen Entfaltung der Form empfinden mag.“, zitiert nach: Hans Zender, Freiheit und Systeme - Paul Hindemith und das musikalische Denken unseres Jahrhunderts, Hindemith-Jahrbuch 1997/26, S. 57

„Die Übersicht zum gesamten Satz [...] enthält die mit der Sonatensatzform verbundenen Begriffe, obwohl deren Anwendung problematisch bleibt. [...] Während einerseits unbezweifelbar ist, daß der Satz nur auf dem Hintergrund der Sinfonik des ausgehenden 19. Jahrhunderts verständlich wird, so weist das inhaltliche Anliegen Hindemiths eher auf spätmittelalterliches Musikdenken zurück ...“⁴⁸⁷

Für die Fortbewegung wird nach der Überbindung die katabasische Achtelfigur eingesetzt.⁴⁸⁸ Die Akzentuierung der „3“ in den beiden folgenden Takten, die Überbindung der „1“ in Takt 41 vermeidet die „1“ ebenfalls. Das Mittel der Außensynkope bewirkt ein schwingendes Gegenüber, ein schon kompositorisch angelegtes *dagegen* respektive *gegenüber* spielt. Die in Takt 41 als charakteristisch erscheinende Intervallstruktur f-e-h-a verkörpert ein intervallisches Kreuzsymbol (Chiasmus). Neben dem Parameter „Metrik“ wird im zweiten Teil der ersten Themenhälfte die Intervallik in den Vordergrund gerückt. Die gedehnt wirkende Schweifigkeit der Einheit des f-e-h-a in den Takten 41 - 42 erweckt einen bemerkenswerten Ausdrucksgegensatz zum „Pulsar“ der ersten Hälfte (Takte 39 - 40). Die Einführung dieses Binnenkontrastes bringt das immer weiter Pulsierenwollen zum Erliegen. In der Weiterführung des Themas (Takte 42 - 47) wird der Puls des Beginns wieder aufgenommen, aber nun positiv zur „1“ hin musiziert, was auch die Artikulationsangaben („>“) des Komponisten verdeutlicht. Dieser konstruktivistisch musikantische Ansatz besticht. Zum einen ist es eine ursprünglich anmutende instrumentale Spielfreude, zum anderen die korrespondierende dialoghafte Anlage des Themas, in dem ein reichhaltiger Fundus für eine Durchführungsarbeit im klassischen Sinne zu finden ist. Die gegensätzlichen Elemente innerhalb des Themas sind in einer Weise ausgeprägt, dass der Bereich selbst schon zum Ort einer internalen Durchführungsanlage wird. Wenn aber das Thema in seiner Satzbezogenheit selbst schon vorgreift, stehen die Kategorien *Thema*,

⁴⁸⁷ Zitiert nach: Walter Heise, Paul Hindemith: Symphonie Mathis der Maler (1.Satz), in: Helms/Kopf, Werkanalyse in Beispielen, Regensburg 1986, S. 338

⁴⁸⁸ „Die catabasis [...] ist eine musikalische Periode, durch die wir die der Anabasis entgegengesetzte Affekte ausdrücken wie die Affekte der Unterwürfigkeit und Niedrigkeit. (nach Kircher (*Musurgia L. VIII S. 145*)); zitiert nach: Dietrich Bartel, Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber 1997, S. 112

Motiv und die großformalen Begriffe zur Disposition. Was bleibt, ist eine neue Konfiguration, die ursprüngliche „Arbeit am Material“. So ist es dem Komponisten möglich, eine Verbindung zwischen den Techniken des Sonatenhauptsatzes und anderer Verarbeitungsansätze in der Musikgeschichte zu schaffen.

- T. 39-40 musikalische Auftaktstruktur, Halbe-Achtelgruppen-Anlauf, Ausschwingen
- T. 41-42 Chiasmusbildung, auskomponierte Beendigung des Pulsierens und Endung
- T. 43-44 Wiederaufnahme des ganztaktigen Pulses und zweimaliges Beharren auf der „1“
- T. 45-46 Herbeiführen der Schlusswirkung durch „neue“ Sekundtonfortschreitung

Im sich anschließenden Epilog kommt es zu einer vermehrten Aufnahme der herausgearbeiteten Merkmale in einer neuen Reihenfolge ihrer Erscheinung:

Takte 47-51 schwere „1“, zweimalige Chiasmus-Bildung (1. g-fis-ais-gis, 2. d-cis-e-dis), während unterhalb der Ebene Flöte/Violine I im Violoncello und Kontrabass eine Musizierstruktur der ursprünglichen Themenexposition betrieben wird (auftaktiges „Anlaufen“, Überbindung, Synkopierung, Vermeidung der „1“.)

Thema II

Thema II tritt in Takt 98 nach einer deutlichen Zäsurgrenze ein. Diese wurde materialbezogen mittels einer auslaufenden Themenkopffigur von Thema I herbeigeführt. Deutliche Parallelen zum Schluss des Einleitungsteils (Takte 32ff) sind erkennbar. Denn auch in der Überleitung zu Thema II ist es der sanfte aber unaufhörlich wirkende Orgelpunkt „g“ in der Hornstimme. Die Energien sind herausgespielt. Das Material wirkt erschöpfend

behandelt. Der am Ende übrig bleibende Hornston verschwindet im *diminuendo piano*. Der Raum für einen zweiten Themeneinsatz mit neuem unverbrauchtem Material ist bereitet. Der Einsatz in Takt 98 hat daher keine konfrontative Wirkung, sondern - weil die Grundmotorik aufnehmend - eher die einer Fortspinnung, einer Modifikation des gleichen Ansatzes mit anderen Mitteln.

Diese Wahrnehmung ist gar nicht abwegig, denn auch Thema II „vermeidet“ die musikalische „1“. Es tritt trotz der synchronen Halbe-Bewegung in den tiefen Streichern ebenfalls als „Arbeit im Prozess“ ein. Auch hier sucht man eine starke nach formaler Begrenzung strebende Themenausprägung vergeblich. Obschon die Mittel, mit denen der Komponist die Vermeidung der „1“ erreicht, andere sind:

- Die erste „1“ ist mit einer Viertelpause in der Melodie führenden 1. Violine frei; eine Synkopierung⁴⁸⁹ baut sich auf, die „4“ ist artikulationsbezogen abziehend.
- Im zweiten Takt des Themas (Takt 99) tritt eine nach oben gerichtete Quintfigur ein, deren Energie ebenfalls von der „1“ abzieht, hinein in das Hochintervall.
- Der sich anschließende Auftakt hat eine Abzugsartikulation. Daher ist auch die „1“ in Takt 100 schwach.
- Die in Takt 101 anhebende Ganztaktfigur ist von der „1“ weg in einem Energie zuführenden *Crescendo* eingebettet. Gleiches gilt musikalisch auch für den folgenden Takt 102.
- In den folgenden Takten führen die Aufbau- und Abzugsmechanismen zur Akzentbildung in Takt 104, e. Halbe (a' Violine 1)

Thema II ist hinsichtlich des so erzielten musikalischen „Schwebens“ noch radikaler als Thema I durchgeformt. Es wirkt gänzlich enthoben. Die schwingenden Halben in der Streicherebene unterhalb der Melodie füh-

⁴⁸⁹ „Obwohl sie nur in einer Stimme stattfinden kann, ist sie als Dissonanz wie auch als Taktverschiebung nur aus dem Kontext des ganzen Satzes zu verstehen.“, zitiert nach: Ebd., S. 253-256

renden Violinen forcieren die themenimmanente Charakteristik. Das Thema entfaltet eine in sich „versammelte“ Wirkung und steht in dieser Hinsicht in einem Gegensatz zum über sich selbst hinausstrebenden Thema I. Schon der synkopierte Themenkopf setzt hier einen in die Mitte gerichteten Duktus. Die Beendigung des Themas geschieht nicht aufgrund formbezogener Eigenschaften. Es sind aber die Musiziereigenschaften, die das Material an seine Grenze kommen lassen (erster und einzige echter Akzentton in Takt 104, 2. Halbe). Die Synkopierung in der Einstimmigkeit (reduzierende Wirkung) in Takt 106 stellt ein Analogon zum Themenkopf (Takt 98) her. Das Einbringen dieses Fakturrahmens signalisiert die hiermit erzielte Geschlossenheit des exponierten Materials. Auch im Thema II wird mit den traditionellen, Form schaffenden Instrumentarien zur Einrichtung von Strukturgrenzen gebrochen (das Ausbleiben jeglicher Kadenzwirkung und Periodizität etc.). Das Material ist gänzlich auf die Musizierpraxis hin ausgerichtet, die von Übernahmen, Abtuschen und „Aufgleitungen“ geprägt ist. Das niemals enden wollende, auch nicht durch Formgrenzen ein-gezwängte Musizieren dominiert. So gleitet das Thema als Klangfarbenvariation in die Sphäre der Flöten und Oboen. Auch hier bleibt es bei einer klaren Fakturtrennung zwischen Streichern und Bläsern.

Erst dieser Epilog (ab Takt 108) konfrontiert das Themenmaterial mit den „erdenden“, sich als ostinat herausstellenden Punktierungen in Violine 1 und Viola (Takte 107ff), in Verbindung mit den weiterhin Akzent verleihenden Pizzicati des Kontrabasses. Erst diese Gegenfigur im Streicherapparat erscheint als ein deutlicher fakturbezogener Gegensatz. Die Kontrastbildung, die in der Ebene der Motiv- und Themenanordnung ausgespart bleibt, wird somit auf andere Weise herbeigeführt. Dualität ist in diesem Kontext keine Qualität der Themenexposition. Sie ist vielmehr Kennzeichen einer schon durchführungsbezogenen Arbeit.

Thema III

Thema III stellt sich wie die vorausgegangenen Komplexe ebenfalls als bewegungsdynamisches Gebilde dar. Auch hier dominiert das nach vorn gerichtete Musizieren. Die Unterscheidungsmerkmale sind in der permanenten Forcierung der „1“ in den Takten 136 - 143 zu finden. Alle Auftaktstrukturen, die in Thema I die „1“ „vermieden“ haben, führen hier auf sie hin. Der stete Betonung einer jeden „1“ wohnt eine bemerkenswerte Penetranz inne, die aber das Themengefüge nicht zerschlägt, sondern im Verein mit der ostinaten Streicherfigur und ihrer entsprechenden Artikulation einen rustikal wirkenden Gegenpol zu den flüchtigen Themen I und II schafft. Es verkörpert eine Musizierhaltung auf dem Boden, mit dem Boden. Die fortschreitende respektive -strebende Begleitfigur bewahrt das Thema vor einer Erstarrung in sich, sondern treibt es vor sich her. Die Streicherfigur ist der eigentliche Motor des Geschehens. Und so ist es keineswegs verwunderlich, dass diese sich im Verlauf des Themenepilogs (ab Takt 143) vom eigentlichen Themenmaterial emanzipiert und in der Überleitung zum Durchführungsbeginn ein Kontrasubjekt zur Verarbeitung des Kopfes von Thema I bildet. Thema III überwindet die „Flüchtigkeit“ der Themen I und II, schafft somit eine musikalische Kontrastwirkung. Es hat aber zugleich Synthese schaffende Eigenschaften aufgrund der variablen Eigenschaften der beigegebenen Begleitstruktur.

The image shows a musical score for the accompaniment of Theme III, measures 136-141. The score is for Violin 1 and 2, Brass, Violoncello, and Kontrabaß. The Violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Brass and Cello/Double Bass parts play a more static accompaniment. The score is marked 'pp' and 'zuss.'

Abb.: *Engelkonzert*, Takte 136 - 141, Begleitstruktur zum Thema III ⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ © 1934 SCHOTT MUSIC, MAINZ - GERMANY. © RENEWED 1962

Anhand der Zone von Thema I (Takte 39 - 96) hat sich gezeigt, wie sich die klassisch zu bezeichnenden Durchführungselemente schon im Eingangsteil des Satzes etablieren. Der musikalische Fortgang wird zunächst durch die Vitalität und Impulskraft des unmittelbaren Themenkomplexes gewährleistet. Die Themenexposition birgt aber schon Kennzeichen der Durchführungsarbeit in sich. Nicht erst der „offizielle“ Durchführungsteil“, nicht erst die Verbindungselemente zwischen den Themen, sondern die Themenzone selbst ist durchführungsartig aufgestellt. Der Stimmverlauf der Viola ab Takt 39 durchschreitet den Intervallraum des Themas von unten nach oben in umgekehrter Richtung. Umkehrung und rhythmische Augmentation wurzeln letztlich im Kern des Themenmaterials. Das Thema durchwirkt sich selbst.

Welche qualitativen Abstufungen hinsichtlich der „Durchführung“ sind in der Dramaturgie des gesamten Satzes zu finden? Wie gewährleistet der Komponist dennoch die konzeptionelle Stabilität des Gesamtgefüges? Alles scheint in allem gegenwärtig zu sein, ohne dass die Großform Defizite aufweist.

Erst der Epilog setzt einen anderen musikalischen Ansatz frei. Die Bezeichnung „*epi*“ ad absurdum führend, kommt es ab Takt 54 zu einem dreimal erklingenden, jeweils aus drei Viertelstrukturen bestehenden Klangblöcken: Diese wirken dem energetischen Abebben von Thema I entgegen und überführen es in neue klangliche Lagen und harmonische Räume (s. Takt 55 und 58) Insgesamt wirkt dieser Epilog als ein neuerlicher Anschlag des Themas. Wie ein unauflösbares Wirkgeflecht entfaltet es daraufhin nochmals seine autonome Erscheinung, dieses Mal mit einer bis dahin neuen Farbigkeit und klanglichen Ausweitung.

Das kontrastierende Material der sequenzierten Klangblöcke (Takte 54ff) rühren hinsichtlich ihrer Substanz aus der Einleitung des Satzes (Takt 2, 4, 6) her. Diese Weiterentwicklung von Materialien und die themenbezogene Ausweitung des Klangraums (Takte 63f.) markieren deutlich, dass die Verarbeitung des Themas mit seiner Exposition schon begonnen

hat.⁴⁹¹ Qualitativ sind die Erscheinung des Themas und die Verarbeitung seiner Substanz unmittelbar aneinander gebunden. Die Qualität „Durchführung“ ist für das musikalische Bild der Exposition substantiell.

Festzuhalten ist, dass die Mechanismen der Themenbegrenzung nicht in ihnen selbst ruhen, gar einer dem Material innewohnenden Periodizität obliegt, sondern durch die Impulssetzung respektive durch den Entzug derselben angestoßen respektive zum Erliegen gebracht werden: In Takt 68, 70 und 71 erklingen wieder die vertikalen Klangblöcke, allerdings lediglich zweifach. Dieser Umschwung von der dreimaligen Artikulation auf die Zweifachheit, die sich in Takt 70/71 metrisch verdichtet, hat die *entschleunigende Wirkung*, die wiederum einen Auslauf der Themenkopflinien in Takten 72 bis 96, der offiziellen Überleitungsformation zu Thema II, mit sich bringt.

Der im piano artikulierte Schlusspunkt über dem Orgelpunkt des Horns (Flöte, Klarinette Fagott) in Takt 96 korrespondiert als „Klangblock-Rudiment“ mit den Etappen (Takte 2, 4, 6 => 54ff. => 68, 70, 71). Das Durchführungselement an sich bezeichnet eine zur thematischen Dimension parallele Verlaufsform.

Wurde zuvor gezeigt, dass es die den Materialien innewohnenden Musizier- und Gestuseigenschaften sind, die organisch zu Strukturausprägungen führen, so ist es das Eintreten des Themenkomplexes III als Ganzes, mit dem die erschöpfende Ausformung eines Großteils des Satzes - der Exposition - zum Abschluss kommt.⁴⁹²

Dies ist ein Kennzeichen dafür, dass zwar die Konnotation der Merkmale des *Sonatenhauptsatzes* strukturell möglich ist, dass dies aber nicht die kennzeichnenden kompositorischen Eigenschaften abbildet.⁴⁹³ Die zu einer kompositorischen Ursprünglichkeit strebende Schaffensweise lässt die

⁴⁹¹ „Mit der Aufhellung des Klangs ist ein räumlicher Effekt verbunden.“, zitiert nach: Kilian, S. 265

⁴⁹² „Es folgt sogleich das dritte Thema, das schnell zu einem melodisch und harmonisch auskomponierten Schließen von elementarer Wucht führt.“, zitiert nach Giselher Schubert, Hindemith, 1981, S. 84

⁴⁹³ Vgl. Heise, S. 338: „Die Übersicht zum gesamten Satz [...] enthält die mit der Sonatenhauptsatzform verbundenen Begriffe, obwohl deren Anwendung problematisch bleibt.“

strukturellen Begrifflichkeiten des ausgehenden 19. Jahrhunderts weit hinter sich. Der in diesem Satz erkennbare konservative Gestus meint nicht die Einhaltung von strukturellen äußeren Gesetzmäßigkeiten, sondern bezieht sich auf einen unverbauten Umgang mit dem kompositorischen Material: Dem Musizieren an sich. Hindemith setzt sich in dieser Materialgenese der Themen mit der Frage auseinander, was denn die treibenden Kräfte im Singen, Spielen und Tanzen seien. Das innere Gefüge der Musik, ihre unaussprechliche Vitalität einerseits und von der Welt geschiedene Melancholie andererseits bedingt ihre äußere Gestalt. Die äußere Erscheinung des Themas, des Liedes ist „lediglich“ ein Abglanz der inneren substantziellen Gestalt.

Neben der die Konvention unterlaufenden Einführung und Behandlung des thematischen Materials ist es die befremdende Gestalt der von Hindemith gewählten Liedweise, die sich allen formalistischen Einordnungsversuchen zu entziehen scheint. Tonartlich nicht zu fixieren (noch nicht einmal hinsichtlich einer tendenziellen Tongeschlechtlichkeit), ist auch der Versuch einer periodenbezogenen Gliederung von keiner Aussagekraft über den allerdings feststellbaren musikalischen Eindruck gekrönt. Die Liedweise bleibt als ein „Fremdkörper“ im Wirkgefüge der motivisch thematischen Arbeit bestehen. Das Material der Weise wird stets exponiert, aber nicht verarbeitet.

Im Verein mit den Themenkomplexen entsteht somit folgende Anordnung.

Liedweise	–	strömend, einem fernen Atem Ausdruck geben	ewig, dem „Gefallen“ enthoben, „heilsam“, „der Welt abgewandt“
Thema I	–	fliehend, flüchtig	über sich hinausweisend, Richtung und Ziel suchend
Thema II	–	schwebend, enthoben	in sich „versammelt“, „ruhend“, „abgeschlossen“
Thema III	–	Basis bildend, rustikaler Duktus	irdisch“, finale Wirkung herbeiführend

Als Ergebnis tritt die musikalische Ebene des Materials als das evidente Merkmal zutage. Die kompositorische Anlage und das aus der Musizierpraxis gezeugte Interpretatorische geraten in ein neues Verhältnis zueinander. Letzteres verleiht dem Werk sein Gesicht.

Durchführung und Reprise

Takte 170 - 291 „Durchführung“

- 170 - 231 Materialverarbeitung Thema I/Thema II
= 1. Phase
- 232 - 268 Wiedereintritt des "Liedes" als „klärende Instanz“ = 2. Phase
- 232 - 242 Posaunen
- 242 - 254 Hörner
- 257 - 266 Trompeten
- 266 - 291 Überleitung zur Reprise
Material Thema I (charakterlich modifiziert,
„ermüdet“, „befriedet“)

Takte 292 - 338 Reprise

- 292 - 299 Thema III
- 299 - 315 Überleitungsgruppe mit Material Thema III
- 316 - 321 Thema I (Kontrapunkt Thema III)
- 322 - 326 Überleitungsgruppe mit Material Thema I
- 327 - 332 Thema II (Kontrapunkt Thema III)
- 333 - 338 Überleitung zur Coda
- 339 - 343 Coda (unter Verwendung von Thema I)

An die sich durch den Cantus firmus dominierte Einleitung (A) und die Ausarbeitung des motivisch thematischen Materials (B) schließt sich ein weiterer Abschnitt (C) nach der durch den Komponisten mittels Fermate und Doppelstrich gekennzeichneten Zäsur vor Takt 170 an. Die Qualität „Durchführung“ erscheint wenig hilfreich, da entscheidende qualitative Bestandteile eines solchen Verarbeitungsfortgangs schon in A in den Verläufen der Epiloge und Überleitungsformationen (vor allem Takte 72 ff) gebracht worden waren.

In der sich an Takt 170 anschließenden Phase kommt es zu einer weiteren Verdichtung der Materialzusammenhänge. Zunächst episodenhaft mutet der Einsatz von Thema I an, erinnert der Vorgang doch an die Zäsur vor Beginn der „Exposition“. Dieser Erinnerungseffekt wird aber sogleich durch den sich an den viertaktigen Themenkopf anschließenden Eintritt von Thema II nivelliert. Diese Kombination von I und II wirkt homogen und unter dem Aspekt des musikalischen Flusses natürlich. Tritt dem Hörer hier die tatsächliche evidente thematische Anordnung entgegen? Sind die Materialepositionen zu Beginn des Satzes lediglich „ungeordnete“ und wie unausgearbeitet wirkende Anhäufungen, die mehr den Charakter eines Reservoirs als den einer ausgearbeiteten Struktur tragen?

Die Takte 170ff präsentieren sich als ein Abschnitt großer motivischer Verdichtung („Verschmelzung“ zu neuen Materialidiomen). Beide Themen werden auf die Struktur reduziert und gewinnen dadurch eine große Prägnanz mit klaren Anfangs- und Schlusskennzeichen. Sie wirken aufeinander als frei eintretende, sich gegenseitig nicht dominierende kontrapunktische Ebenen. Die sequenzbezogenen Klangfarben beginnen, bisher zwischen den Instrumentengruppen strikt abgesondert, die Trennlinien aufzuweichen. Farben und Strukturen beginnen, sich zu mischen. Diese Aufweichung intensiviert den Verschmelzungsvorgang aufgrund der ihr selbst innewohnenden Dynamik zusehends. Durch die Forcierung der kontrapunktischen Arbeit kommt es dann zu einer Neuordnung des Materials (Takete 203ff). Unmittelbare Materialabtäusche werden nicht mehr als ge-

nuin unterschiedlich wahrgenommen. Umkehrungen und doppelter Kontrapunkt in Augmentation (Takte 211ff) führen zu einer noch nicht dagewesenen energetischen Aufladung des Geschehens. Die vorher stets „greifenden“ Entflechtungen der Strukturen bleiben aus. Die Kulmination, der Gipfel des sich übereinander schiebenden Klanggebirges ist in Takt 231 erreicht. Die Generalpause hat eine lediglich für eine minimale Dauer Einhalt gebietende Wirkung. Sicherlich würde die Wiederaufnahme der thematischen Materialien eine ähnliche Entwicklung wie in den Takten 170 - 231 nach sich ziehen. Unvermittelt und unvermutet tritt an dieser Stelle der Duktus der Liedweise *Es sungen drei Engel* ein. Wie in der Satzeinleitung (A) wird er auch hier vom Unisono der drei (!) Posaunen vorgelesen, allerdings in dem eben beschriebenen dramaturgischen Kontext. Der Taktwechsel nach 3/2 nimmt den drängenden Puls der vorherigen Passage auf. Eine Entschärfung der Situation bleibt zunächst aus, lediglich graduell wird die klangkulminierende Wirkung der Takte 221 - 231 zurückgenommen. Da der Puls erhalten bleibt, wird die musikalische Energie ganz in den Vortrag des Liedes umgeleitet.

So erklärt sich der Wesensunterschied zur „Erhabenheit“ und „Weltenferne“ des Beginns (in A). Das Lied erscheint in einer kämpferischen Pose, eine Entscheidung im Ringen herbeiführend. Die Verdichtungstendenz der Materialien von Thema I und II sind unterbrochen und stellen den größten denkbaren Fakturkontrast dar. Dem Schnitt in Takt 231 folgt der gewaltig daher kommende Richtungswechsel. Das Bild von der „Rettung in höchster Not“ drängt sich auf. Nicht die Themen in einer erhofften materialischen Verarbeitungs-„Erschöpfung“ führen eine Synthese respektive „Klärung“ herbei, sondern der aus den fernen Sphären herrührende Cantus-firmus-Vortrag. Wie mit der Strahlkraft eines gleißenden Lichtes strömt er herein. Dieser *Beleuchtungswechsel* in seinem abrupten und unerwarteten Eintritt stellt eine Wende dar.

Es stellt sich die Frage, inwieweit diese dramaturgische Wende gleichbedeutend mit der strukturellen Anlage des Symphoniesatzes korrespondiert. Diese Fragstellung positiv zu beantworten, bedeutet, sich die über-

kommenen und etablierten Formprozesse zueigen zu machen und im vorliegenden Symphoniesatz ein Beispiel hierfür zu erkennen. Aber ist dies nach den beschriebenen non konformen Ausarbeitungen des Beginns möglich? Würde dies nicht eine asymmetrische, weil inkonsequente Struktur des Gesamtsatzes nach sich ziehen?

Es ist die wirklich entscheidende Frage, ob der Eintritt der Liedstrophe als „*Vollendung*“ der Durchführung oder als Beginn einer „Reprise“ zu werten ist? Walter Heise vermerkt:

*„Besonders die eingefügte Liedweise prägt den formalen Aufbau entscheidend. Da sie nicht nur in der langsamen Einleitung erklingt, entstehen ab Takt 231 Zuordnungsschwierigkeiten.“*⁴⁹⁴

Die zur Diskussion stehenden Strukturgrenzen hängen mit der Verschränkungstechnik des Komponisten zusammen. Denn diese beziehen sich nicht nur auf die Beobachtung der vertikalen („Gefälle“, „Stufengang“, „Tonalität“) und horizontalen („Stufengang“, „Sekundgang“) Parameterkonstellationen, sondern vor allem (!) auch auf die verschränkte Anlage der Formteile. Die Mehrdeutbarkeit von Grenzpositionen relativiert dieselben zugleich. Auch hier wird der „Strom“ gewährleistet.

Die Wiederaufnahme des *Es sungen drei Engel* (Takt 231) unterscheidet sich von der Darstellung der Weise in der Einleitung grundsätzlich. Zwar wurde auch dort eine mehrfache Sequenzierung vorgenommen. Diese war aber primär von einer sich entwickelnden Klangfarbenarbeit geprägt. In der Art des *durchbrochenen Satzes* wurde es mit den im *tempus perfectum* gleitenden und sich erweiternden Streicherfiguren kombiniert; qualitativ mit sich selbst kontrapunktiert.

Im nun untersuchten Abschnitt wird die Sequenz des Liedes ebenfalls als *durchbrochener Satz* gebracht. Der Klang der Blechbläser erscheint forciert, kämpferisch befreiend und befreit zugleich. Allerdings ist der hier erscheinende Komplex im Streicherapparat nicht mit dem „Gesang“ gleich-

⁴⁹⁴ Heise, S. 338

gerichtet, sondern aufgrund seiner Herkunft als Ableitung aus Thema III ausschließlich bewegungsorientiert, insistierend und drängend.



Abb.: *Engelkonzert*, Takte 232 - 235, Ausschnitt des Streichersatzes ⁴⁹⁵

Gegenüber der Erscheinung von Thema III ist hier die Begleitstruktur der Streicher abgewandelt, ohne den motorischen Kern preiszugeben. Zur Bewegungsdynamik tritt nun die Ebene der Rhetorik hinzu. Denn das in der Violinstimme gebrachte Material (Takte 233 -234) und später in den Violinen II und I kanonisch imitierte, entspricht der rhetorischen Figur der „superjectio“ ⁴⁹⁶.

Die Takte 232 - 268 führen das Lied in einen thematisch motivischen Kontext ein. Es wird in Verbindung zu den Köpfen der Themen I und II (Takte 236 - 240) gesetzt und wird dadurch selbst zur einer thematischen Größe. Während Thema I in dieser Cantus-firmus-Phase lediglich eine episodenhafte Qualität zugewiesen wird, nimmt die Arbeit mit Thema II einen umfangreichen und den das musikalische Erscheinungsbild alles beherrschenden Raum ein.

Die erzielte Wirkung ist eine gänzlich andere als die konfrontative Verdichtung in Phase 1 der Durchführung (Takte 170 - 231). Das Lied tritt in

⁴⁹⁵ © 1934 SCHOTT MUSIC, MAINZ - GERMANY. © RENEWED 1962

⁴⁹⁶ Susenbrotus bemerkt (Epitome, S. 18): „Die hyperbole entsteht, wenn eine Rede oder Oratio der Über- oder Untertreibung wegen die Wahrheit überschreitet.“, zitiert nach: Bartel, Dietrich: Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber 1997, S. 79

dieser 2. Phase der Durchführung qualitativ an die Stelle von Thema I. Die Faktor- und Ausdrucksrichtung, welche das Lied im Eingangsbereich des Satzes prägte, fällt fort. Das Lied rückt in die Position von Thema I hinein. Hierdurch wird zum ersten Mal im ganzen Symphoniesatz ein tatsächlicher und deutlicher Fakturgegensatz aufgezeigt. Letztlich also kommt dieser Position innerhalb der Durchführung expositioneller Charakter zu: Die Ausformulierung des „echten“ Gegensatzes. Dieser hat aber, anders als in der 1. Phase zwischen Thema I und II, keinen konfrontativen Charakter. Im Gegenteil: Die motivische Arbeit mit Thema II bis zu Takt 268 kann deutlich ausgeführt werden. Klarheit und Stringenz der Arbeit korrespondieren mit der zweifachen Sequenzbildung des im Posaunenklang eingebrachten Liedes.

Davon ausgehend, dass der Abschnitt Takt 232 - 268 mit der Wiederaufnahme der Weise *Es sungen drei Engel* als 2. Phase der Durchführungsarbeit zu bezeichnen ist, ist die Durchführung insgesamt von einem deutlichen Fakturgegensatz gekennzeichnet (zwischen Takt 170 und 231 sowie Takt 232 und 268): Hindemith deutet hier die Kategorien um. Die semantische Bedeutungsverschiebung führt dazu, dass die Exposition zur Durchführung wird, die Durchführung zur Exposition. Es findet eine Umkehrung, eine Umwertung der Verhältnisse statt.

Eingedenk der dreiteiligen Struktur des Symphoniesatzes insgesamt, der Anlage von drei Hauptthemen, der jeweils dreimaligen Liedeintritte, tritt die zweiphasige Durchführung aus diesem Duktus heraus. Zugleich unterstützt dieses Prinzip der 3-2-3-bezogenen Anlage eine klare Mittelachsenorientierung der gesamten musikalischen Anlage auf Takt 231 hin. In diesem Punkt, in dieser Generalpause liegt als bedeutender dramaturgischer Entwicklungsstrang die „Umkehr der Tendenz“ vor dem Hörer. Die Ordnung 3 – 2 – 3 ist noch deutlicher in ihrer Aufgliederung als 3 – (1 – 1) – 3 erkennbar.

Der zweite Abschnitt der Durchführung zeigt sich als ganz von der zweimaligen Exposition des Liedthemas gekennzeichnet. Dabei greift eine

klangliche und dynamische Ausweitung Raum. Die ursprünglich als Thema II und III identifizierten Komplexe fungieren als kontrapunktisch angelegte Katalysatoren des Liedes. Sie dienen der höheren Ebene des Liedes.

Die beiden Expositionen des Liedthemas (Takte 232ff und Takt. 257ff) beschreiben den ultimativen Steigerungsprozess, deren energetischer Höhepunkt in Takt 257 in seiner Relevanz für den gesamten Satz erreicht ist. Die beiden Liedeinsätze stellen den ganzen Satz retropektiv in ein neuartiges Sinngefüge. Erst diese Phase erhellt den Aufbau des *Engelkonzerts* insgesamt. Alles zuvor war Geahntes, Gebautes, Geglaubtes.

In Form eines „*Aufreißens*“ oder „*Durchbruchs*“ gelangt die bis dahin nicht gehörte volle Klanglichkeit zum Vorschein. Hier wohnt das Schauen, wieder eingeleitet durch den dreifach erklingenden jetzt ganztaktigen Klangblock (Takte 254 - 257).

Dramaturgisch misst Hindemith dem Abschnitt des zweiten Eintritts des Liedes (Takte 257 - 264) nur einen knappen Raum zu. Wie ein kurzes Aufschwimmen des Glanzes ist dieser immerhin der Periodizität genügende achttaktige Raum im Hörbewusstsein schnell, fast episodenhaft vergangen. Die energetische Vorbereitung steht in einem überproportionalen Verhältnis zum tatsächlichen klanglich thematischen Ereignis der acht Takte. Wie das kurze Aufschwimmen eines bis dahin nicht gehörten Glanzes präsentiert sich dieser Abschnitt als die *Anschauung eines Antlitzes*.

Nach dem „Verlöschen“ dieses strahlend durchfluteten „Lichtes“ tritt eine Kombination aller drei Themenkomplexe ab Takt 279 ein: ihre Verortung vornehmlich im Flötenklang symbolisiert den Klang- und Glanzschatten, den die Liedweise hinterlassen hat. Deutlicher kann der thematische Qualitätskontrast zwischen Liedweise und der nominellen Thematik nicht hervorgebracht werden. Es ist ein sukzessives Herbeiführen einer neuen (vormaligen) Beleuchtungssituation.

Dies erklärt insgesamt die eigentümliche, vor dem Hintergrund der klassisch-romantischen Tradition der Instrumentierung als ungewöhnlich er-

scheinende Klanglichkeit. Die Geschlossenheit der Instrumentengruppen ist aufgebrochen und ganz dem „Spiel“ mit dem Hell-Dunkel-Effekt (dem „Chiaroscuro“ in der Renaissance-Malerei vergleichbar) gewidmet. Der Abdunklungsvorhang beherrscht die Überleitung insgesamt.

The image shows a page of a musical score for Engelkonzert, Takte 266-268. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for woodwinds, brass, and strings. The woodwind section (Kl. Fl., Gr. Fl., Ob. 1, Trp. 1 and 2, Pos. 1 and 2, Bt., Pk.) is marked with 'zurückhalten' (hold back) and dynamic markings like *p*, *mf*, and *dim.*. The string section (Viol. 1 and 2, Br., Vcl., Kb.) also has dynamic markings like *p*, *dim.*, and *pp*. The score shows a transition from a previous section to a new one, with a change in dynamics and phrasing.

Abb.: Engelkonzert, Takte 266 - 268, Beginn der Überleitung zur Reprise ⁴⁹⁷

Der Beginn der Überleitung zur Reprise steht unter dem Zeichen eines Fakturwechsels. Die sonst in der Durchführung dieses Satzes typbildende Verdichtung des Materials (vor allem durch die Verschränkung von Thema I und II) tritt nach dem letzten Eintritt der im Bläserklang exponierten Liedweise zurück. Die Entzerrung der Materialien und ihr vereinzelter Vortrag (Thema II in den Takten 266ff) gehen einher mit der kontinuierlich abwärtsgerichteten Kontrapunktik in den Stimmen der Violine 1, Viola und

⁴⁹⁷ © 1934 SCHOTT MUSIC, MAINZ - GERMANY. © RENEWED 1962

Violoncello. Eine aufwärts gerichtete Gegenbewegung findet nicht statt. Dies stellt einen auskomponierten Energieverlust dar. Diese Entwicklung führt auch zur Veränderung des Klangbildes.

The image shows a page of a musical score for Engelkonzert, Takte 269-275. The score is in 2/2 time and marked '18 Ruhiger'. It features woodwinds (Kl. Fl., Gr. Fl., Klar. 1., Hr., Trp., Bt.) and strings (Viol., Br., Vcl., Kb.). The woodwinds play melodic lines with dynamics ranging from *mf* to *dim.*. The strings play sustained chords, with the cello part showing a downward trend. The score ends with a '19 Ruhiger' section where the strings are silent.

Abb.: *Engelkonzert*, Takte 269 - 275, Überleitung zur Reprise (Fortführung)⁴⁹⁸

Beginnt die abwärtsgerichtete Faktur mit einem Eindunklungsvorgang des Klangbildes, so wird dieser ab Takt 269 noch forciert.

Die oben als eine besondere Charakteristik beschriebene abwärtsgerichtete Quintraumausfüllung von Thema I (die vormals als metrischer Katalysator fungierte) kommt nun aufgrund eben dieser Richtung nach unten zum Einsatz. So wird auch Thema I in den klanglichen Abdunklungsvorgang integriert. Die Liegetonflächen in den Horn und Blechbläserstimmen forcieren den Weggang der hellen Klangfarbe. Wie eine sinkende Sonne, die mit ihrem Verschwinden unter den Horizont auch ihre Strahlen mit sich

⁴⁹⁸ © 1934 SCHOTT MUSIC, MAINZ - GERMANY. © RENEWED 1962

nimmt, ist bis in Takt 278 der Status einer Dunkelheit eingetreten, wie er zu keinem Zeitpunkt im Verlauf des Satzes erfahrbar wurde. Die Verlustigkeit des Klang-„Lichtes“ lässt offenbar werden, wie sehr es dem spezifischen, unverbrüchlich erscheinenden Gefüge der Stimmen zueinander zuzuschreiben ist, dass Licht und Energetik ihre musikalische Ausbildung finden. Die aus der symphonischen Tradition der Romantik herrührende Technik des *Beleuchtungswechsels* erscheint hier nicht als ein plötzlich eintretendes Ereignis. Vielmehr zeichnet sich die gesamte Überleitung durch einen von den Möglichkeiten elektrotechnischer Geräte her inspirierten Ausblendvorgang aus.

Am Ende der Überleitung (Takte 279 - 290) bleibt eine Folge des dreifach ein-setzenden Themenkopfes I übrig. Dies hat die Wirkung einer vollkommenen Ermattung, die dem Verlust des „Lichtes“ folgt. Ohne die Beleuchtung kann eine thematische Dynamisierung nicht mehr erfolgen. Auch hier zeigt sich im Nachhinein, dass es die Strahlkraft der Farben im Klanggefüge ist, die vormals das „Gebäude“ dieses Satzes errichtet hatte. Dabei kam den Einsätzen der Liedweise *Es sungen drei Engel* auch klangfarblich eine exponierte Bedeutung zu. Sie brachte das Leuchten in das musikalische Geschehen ein, führte es zur größten Expansion. Also bildet nicht nur dramaturgisch und strukturell das Lied das Integral der gesamten Musik, es wird auch noch in seinem Nicht-Mehr-Vorhanden-Sein als Sitz des Lichtes und seines Leuchtens umschrieben.

In der Überleitungsgruppe insgesamt zeichnet sich eine Affinität zur Einleitung des Satzes dar. Denn dort griff die klangliche Expansion um sich, von der die Exposition und Durchführung energetisch existierten. Die Überleitung zur Reprise gerät so über ihre formelle Bedeutung im Gang des Satzes zu einem bedeutsamen Element der Verschränkung im Hintergrund der tradierten Formteile Exposition und Reprise:

Formbezogene Ebene:	Exposition	Reprise
Dramaturgische Ebene:	Einleitung	Überleitung zur Reprise

Analyse der Reprise

Die bisherige Analyse zeigt, dass es im Satz unter strukturellen Aspekten zu einer mehrfachen Überlagerung der Ebenen kommt. Dabei konzentriert sich Hindemith auf ein eng umrissenes Materialreservoir, das zudem aufeinander bezogen und voneinander abgeleitet wirkt.

Der barocken Technik der *Invention* in Bezug auf die Arbeit mit dem figurbezogenen motivischen Material⁴⁹⁹ steht die innovativ fortschrittliche Handhabung der Form gegenüber, die zwar äußerlich dem Anspruch des Hauptsatzprinzips genüge tut, aber darüber hinaus über den hohen Organisationsgrad und eine neuartige Bezugsetzung der Formteile eine höhere Ordnung formuliert.

Die Reprise entfaltet die Wirkung eines überdimensionierten Epilogs, mit Blick auf die Themenexposition und die materialbezogenen Einbindung. Sie erscheint nicht als qualitatives Gegenüber zur Exposition, sondern erweist sich durch die gerafft wirkenden Wiederaufnahmen der Themengruppen als ein dramaturgischer, durch neue Materialkombination energiegeladener „Abspann“.

Dabei wird mit dem Eintritt von Thema III in Takt 291 zunächst der Eindruck einer erwartungsgemäßen Wiederaufnahme einer allerdings zur Exposition in umgekehrter Reihenfolge stehender Themenfolge erweckt.

Das auftretende Thema III verleiht seiner Anlage gemäß der Reprise von Beginn an einen jagenden Gestus, in der nicht mehr die thematische Materialentfaltung selbst im Vordergrund steht, sondern deren Einbindung in eine nun fast skurril wirkende Motorik des Kontrasubjektes von Thema III. Dieses vormals peripher erscheinende Material kommt nun in seiner ostinaten und schon fast perkussiv anmutenden bedrängenden Charakteris-

⁴⁹⁹ „Besonders die polyphonen Durchführungstechniken belegen das Denken in den absoluten, musikimmanenten Kategorien des barocken *Elaboratio-Prinzips*.“, zitiert nach: Gerald Kilian, Paul Hindemiths "Symphonie 'Mathis der Maler'". Eine Deutung musikalischer Ausdruckscharaktere und formaler Strukturen als semiotische Gestaltqualitäten symbolischer Musik, in: Hindemith-Jahrbuch 1999/28, S. 261f.

tik zur vollen Entfaltung. Das Material dominiert den ganzen Formteil. In 35 von insgesamt 52 Takten der Reprise ist es mit seiner Charakteristik gegenwärtig.

Abb.: *Engelkonzert*, Takte 292ff, Kontrasubjektstellung im Zusammenhang von Thema III)⁵⁰⁰

Die Reprise zeichnet sich gegenüber den anderen Formteilen durch eine gesteigerte Bewegungsdynamik aus. Die Entfaltung der feinsinnigen klangfarblichen Muster sucht man hier vergebens. Sie existieren lediglich in der Erinnerung, die sich mit der Wiederaufnahme durch die Themen I (Takte 316ff) und II (Takte 327ff), verbindet. Qualitativ handelt es sich nicht um thematische Wiederaufnahme, die gleich gewichtet neben der Exposition des Satzes stünde, sondern um eine rhetorisch wirkende Technik des Zitierens. Dies gilt auch für die vormals so ausladend exponierten dreifachen Klangblöcke, die - ihrer ursprünglichen Bedeutung ledig - nun nur als das zweimalige Nennen einer Episode erscheinen (Takte 308f. und 311f.)

Die ursprünglichen Bezüge der Materialien zueinander sind nicht mehr relevant.

⁵⁰⁰ © 1934 SCHOTT MUSIC, MAINZ - GERMANY. © RENEWED 1962

Auch Thema II tritt in Takt 327 nicht mehr in einer Materialkonstellation zu Thema I ein, sondern scheint in dem durch drei Einsätze geprägten Abschnitt (Takte 327 - 335) noch einmal an die Verdichtungsmechanismen und Steigerungsvorgänge innerhalb der Exposition und des Durchführungsabschnitts anzuknüpfen.

Dadurch erscheint die Reprise, in einer Absetzbewegung zu den übrigen Formteilen des Satzes, dramaturgisch ganz anders geartet.

Wie anders die Reprise konzipiert ist, zeigt, dass die ganze kreisend erscheinende Motorisierungscharakteristik dieses Abschnittes erst vom Wiedereintritt des Themenkopfes von Thema I abgefangen wird. Das Ganze zeichnet das Bild einer Mündung.

Thema I steht am Ende (Takte 336f.) für die kulminierende Faktur nicht nur der Reprise, sondern wirkt wie der „Schlussstein“ und ein alles überstrahlendes die Entwicklung des gesamten ersten Satzes der Symphonie beherrschendes Phänomen. Dieses wiederum mündet in den Rahmen der dreifach artikulierten Klangvertikalen ein. Interpretatorisch betrachtet, scheint es, als solle mit dem Eintritt der Reprise die Phase der Abdunklung am Ende des Durchführungsepilogs beendet werden; um dem Dunkel der Nacht zu entkommen.

In Takt 336 ist zu realisieren, dass alles auf die nun überragende Gestalt des Kopfes von Thema I zuströmt, gerade zustürzt. Am Ende des Satzes stehend, verkörpert dieser Sachverhalt nun (und nicht mehr *Es sungen drei Engel*) das materialbezogene und gestische Zentrum; und dadurch einen die Bedeutung der Liedweise *Es sungen drei Engel* übersteigenden ikonographischen Charakter, die Christuseigenschaft selbst verkörpernd. Vor diesem Bedeutungshintergrund ist die festgestellte Material- und Strukturanalogie zum Mittelteil des *Kyrie* von Josquin Desprez evident und nicht hoch genug einzuschätzen.

Alle Abschnitte des ersten Satzes der Symphonie entwickeln einen in ihrer Erscheinung unverwechselbaren Organisationsgrad. Dies ist nicht nur

vom Gepräge und der Charakteristik des jeweiligen Themenmaterials abhängig, sondern wird auch stark von der Satzstruktur geprägt, in der das Material exponiert wird. Deshalb sind die thematische Anlage und ihre verarbeitungstechnische Einbindung schon in der Exposition vorgeprägt. Diesbezüglich geschehen im Durchlaufen der Satzabschnitte nur unwesentliche Veränderungen.

In ihrem Auftreten entfalten sie ein unverwechselbares, zugleich unveränderlich erscheinendes Gepräge. Wie autonome Musiken lassen sie sich im Gesamtzusammenhang identifizieren, ohne dass ihre Bedeutung im gesamt-dramaturgischen und konzeptionellen Kontext des ersten Satzes insgesamt verloren zu gehen droht.

*„Sieht man ein Tonstück von der technischen Seite an,
so stimmt alles und besagt nichts,
wie bei einer algebraischen Gleichung;
sieht man es aber von der poetischen,
so sagt es alles und bestimmt nichts.“⁵⁰¹*

6.5. Folgerung: Gehalt und Bedeutung –
Die Botschaft der Musik

Die werkbezogene Analyse des musikalischen Materials des *Engelkonzertes* soll hier nun als Grundlage zu Fragen hinsichtlich seines symbolischen Gehaltes und abzuleitender möglicher Aussagen dienen.

Die Frage nach dem programmmusikalischen Kontext der Musik und eine damit verbundene Befürchtung der Entwertung des absolut musikalischen Ansatzes werden an anderer Stelle erschöpfend thematisiert. Vielmehr steht eine ästhetische Gesamtbewertung im Mittelpunkt dieses Abschnitts. Ausgehend von den durch Hindemith so benannten und für den Prozess des Komponierens bedeutungsvollen Inspirationsquellen „*Traum*“ und „*Vision*“ lässt sich in Bezug auf die *Mathis*-Musik feststellen, dass eben diesen wie in bis dahin keinem anderen Werk Geltung beigemessen wurde.

„Was ist musikalische Vision?“

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 Mannigfaltigkeit unserer Aufmerksamkeit entgeht. Wir erleben einen unglaublich zusammenge-

⁵⁰¹ Ernst Bloch, zitiert nach: Attila Csampai und Dietmar Holland (Hg.), *Der Konzertführer*, Hamburg 1988, S. 3

*rafften, zugleich aber unwahrscheinlich das Einzelne betonenden Augenblick, 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.*⁵⁰²

An die Visionshaftigkeit schließt sich der eigentliche Kompositionsvorgang als Ausführungsebene an. Hindemith bezeichnet es als den „Prozeß der Materialisierung“⁵⁰³. Der Dimension der „Zeit“ kommt in dieser gleichnishaften Skizze, obwohl eine elementare Komponente eines jeden kompositorischen Vorgangs, eine bemerkenswerte außergewöhnliche Bedeutung zu. Sie kann zusammengedrängt (gerafft) wahrgenommen oder statisch „in all ihrer Mannigfaltigkeit“ erlebt werden. Das äußerliche Attribut der „Dauer“ als eine physikalische Messbarkeit ist im künstlerischen Vorgang nicht von Bedeutung. Die „Vision“ wird ihres chronologischen Bezuges entkleidet, wird zum Fenster in die Wahrheit und Ewigkeit.

In der Formulierung Hindemiths drängt sich dem Leser die Nähe zur Bildsprache Grünewalds förmlich auf.

Auch im Bildwerk des Malers erfährt der chronologische Kontext eine deutliche Relativierung durch die Kombination der Ebenen unterschiedlicher Zeitigkeiten, der Umkehrung der chronologische Verlaufsrichtung im Bild (im vormaligen Präteritum: links-rechts; im Präsens - dem Moment der Betrachtung: rechts-links) und der Ablösung der Ebene *Zeit* durch das Geschehen im „Lichtschein“. Hindemith bringt diese Vorgänge mit dem treffenden Partizip „zusammengerafft“ musikalisch in eine Fassung, in einen musikalischen Verlauf. Auch der Maler bedient sich der Technik des „*Raffens*“, wie sie dem an der oben verlaufenden Stange soeben „*zusammengerafft*“ wirkenden Vorhang zukommt.

⁵⁰² Paul Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, Zürich 1959, S. 84

⁵⁰³ Paul Hindemith, *ebd.*, S. 85

„... und sie [die Erlebnisse] erscheinen dem Träumenden so wirklich wie die Erlebnisse, die er im wachen Zustand hat. In manchen Fällen mögen diese Traumerlebnisse sogar der eigentliche Inhalt sein für den, wer sie erfährt, während die Tatsachen, welche durch die Träume reflektiert, verzerrt oder umgelegt erscheinen, nichts sind als eine belanglose und nüchterne Kette von Nichtigkeiten [...] Die musikalische Vision ist für Hindemith eine Erleuchtung, ein plötzliches Erlebnis der vorschwebenden Form des Werkes als Ganzes; so müssen musikalische Kompositionen [...] ,erschaut' werden“.⁵⁰⁴

Hindemith erkennt in der Künstlerpersönlichkeit und dem Werk Grünewalds eine zu ihm identisch disponierte schöpferische Haltung über die Zeiten hinweg. Die kunstgeschichtlichen Mechaniken gelten da als außer Kraft gesetzt; Bild und Musik verschmelzen im klingenden Werk Hindemiths zu einem geschichtsphilosophischen Komplex mit Folgen. Diese Konsequenzen manifestieren sich in der musikethischen Gesinnung des Komponisten Hindemiths, der Stellung bezieht: Das Komponieren hat fassbare Auswirkungen.

„Bemerken wir: in dem ersten Entwurf [zur Oper Mathis der Maler] fehlt die Bücherverbrennung, das aktuelle Spektakel, das die Nazis am 10. Mai 1933 veranstaltet haben! Die Szene hat Hindemith geradezu nachgeahmt. Höhnisches Gelächter formt den Chor der Knechte, die die Bücher dem Feuer übergeben; das makabre Reinigungsritual des rechten Glaubens ist ein Bild der Gegenwart. Es gibt noch einen Unterschied. Im ersten Entwurf werden das Volkstum und der Dienst am Volk (nachdem Gebet Luthers) hervorgehoben. Diese Tendenz entfällt in der Endfassung so gründlich, dass 1948 in dieser Oper ‚eine Absage an die heuchlerischen Theorien vom schrankenlosen Primat des Volks' (Strobel) Ihr Ethos - Hindemith sprach später in seiner Poetik von der „moralischen Energie“ - wendet sich jetzt mehr dem Geist der Bilder Grünewalds zu. Akzentuiert wird

⁵⁰⁴ Karbusicky, in: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 12, Hamburg 1994, S. 183 - 191, hier: S. 183

*mehr der Dienst an einer höheren schöpferischen Idee, an der geistigen Sendung, ja der Zwang der Unbedingtheit des Kunstschaffens.*⁵⁰⁵



Abb.: 10. Mai 1933, Bücherverbrennung auf dem Opernplatz in Berlin.⁵⁰⁶

Hier tritt die eigentliche religiöse respektive theosophische Disposition Hindemiths zutage. Es geht ihm im schöpferischen Prozess um die Teilhabe an dem, was sich in der Weltschöpfung strukturell und semantisch ereignet haben mag. Dieses Geheimnis sieht er im Werk Grünewalds und hier vor allem im *Engelkonzert* verborgen beziehungsweise umgesetzt, wenn er schreibt:

⁵⁰⁵ Ebd., S. 187

⁵⁰⁶ Quelle: Bundesarchiv Bild 102-14597

„Es scheint, als sei in solchen Visionen noch ein schwacher Funke des schöpferischen Willens aus den Urtagen unserer Welt auf uns gelangt.“⁵⁰⁷

War es zu Beginn die handlungsbezogene Dramaturgie des *Mathis*-Stoffes, so wandte sich Hindemith mehr und mehr der Vergeistigung der Grünwaldschen Bildsprache zu.

Dies geschah in der an symbolträchtigen Handlungen reichen Phase 1933/34. Die Bücherbrennung auf dem Berliner Opernplatz war diesbezüglich das herausstechende Ereignis. Aber auch die propagandistischen Reden und Kundgebungen, in denen das Führertum und der ideologische Anspruch thematisiert wurden, blieben nicht ohne Auswirkungen auf das Selbstverständnis Hindemiths als Künstler. Gerade im Herbst und Winter 1933, also vor der Uraufführung der Symphonie, kommt es zu radikalen Eingriffen und grundsätzlichen Änderungen der dramaturgischen Konzeption des Textbuches. Diese Veränderungen kommen einer grundsätzlichen Neuausrichtung auch der musikalischen Absichten gleich. Die Vor- und Zwischenaktmusiken, im Wesentlichen das Material der Symphonie, korrelieren mit der Bedeutungsänderung.

Die *Mathis*-Symphonie wird zur Verkörperung einer grundsätzlichen Weltanschauungsthematik. Die Bild- respektive Satzfolge hier dokumentiert archaisierend die Konkurrenz zwischen Hell und Dunkel, den Mächten des Lichtes und denen der Finsternis. Diese Dramaturgie in Beziehung zu den politischen Ereignissen gesetzt, kann nicht dazu verleiten, von einer beabsichtigten Andienung an das Regime respektive der Inkaufnahme von Billigung und Anerkennung durch dasselbe zu sprechen.

„Hindemith schuf die Symphonie Mathis der Maler noch vor Vollendung der Oper. Sie ist dreiteilig, folgt also der Form der alten Sinfonia mit Allegro - Andante - Allegro. Die Teile sind programmatisch: Engelkonzert - Grablegung - Versuchung des Hl. Antonius. Also: helle Vision - traurige Szene - die Ohnmacht gegenüber der Brutalität - finstre Vision. Die Grab-

⁵⁰⁷ Karbusicky., S. 183

legung ist von den Visionen flankiert, und sie sind gegensätzlich, hellhimmlisch und finster-teuflisch.⁵⁰⁸

Die Oper verliert von Textfassung zu Textfassung mehr und mehr die Fixierung auf den Protagonisten und wird mehr und mehr zur *Weltanschauungsmusik*. Gerade in den Entwurffassungen ab September 1933 tritt der Wandel, der eine grundsätzliche Umorientierung darstellt, offen zutage:

„1. Entwurf (September 1933)

Die möglichen Konfliktebenen zwischen Künstler und Umwelt sind zum Teil nur angedeutet. So wird der Gegensatz zwischen Mathis' altem und dem neuen Kunstverständnis seiner Zeitgenossen nicht konsequent ausgeführt. Auch der Konflikt zwischen alter und neuer Religionsauffassung wird nicht systematisch ausgebaut [...] Sein Problem ist nicht die große Veränderung der Zeit, die Auflehnung gegen Unrecht, sondern das Leiden allgemein. In ihm sieht er den Sinn von Kunst und Leben [...] schließlich nimmt er das Leiden des Volkes [...] in seiner Kunst auf sich und verarbeitet es dort. Doch dem Volk bedeutet dies keine Hilfe, denn es versteht die Kunst nicht. Mathis erkennt, dass er nicht dem Volk, sondern Gott dienen sollte [...]

2. Entwurf (November 1933)

Die Konflikte werden verschärft und erweitert [...] Obwohl er alle seine Kräfte einsetzt, schafft er dem Volk [...] mit seinen Bildern nur mehr Leiden. So gibt er die Kunst auf [...]

3. Entwurf (Januar 1934)

Das Motiv der ‚alten Kunst‘ tritt ganz zurück, der Bauernkrieg greift in die Handlung ein, das Volk wird zu einer Gegenmacht zu den Herrschenden. Doch Hindemith spaltet das Volk in Bürger und Bauern, die keine Be-

⁵⁰⁸ Ebd., S. 184

*ziehung zueinander haben. Die einen kämpfen um das nackte Leben, die anderen für geistige Erneuerung und Freiheit ...*⁵⁰⁹

Dieser Wandlungsaspekt ist es, der sich auch im Verständnis der Musik der Symphonie niederschlägt und der alle inhaltsbezogenen Vergleichs- und Analogiemomente dominiert, kommt es doch der vom Komponisten propagierten „Schau“ des Werkes nah. Es geht um die Frage des Kunstschaffens als Lösungsansatz für seine Zeit.⁵¹⁰ Karbusicky führt an:

*„Die musikalische Vision ist für Hindemith eine Erleuchtung, ein plötzliches Erlebnis der vorschwebenden Form des Werkes als Ganzes.*⁵¹¹

Im Gegensatz zu den Ausführungen Vladimir Karbusickys⁵¹² und vor allem Gerald Kilians⁵¹³ genügt es keinesfalls, die bildnerische Darstellung der Engel als Beleg für die Umsetzung des Themas der mittelalterlichen *Sphärenmusik* zu bezeichnen respektive das gesamte Bild Grünewalds als Verherrlichung der *musica coelestis* zu betrachten. Es hätte den Charakter eines pittoresken Epigontums sowohl für den Schöpfer des Bildes als auch für den der Musik. Dies deutet sich an, wenn Kilian von der „Modifikation“ der „tradierten Muster des himmlischen Musizierens“⁵¹⁴ durch Grünewald spricht.

Hindemiths musikalische Haltung und seine ästhetische Selbstformulierung beginnen, miteinander zu verschmelzen. Die Hypothese, dass dieser Komplex dann in eine affine Spannung zur sich verstärkenden Vorstellung von einer *Sphärenharmonie* tritt, wie sie in der Darstellung der musizierenden Engel bei Grünewald greifbar wird, ist naheliegend. Die Fotografie

⁵⁰⁹ Maurer-Zenck, S. 121ff.

⁵¹⁰ „Für Hindemiths Standortbestimmung war die Treue zu seinen ästhetischen Idealen und zu seinem eigenen Kunstanspruch ausschlaggebend. Sein künstlerisches Bekenntnis war an die moralische Glaubwürdigkeit gebunden.“, zitiert nach: Gerald Kilian „Paul Hindemiths Symphonie „Mathis der Maler. Eine Deutung musikalischer Ausdruckscharaktere und formaler Strukturen als semiotische Gestaltqualitäten symbolischer Musik“, in: Hindemith-Jahrbuch 1999/28, S. 254 - 272, hier: S. 254

⁵¹¹ Karbusicky, S. 183

⁵¹² Ebd. S. 184

⁵¹³ Kilian, S. 260

⁵¹⁴ Ebd., S. 260

aus dem Jahr 1928 zeigt die sich allmählich formierende stilisierte Musizierhaltung Hindemiths in Vorwegnahme des im *Engelkonzert* Dargestellten. Körpersprache, die Dominanz des *Chiasmus* und die in sich versunkene Musizierhaltung weisen eine frappierende Ähnlichkeit auf.



Abb.: Paul Hindemith, 1928

© Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt



Abb.: Isenheimer Altar - 1Ö - *Engelkonzert*, Detail der linken Tafelhälfte

Die interpretatorischen Unwägbarkeiten im Umgang mit diesem Bild hängen vermehrt auch mit dem spekulativen Gepräge der Formulierungen zusammen. Entscheidend für die ästhetische Einordnung ist die Beantwortung der Frage nach dem abgebildeten Ort, sei es der Himmel oder sei es die irdische Welt.

Die musizierenden Engel des linken Bildgrundes sind von denen in der Lichtvision Gottvaters nicht nur räumlich, sondern auch qualitativ getrennt: Es sind aufgrund ihres Verhaftetseins im Tempel „geerdete“ Existenzen, zu irdischen Wesen geworden oder aufgrund dessen, was sie glauben und schauen, in die Existenz des Engelhaften gewandelt. Die Verortung dieser Gruppe in der Bildsymmetrie *links unten* symbolisiert die auf Hilfe angewiesene irdische Kreatur, die in die Zone des „Heils“ (rechts oben) strebt. Diese dominierende Diagonale verkörpert die vormals unerlöste Spannung, die dem Grundthema des Bildes entspricht. Die qualitative Zuweisung des linken Bildgrundes als irdische Sphäre, erfährt eine Unterstreichung dadurch, dass die Attribute ihres musikalischen Handelns die Musikinstrumente des weltlichen Fürstenhofes sind.

„Die Engel, selbst sphärische Gestalten, spielen mit zärtlicher Leichtigkeit. Die Bogenhaltung bei der Viola da Gamba ist keine Verzeichnung, sondern eine Sinnbildung des überirdisch ätherischen Klangzaubers. Das ist die uralte, chaldäisch-pythagoreische Vorstellung der Sphärenharmonie, in die sich die erlösten Seelen begeben.“⁵¹⁵

Der Typ des musizierenden Engels ist in der europäischen Kunstgeschichte ausschließlich vor dem Hintergrund der *musica coelestis* und der Funktion der Botenschaft des göttlichen Handelns an der Welt zu begreifen. Beide Bedeutungen greifen im Kunstwerk des *Isenheimer Altars* nicht ausreichend, wenngleich sie assoziativ enthalten sind. Dem stehen die energetischen Richtungen der Spannungsverläufe und die Bedeutungs-

⁵¹⁵ Vladimir Karbusicky, Engelmusik und teuflische Schreie - Imaginationen des Matthias Grünewald in Paul Hindemiths musikalischen Bildern, S. 183 - 191, hier: S. 184

zuweisungen der Figuren entgegen. Die im Tempel Musizierenden sind Objektflächen des *Scandalons* und Handlungsvorgangs auf der rechten Seite. Die Energie des Bildes strebt - entgegen eines angenommen Zeitverlaufs von links nach rechts - eindeutig nach der linken Seite. Die Verläufe des Lichtes forcieren diese Tendenz eindrücklich: die Quellen befinden sich rechts (*Gottvater, Christuskind*), die Projektionsflächen links⁵¹⁶: Der Himmel hat sich aufgemacht, ist in seiner Pracht herabgekommen, hat eine andere Gestaltung angenommen und sich das irdische Gewand angezogen. Die dargestellte Bedeutung der Windel des Kindes korrespondiert auf das Engste mit der Art und Bedeutung der Musikinstrumente: Die Himmelsmusik ist zur irdischen Kunst geworden. Nur deshalb kann sie gemalt werden. Nur deshalb entfaltet der Bewegungsapparat der Musizierenden seine energetische Dynamik.

Hier eröffnet sich die relevante Parallele zu Hindemiths Werk. Denn ihm geht es nicht um eine historisierende respektive idealisierende Nachkomposition einer „*himmlischen*“ Musik. Es ist der erwähnte „Teilhabevorgang“, mit den Worten Hindemiths „*der schwache Funke*“, der „*aus den Urtagen unserer Welt auf uns gelangt ist*“. In dieser „*Schau*“ erhofft er sich Inspiration materialischer und struktureller Art, aber auch sinnstiftende Impulse für die Bewältigung der eigenen Realität in dieser Welt. Die Musik Hindemiths bedeutet keine Weltflucht, sondern sie erfährt Zurüstung durch himmlische Güter, um gestärkt die Ethik in der Kunst umzusetzen.

„... Hindemiths Äußerungen zum Komponieren nehmen mit der Bestimmung des ‚musikalischen Einfalls‘ ihren Ausgang, den er mehrfach als unwillkürliche ‚Vision des künftigen Kunstwerks‘⁵¹⁷ beschrieb und mit der blitzhaften Erhellung einer nächtlichen Landschaft verglich: ‚Wir erleben einen unglaublich zusammengerafften, zugleich aber unwahrscheinlich das Einzelne betonenden Anblick, den wir im Tageslicht niemals haben

⁵¹⁶ Völlig unerklärlich ist, wie Kilian zu der Beschreibung „*Das von der Mitte des unteren Bildabschnitts nach rechts oben gerichtete metaphorische Beleuchtungsarrangement Grünewalds ...*“ kommen kann!, zitiert nach: Kilian S. 260

⁵¹⁷ Paul Hindemith, *Aufsätze. Vorträge. Reden.*, S. 51

könnten, und vielleicht auch nicht nachts, wenn unsere Sinne und Nerven nicht durch die außerordentliche Gewalt und Plötzlichkeit des Ereignisses angespannt werden, Musikalische Kompositionen müssen auf dieselbe Weise erschaut werden' ...⁵¹⁸

Hier geht es nun um den konkreten Bedeutungsansatz in Bezug auf den ersten Satz des Werkes. Der diesbezügliche Ausgangspunkt soll die vielbeachtete Einschätzung durch Dieter Rexroth sein.⁵¹⁹

Hindemith beschreibt die Figur des *Mathis* als einen in den Verstrickungen seiner Zeit ermatteten Menschen. „Hindemith interpretiert diese Tatsache als ‚Resignation vor der Nichtigkeit des irdischen Werkes, als den Untergang eines von Verzweiflung Geschlagenen‘. In Grünewalds Schicksal sah Hindemith seine eigene Situation gespiegelt.“⁵²⁰

Sicherlich birgt die Figur des *Mathis* einen Identifikationsvorrat in sich. Ein resignatives Ende der Oper auf Hindemith zu übertragen, bedeutete allerdings, auch hier das Ende eines jeglichen künstlerischen Schaffensprozess erkennen zu können. Dies ist mitnichten der Fall, im Gegenteil. In dem sich an *Mathis der Maler* anschließenden Opernprojekt *Die Harmonie der Welt* (1957 in München uraufgeführt), quasi ein Zwillingswerk, setzt sich Hindemith mit derselben Großthematik auseinander. Der Maler *Mathis* und die Figur des Astronomen *Kepler* dienen Hindemith als Matrizen für eine Teilidentifikation, was die Vergleichbarkeit der thematischen Kulisse anbetrifft.

In der Frage nach den Konsequenzen aus diesen vergleichbaren Konstellationen - der Maler schließt seine Werkstatt - schlägt der Komponist Hindemith einen anderen Weg ein. Er gewinnt die Kraft, sein Ethos in Musik

⁵¹⁸ Zitiert nach: Giselher Schubert, Art. *Hindemith*, MGG Sp. 35, Komponist in seiner Welt 1959, S. 84

⁵¹⁹ Vgl. Se. 222f. dieser Arbeit, zitiert nach: Dieter Rexroth, Zu den großen Opern von P. Hindemith, in: Susanne Schaal / Lutgard Schader, (Hg.), ebd., S. 216 - 219

⁵²⁰ Kilian, S. 260

und Haltung zu formulieren und die Existenz als Künstler weiter zu leben und zu vertreten.

Aber welche Bedeutung konnte die Betitelung seines symphonischen Werkes mit *Mathis der Maler* 1934 haben? Sollte ein Hinweis auf die zu erwartende Vollendung der gleichnamigen Oper gegeben werden? Sollte die imaginäre Figur des *Mathis* als „Held“ des Stückes eingeführt und in einer kämpferischen Pose für das Ganze vorgestellt werden - in der Diktion des spätrömantischen Heldenverständnisses Straußscher („*Ein Heldenleben*“) oder Mahlerscher Prägung (1. Symphonie „*Der Titan*“)? Taugte die Figur des *Mathis* überhaupt zur Heldengestalt? Denn auch im damaligen Stand der Kunstwissenschaft herrschte die Ansicht vor, dass sowohl Werk als auch Person den Komplex eines großen „*Rätsels*“⁵²¹ darstelle und dass es im Bild und Leben der Person eine thematische Neigung zur mystischen Weltanschauung gebe. Sollte *Mathis* gar als Protagonist eines die Ansprüche des Regimes durchkreuzenden „*Anti-Helden*“ vorgestellt werden?

*„Grünwald [...] malt aus einer komplementären Haltung heraus. Das andere wird zum Komplement des Eigenen. Er bleibt in seiner Kirche, aber er sieht sich auch in einer Perspektive, die ihm von außen ermöglicht wurde. Er liest Sermonen von Martin Luther. Diese Lektüre hinterlässt Spuren in seinem persönlichen Schaffen. [...] Er malte auf einer Grenze. Wo ihm die Bindekraft der Institution ungewiss wurde, verortete er sich als Person im Zeugnis der Tradition. Das Geheimnis seiner Kunst ruht darin, ein gegebenes Versprechen gegenüber der Institution nicht brechen zu müssen, weil er als Person das Versprechen aus einer inneren Freiheit zu halten sich in der Lage sieht. Seine Bildwerke gewinnen dadurch eine neue Dimension religiöser Kunst.“*⁵²²

⁵²¹ Vgl. Rainhard Riepertinger (Hrsg.): *Das Rätsel Grünwald*. Katalog zur Bayerischen Landesausstellung 2002/03, Schloss Johannisburg, Aschaffenburg, 30. November 2002 bis 28. Februar 2003, Stuttgart 2002

⁵²² Reiner Marquard, *Matthias Grünwald und die Reformation*, S. 90f.

“Mathis der Maler opens with a prelude which Hindemith titled „Engelkonzert“ [...] In addition to immediately establishing the relationship between the opera and Grünewald’s altarpiece through its recalling of one panel of the latter, this title also tells us that we are dealing with metaphysical as well as historical subject-matter.”⁵²³

Es ist davon auszugehen, dass Hindemith die musiksoziologische Herkunft der Gambe spielenden Engelgruppe bekannt war, ebenso die ästhetische Verortung in der ursprünglich als humanistisch konnotierten Tradition dieser Instrumentenfamilie. Aber es blieb im Ungefähren. Denn im Zuge einer allmählich einsetzenden, allgemeinen Renaissance der historischen Musizierpraxis in den 1920er und 1930er Jahren symbolisierte die Gambe in ihrer Verbindung mit dem Bild Grünewalds die vergangene Zeit und Epoche, zumal die Forschung bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts noch keine den historischen und aufführungspraktischen Sachverhalt erhellenden Beiträge liefern konnte.⁵²⁴

Dass der Klang der Gambe zu Beginn des 16. Jahrhunderts für die Diesseitigkeit und das Streben nach einer menschenwürdigen Existenz in der Welt stand, dürfte kaum der Kenntnisstand Hindemiths zu Beginn der 1930er Jahre gewesen sein.

Mit der Figur Mathias Grünewalds wählt Hindemith eine Gestalt, der mehrere Attribute beizumessen waren:

⁵²³ Fuller, zitiert nach: Hindemith-Jahrbuch 1997/26, S. 126

⁵²⁴ Vgl. Claudio Sartori, Art. Viola, in: MGG², Sachteil, Bd. 13, Kassel 1996, Sp. 1671-1690, hier: Sp. 1672f. *„Die Musikinstrumente selbst als wichtigste Quelle für das 15. Jahrhundert völlig aus und sind auch für das beginnende 16. Jahrhundert nur in wenigen Exemplaren erhalten. So muß sich die Musik-Instrumentenkunde vornehmlich auf Bild- und Schriftdokumente stützen, um aus den „im Instrumentenwesen um 1500 völlig revolutionären Verhältnissen“ (Sachs) die Wege zu finden, die vom MA. in die Neuzeit führen.“*

- Grünewald als Künstler und Schöpfer des Kunstwerkes des *Isenheimer Altars*
- Grünewald als Formulierer einer reformatorischen Dogmatik
- Grünewald als Protagonist eines stilistischen Übergangs
- Grünewald als Identifikationsfigur einer national ausgerichteten Kulturgeschichte
- Grünewald als künstlerisches *alter ego* Paul Hindemiths

Hindemith nimmt die allegorische Kraft des Lichtspiels im Altarbild als unmittelbaren interdisziplinär identifizierbaren kompositorischen Ansatz in seine Musik auf. Er übersetzt das Lichtspiel in seine spezifische Klangfindung und lässt es so zum entscheidenden strukturellen Kriterium seiner Musik werden: Diese Ästhetik des Lichtes bei Hindemith widersetzt sich der Dunkelheit und Manie der Religion des Blutes und des Totenkultes der NS-Ideologie. Es ist dieses bescheiden wirkende, aber klanglich alles verändernde Mittel, was Hindemith als Protagonist des bejahenden Lebens und einer Abkehr vom Gesetz einer Erfüllung des Äußeren erkennen lässt. Mit dem Lichtspiel strebt er hin zur Evidenz einer inneren Erscheinung; in der Hoffnung, hinter die Dynamik einer als äußerlich begriffenen Geschichte der „Mode“ und des „Geschmacks“ zu gelangen - zum ewig Gültigen.

Hindemiths Ästhetik vom ewig gültigen Anspruch eines Kunstwerks bewegt sich hinein in die Metaebene allen musischen Schaffens⁵²⁵. Es ist eine Abkehr von den ideologischen Ansprüchen, die von den Machthabern seiner Zeit an die Kunst gestellt werden.⁵²⁶ Es wirkt wie ein Paradoxon: Dieser Weg gelingt Hindemith, weil er sich dem Kern und Wesen des Musizierens zuwendet: Der Mensch im Mittelpunkt einer *göttlichen* Musik und zugleich dem Zugriff des Menschen enthoben!

⁵²⁵ Vgl. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, hier im Kap. *Anspruch einer nationalsozialistischen Ästhetik*

⁵²⁶ Vgl. Kap. *Anspruch einer nationalsozialistischen Ästhetik*

Hindemith macht sich dadurch für die ideologischen Zielsetzungen der NS-Diktatur wirklich „*unbrauchbar*“⁵²⁷. Die „kunstsinnigen“ Protagonisten des Regimes (Rosenberg, Goebbels etc.) nehmen diesen Umstand intuitiv auf, ohne dass dem Komponisten ein zersetzendes Agieren gegen die Normierung des Systems vorgeworfen werden konnte. Es bleibt bei den bekannten kategorischen Kritiken.

⁵²⁷ Vgl. NS-Kulturgemeinde: Paul Hindemith - kulturpolitisch nicht tragbar, in: Die Musik, Jahrgang 27, Heft 2, November 1934, S. 138 - 140

„Mathis Gothart Neithart umgeben nicht nur Rätsel.
Rätsel lassen sich bei Zeiten lösen.
Mathis Gothart Neithart umgibt ein Geheimnis.
Geheimnisse werden nicht gelöst,
sie erschließen sich durch vertiefende Bedeutung.“⁵²⁸

7. Analogiefindung zwischen Bild und Symphoniesatz -
Die „Übersetzung“ des Bildes in die Musik -
Bild und Musik in ihrer allegorischen Dimension

Als erster Autor nach der Uraufführung der Symphonie rückt Alfred Brasch 1934 die Musik *Mathis der Maler* in eine unmittelbare Nähe zu den Bildern Grünewalds.⁵²⁹ Er umreißt und charakterisiert das musikalische Material. Er setzt die Themenkomplexe in Bezug zu den musizierenden Engeln auf der linken Bildseite. Er identifiziert Thema I als „liedartig“ und als ein Material, „das wie das *Jubilato* auf einer alten *Viola* anmutet, unsüßlich und doch voll *Überschwang des Herzens* ...“⁵³⁰

Die Erwähnung einer „alten“ *Viola* mag da als Reminiszenz an die berühmte solistische und quartettbezogene Musiziertätigkeit Hindemiths fungieren, erläuternd, dass diese Musik dem Musikantischen abgelauscht ist; und weit entfernt von einer möglichen Haltung, die sich als inneres Emigrationsziel gegenüber dem NS-Regime herausstellen könnte. Brasch verzichtet auf jegliche programmmusikalische Interpretationsversuche. Er bildet Grünewalds Bilder und die Hindemithschen Themen (als Notentext) recht bezugslos nebeneinander ab. Die Anbringung der Bilder wirkt lediglich assoziativ. Sie fungieren nicht als konzeptionelle Sinnstiftung. Dies zeigt an, dass er sich scheut, einen programmatischen oder gar gemeinsamen kunsttechnischen Vorrat zwischen Bild und Musik zu erkennen. Aber die Applikation, wie er sie vornimmt, genügt ihm, um eine deutliche

⁵²⁸ Reiner Marquard, *Matthias Grünewald und die Reformation*, Berlin 2009, S. 17

⁵²⁹ *Zeitschrift für Musik: Monatsschrift für eine stete geistige Erneuerung der Musik*; Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, 1934, Heft 101, S. 1203-1207, hier: S. 1204ff

⁵³⁰ Ebd. S. 1205

Affinität der Materialien zueinander und womöglich gemeinsame künstlerische Ausdrucksziele zu propagieren. Resümierend billigt er dem ersten Satz insgesamt die Erscheinung „*Bachscher Strenge*“⁵³¹ zu und schließt mit dem ästhetischen Credo:

*„Diese Sinfonie, angeregt zwar [sic!] durch das Werk des Malers, ist wie Grünewalds Schöpfung ein Kunstwerk für sich. Ein großes Werk, eines, das für Paul Hindemith und für uns alle eine Wende bedeutet und das wieder glauben macht an eine junge deutschen Musik.“*⁵³²

Es gilt zusammenzutragen und abzulesen, was nach den eingehenden Fakturanalysen beider Werke nun als gemeinsames Reservoir der Analogien betrachtet werden kann - und was nicht.⁵³³ Die Ausführungen Kili-ans⁵³⁴ interpretierend, müsste man zu dem Schluss kommen, als handele es sich bei der Musik *Mathis der Maler* nicht nur um eine eindeutige programmatische Ausrichtung. Vielmehr nimmt er die Feststellung einer synästhetischen Struktur vorweg, in der sowohl Bild als auch Musik gemeinsam aufgehoben sind.

⁵³¹ Ebd. 1207

⁵³² Ebd. 1207

⁵³³ Gerald Kilian formuliert in seinem Beitrag Paul Hindemiths Symphonie „*Mathis der Maler* - Eine Deutung musikalischer Ausdruckscharaktere und formaler Strukturen als semiotische Gestaltqualitäten symbolischer Musik“ prologartig die Kriterien, welche die Existenz der Vergleichsebene in dieser konkreten Konstellation belegen: „*In Mathis Neithards [...] „Engelkonzert“ und in Paul Hindemiths sich programmatisch sich darauf beziehender Einleitung des ersten Satzes der Symphonie „Mathis der Maler“ bilden formale Konstellationen, Gruppierung und Proportionen wesentliche Strukturgrundlagen beider Kunstwerke. Darüber hinaus sind emotionale Inhalte und szenische Dramaturgien auf vergleichbare semantische Bedeutungen gegründet. Hindemiths Komposition beruht auf synästhetischen Analogien, auf der akustischen Transformation optischer Informationen; das Gemälde seinerseits nimmt u.a. als verräumlichte Zeit Bezug auf musikalische, bewegungsgeleitete und zeitliche Vorgänge. Bild und Musik können beim Betrachter bzw. beim Hörer analoge Assoziationen auslösen. Emotionale Konnotationen statt des Dargestellten bzw. die Tonfolgen mit äquivalenten sinnlichen Eigenschaften aus: im Bild werden mittels mimisch-kinästhetischer Suggestion klingende Vorgänge evoziert, in der Komposition werden musikalische Ereignisse und emotional stimulierte Bewegungsvorgänge der Bilddynamik des Grünewaldschen Altarbilds musikalisch konnotiert und zusammengeführt.“, zitiert nach: Hindemith-Jahrbuch 28, Mainz 1999, S. 254 - 272, hier: S. 254*

⁵³⁴ Vgl. Paul Hindemiths "Symphonie 'Mathis der Maler'". Eine Deutung musikalischer Ausdruckscharaktere und formaler Strukturen als semiotische Gestaltqualitäten symbolischer Musik. In: Hindemith-Jahrbuch 1999/28, S. 254 - 272

Dies aber setzte voraus, dass der Komponist und der Hörer gleichermaßen die künstlerischen wie auch theologischen Absichten, die Grünewald mit diesem Gemälde verfolgte, in Gänze hätte aufschlüsseln können. Dies ist interpretatorisch aber nicht zu leisten, da viele bildinterne Analogien mehrere Deutungen zulassen respektive eine eindeutige Firmierung bislang nicht gelungen ist. Hindemith selbst hat sich über den Kompositionsprozess am Werk und seine Zielsetzung bezüglich möglicher Synästhetisierungen nicht geäußert. Die Musik bleibt ganz aus sich selbst heraus deutbar und erklärbar. Sie hat als klingendes autonomes Kunstwerk Bestand und ist auch unter thematischen wie formalen Aspekten ein ausgereiftes Kunstwerk von höchster Qualität. Deshalb handelt es sich nicht um ein Nachkomponieren des Bildes im programmmusikalischen Sinne.

Das oft den symphonischen Dichtungen des 19. Jahrhunderts zugrundeliegende Ringen um die Materialgenese gerät in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zusehends unter den Einfluss einer von der philosophischen Kategorie „Willen“ besetzten *Heldenmusik* (Liszt, Wagner, Strauss)⁵³⁵: Ein Topos, der später durch den Nationalsozialismus ideologisch zum anzustrebenden Ideal einer das Individuum und das menschliche Leben schlechthin verachtenden Struktur pervertiert worden ist. Aber es ist gerade diese Menschenverachtung und die Exzesse einer anonymisierten, in der Vermassung versinkenden Gesellschaft, der Hindemith mit den Forderungen nach seinem Musikethos auszuweichen trachtet, um im und mit dem Kunstwerk eine entsprechende Gegenposition zu beziehen.⁵³⁶

⁵³⁵ „Programm-Musik, die etwas taugt, „illustriert“ nicht für die Phantasie einen Text, der man als literarisches „Wesen“ der musikalischen „Erscheinung“ begreifen könnte, sondern fasst dadurch, daß sie das Programm für das Gefühl „realisiert“, die hinter den durch Worte [respektive Bilder] bestimmbareren „Phänomenen“ der Welt liegende „Wahrheit“ der Dinge - wie sie der 1854 zu Schopenhauers Philosophie bekehrte Wagner sah, eine Metaphysik des Willens und zugleich eine Metaphysik der Musik war - in Töne.“, zitiert nach: Carl Dahlhaus (Hg.), Neues Handbuch der Musikwissenschaft Band 6, Die Musik des 19. Jahrhunderts, Laaber 1989, Kap. 3 Die Symphonische Dichtung, S. 197

⁵³⁶ „... Verantwortung Hindemiths für das Ganze der Kultur ...“, zitiert nach: Hans Zender, Freiheit und Systeme - Paul Hindemith und das kompositorische Denken unseres Jahrhunderts, in: Hindemith-Jahrbuch 1997/26, S. 72

Zu verführerisch erscheinen da vordergründig die Attributzuschreibungen Kilians:

„emotionale Inhalte und szenische Dramaturgien auf vergleichbare semantische Bedeutungen [...] akustischen Transformation optischer Informationen [...] als verräumlichte Zeit Bezug auf musikalische, bewegungsgeleitete und zeitliche Vorgänge [...] im Bild werden mittels mimisch-kinästhetischer Suggestion klingende Vorgänge evoziert“⁵³⁷

Es bleibt offen, aufgrund welcher Vergleichsmomente der transformierte Charakter in der Musik Hindemiths entsteht.

Hindemiths Musik und Grünewalds Bild handeln von der Frage, was denn mit der Kunst abbildbar sei. Kann man Glauben malen? Kann man Hoffnung komponieren? Was soll ein Altargemälde abbilden, wenn nicht die Subjekte und Objekte der Anbetung?

Grünewald muss von der Frage, was sich hinter der farblichen Abbildung finden lässt, umgetrieben gewesen sein. Da die Bildsprache in Europa um 1500 eine immense Bedeutungserweiterung erlangt hat (Abbildung der realistischen Welt, Portrait, Perspektivität, Farben- und Formen-spektrum etc.), stellen sich zunehmend auch für die alltägliche Frömmigkeitspraxis der Kirche neue Herausforderungen, wie die malerische und gegenständliche Abbildung zu bewerten ist. Nicht nur im Bild selbst kommt die Personencharakteristik des Menschen zum Vorschein. Auch der das Bild betrachtende Mensch ist zur Person geworden. Das Bild allein als chronologisches Gedächtnis geschichtlicher Vorgänge oder Utensil liturgischer Erfordernisse⁵³⁸ zu begreifen, ist nach 1500 fast schon deutlich überwunden. Die im Nachlassverzeichnis Grünewalds aufgeführten *Invokavit*-Predigten Martin Luthers erhellen, ausgehend von der Brisanz der Frage des

⁵³⁷ Kilian, S. 265

⁵³⁸ Auch die liturgische Funktion des Altars in Isenheim richtete sich neben den gottesdienstlichen Bezügen zunächst an den Eintretenden und war der rituellen Initiation verpflichtet. Auch hier stand die einzelne Person im Vordergrund (auch räumlich gesehen).

Umganges mit den vorfindlichen Kunstwerken und Altären (reformato-
rischer *Bildersturm*⁵³⁹), den reformationstheologischen Zusammenhang.

*„Hier müssen wir bekennen, daß man Bildwerke haben und anfertigen kann, aber anbeten sollen wir sie nicht. Und wenn man sie anbetet, soll man sie zerstören und beseitigen, wie der König Hiskia es machte (2. Kön. 18,4), als er die von Mose aufgerichtete Schlange zerstörte. Nun, wer will unter diesen Umständen so kühn sein und, wenn Antwort von ihm gefordert würde, sagen: ‚Sie haben die Bildwerke angebetet.‘ Sie werden entgegen: ‚Bist du der Mann, der uns beschuldigen darf, wir hätten sie angebetet?‘ Denkt ihr, daß sie das bekennen würden, obgleich es doch wahr ist?“*⁵⁴⁰

Grünewald malt Gegenstände und Personen. Indem aber diese nicht um ihrer selbst willen Abbildung finden, führt das Bild stets unmittelbar in die Bedeutungsdimension hinein. Grünewald gelangt weit über die Ebene der Gegenständlichkeit hinaus. Insofern entsteht keine Basis für die Anbetungswürdigkeit des Gegenstandes oder einer bildlichen Darstellung. Selbst das „Andachtsbild“ der sog. *Stuppacher Madonna* erzeugt zuvorderst die meditative Konnotation, die dann aufgrund der bilddramaturgischen Einbindung Mariens in den dogmatischen Kreis hinein führt und nicht in den Kontext der Verehrung einer Heiligen. Zu komplex und vielschichtig erscheint das Wirkgefüge, das selbst zu Gegenstand des Bedenkens avanciert. Das Bild wird zur dogmatischen Qualität.

Diese neue Kompetenz des Bildes (bei Grünewald) steht dem Betrachter des *Engelkonzertes* drastisch vor Augen. Über die Ebene der Symmetrien und Bezüge dringt er zu einem neuen Ordnungsbegriff vor, in dem die Menschengewandtheit Gottes eine noch nie dagewesene Bedeutung erlangt. Das Bild formuliert - ansichtig zwar - die gute Schöpfung Gottes, die mit dem Menschen Frieden macht und in der der Mensch selbst zum Frieden findet.

⁵³⁹ „ikonoclastes“

⁵⁴⁰ Martin Luther, Sakramente, Gottesdienst, Gemeindeordnung, Berlin 1981, S. 96f., Predigt zum Dienstag nach Invokavit vom 15. März 1522

Das *Engelkonzert* richtet den Menschen neu aus; es disponiert ihn; setzt ihn angesichts des Gefüges, in das er (und der Betrachter) einbezogen ist, in den Stand, gesunden zu können, Linderung und Trost zu erfahren. Grünewalds Bild nimmt seinen Ausgang in der Malerei, bricht aber zu anderen Gefilden auf.

*„Eine Art Begrenzung ist allen Künsten gemeinsam: sie leben innerhalb des Kreises unseres menschlichen und irdischen Erlebens von Zeit und Raum [...] Weder konnte er in seiner Kunst die unmessbare Ausdehnung kosmischer Größen zeigen, noch die unendliche Kleinheit [...] Die Wirkungen einer Kunst auf unsere Aufnahmefähigkeit können, wie Architektur, Malerei und Bildhauerei, das Empfinden des Raumes allein beanspruchen [...] Es ist wiederum die Musik, die nicht so einfach wie die übrigen Künste in ein Netz räumlich-zeitlicher Beziehungen eingespannt erscheint.“*⁵⁴¹

Auch Paul Hindemith strebt dem zu, was hinter dem musikalischen Ereignis sich verbirgt, das musikalische Seiende, welches die klangphysikalischen Erfordernisse der Form hinter sich lässt.

*„Die hermeneutische Konkretisierung des Sinns der Komposition erschließt sich letztlich aus der außermusikalischen funktionalen Bedeutung der Symbolik.“*⁵⁴²

Mit Blick auf den inhaltsbezogenen Vortrag des Bildes von Mathias Grünewald bemerkt Reiner Marquard:

„Gemessen an der Art, wie Grünewald seine Komposition vorträgt - bereits an der Schwelle der durch die Reformation eingeleiteten Entpflichtung der Kunst der durch die Kirche monopolisierten Deutung der chris-

⁵⁴¹ Paul Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, Mainz 1994, S. 71f.

⁵⁴² Kilian, S. 263

*tologischen Bildbezüge - gehört er mit seinem Bildprogramm schon in jene beginnende Phase des reformatorischen Umbruchs ...*⁵⁴³

Unter diesem Aspekt erscheinen beide Werke wie unter einem Generalthema stehend aufeinander bezogen. Beide Werke vergewissern sich einer stark ausgeprägten Autonomie und haben sich von den Bedingungen der ästhetischen Ansprüche ihrer Zeit emanzipiert.

Was könnte ein synästhetischer Zusammenfluss der beiden Werke beinhalten und bedeuten? Die Option einer Theologisierung der Musik - die Stilisierung der Musik *Mathis der Maler* zu einem geistlichen Musikwerk oder die Politisierung des *Isenheimer Altars*? Gewiss, die Formulierung einer ästhetischen Überzeugung beinhaltet stets auch theologisch relevante Aspekte⁵⁴⁴. Aber dennoch muss der vorrangige Zielpunkt deutlich bleiben. Es bedürfte in einem anderen Kontext der Untersuchung, inwieweit die Herstellung eines politischen oder zeitgeschichtlichen Bezuges die ästhetische Einordnung des Kunstwerkes dominiert.⁵⁴⁵

Diese Ausführungen lenken die Aufmerksamkeit auf die Frage nach der grundsätzlichen Konzeption des Kunstwerkes bei Paul Hindemith. Deutlich steht die „blitzartig“ vor Augen tretende Idee vom Ganzen da. Die Erscheinung des Ganzen als Gesamtkorpus ist Bestandteil der kompositorischen Zielführung. Das musikalische Gefüge erscheint als unveränderbar, ist es einmal als Ganzes vollendet. Im 6. Bild der Oper *Mathis der Maler* erklingt der erste Satz der Symphonie, ohne dass Veränderungen an der musikalischen Erscheinung des Materials vorgenommen worden sind. In der relevanten Szene kommt es zu einem meditativ wirkenden Dialog zwischen den Protagonisten *Mathis* und *Regina* vor dem Altarbild.

⁵⁴³ Reiner Marquard, Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar, Stuttgart 1996, S. 7

⁵⁴⁴ „... that music is intimately related to the basic concepts of time and space [...] which, in their minds, was constructed in the same proportions as the overtone series, so that measure, music and the cosmos inseparably merged.“, zitiert nach: Fuller, Hindemith-Jahrbuch 1997/26, S. 125

⁵⁴⁵ “The terrible relevance of the opera’s book-burning scene to the contemporary situation in Hindemith’s Germany hardly needs underlining.“, zitiert nach: ebd., S. 128

Die Orchestermusik und die bildliche Darstellung rücken auf das Engste zusammen. Die Exposition der Themen wird kombiniert mit dem Text:

*„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 gesperrtem Arm, den Bogen wägt
Er zart, damit nicht eines wenigen Schattens Rauheit
Den linden Kauf trübe. Ein anderer streicht
Gehobnen Blicks aus Saiten seiner Freude.*

*Verhaftet scheint der dritte dem fernen Geläute
Seiner Seele und achtet leicht des Spiels. Wie bereit
Er ist, zugleich zu hören und zu dienen.“*

Wie Walter Heise zutreffend bemerkt, „verbindet [Hindemith] die Zeilen 1 - 7 mit dem 2., die Zeilen 8 - 10 mit dem 3. Thema.“⁵⁴⁶ Bei einer rein äußerlichen, lediglich die Struktur berücksichtigenden Betrachtung kommt man zu dem Schluss, dass es zu keiner direkten Zuordnung zwischen den Themengruppen und bildlich dargestellten Figuren kommen kann.

„... damit relativiert sich die gelegentlich behauptete konkrete Zuordnung der drei musizierenden Engel zu den Themen I, II und III.“⁵⁴⁷ Konsequenter führt er seine Überlegungen zu dem abschlägigen Schluss: „Zusammenfassend ist festzustellen, dass der programmatische Zusammenhang mit dem ‚Engelkonzert‘ Grünewalds lediglich durch die Liedweise ‚Es sangen drei Engel‘ hergestellt wird, - und möglicherweise (indirekt) durch die Zahl Drei. Im Übrigen dienen alle kompositorischen Abläufe der Konstituierung einer sinfonischen Form, die unübersehbar aus der Tradition des Sonatenhauptsatzes lebt.“⁵⁴⁸

⁵⁴⁶ Heise, S. 342

⁵⁴⁷ Ebd.

⁵⁴⁸ Ebd.

Spielen und Singen

Auch in der Textanordnung des Dialoges zwischen Mathis und Regina wird angezeigt, dass das Singen keine Erscheinung des Präsenz respektive des Irdischen zu sein scheint („*es sungen*“). „... *Drei Engel sungen einst ...*“ (!), das mag sich gleichermaßen auf eine in die Vergangenheit respektive auf eine zu erwartende Zukunft (Eschaton) beziehen. Dieses aus der Vorstellung vom Zusammenfluss des individuellen und universalen Eschatons erfolgende Singen steht dem instrumentalen Spiel der Jetztzeit gegenüber. Es hat eine verheißende Kraft. Vielmehr als die anbetende Dimension wohnt dem Musizieren die prophetische Kompetenz inne. Das Singen wird zur Kündigerin der zukünftigen Herrlichkeit. Es vereint dies schon qualitativ in sich. Der Gesang selbst verkörpert *Herrlichkeit* und *Erhabenheit*. Das *Singen* wird zum Synonym.

Die Exposition und der erste Teil der Durchführung sind ganz dem als „*irdisch*“ konnotierten Musizieren verhaftet. Aber in der *Dreiheit* der thematischen Erscheinung bildet sich der dieser Zahl entsprechende Gehalt mit ab. Denn der Aufbau der instrumentalmusikalischen Kulisse erfolgt in visueller Unkenntnis vom Geschehen im Eschaton, bildlich gesprochen: in Unkenntnis der verborgenen rechten Bildseite des Altars. Erst im Augenblick, da der Vorhang zurückgezogen wird, ist zu erkennen, dass die linke und rechte Bildhälfte miteinander korrelieren, dass sich Gehofftes und Erschautes entsprechen. Die Analogie der bildlichen Symmetrien unterstreicht dies.

Das Diktum *Es sungen drei Engel* wird zur singenden Anfrage an die Zustände im Jetzt und hebt auf eine ewig gültige, als himmlisch konnotierte Wahrheit ab. Bildet die Jetztzeit, wie im Werk Nithards, einen künftigen Idealzustand ab? Es bezieht sich nicht auf die Darstellung der drei in besonderer Weise in Erscheinung tretenden Gestalten im linken Bildgrund. Die Engel der linken Seite verkörpern das irdische Gefüge. Ihnen werden die Themen I, II und III beigeordnet. Die Kulmination und Auftürmung in

den Takten 211 bis 231 lässt auf eine verheerende Wirkung der miteinander „konzertierenden“ Komplexe schließen. Die Takte 230/231 verkörpern eine vernichtende Explosivität. Das *Es sungen drei Engel* tritt in Takt 232 als *rettende* Instanz mit kämpferischem Gepräge ein. Hier den Beginn der Reprise zu verorten, hieße, gegen den Verlauf der musikalischen Energien analytische Entscheidungen zu treffen.

Es sind nicht die primär konstruktiv bedingten Kontraste zwischen den drei Themengruppen, sondern es ist dieses qualitative Gegenüber zwischen den grundsätzlichen Kategorien *Singen* und *Spielen*, die einerseits den Fluss der Musik des gesamten ersten Satzes beschreiben, in denen andererseits die Analogiebildung zwischen Bild und Musik zu begründen ist:

Die fakturbezogene Analyse der Themen ergab eine die musikalische Ausarbeitung betreffende Affinität der Themen I und II in einer Anordnung zueinander, dass Thema II eine Intensivierung der in Thema I angelegten musikalischen Zielsetzung beinhaltet (Vermeidung der „1“). Das über sich hinaus weisende Thema I findet sein Gegenüber in der nach innen gerichteten „Versammlung“ von Thema II. Es liegt kein auf Kontrastwirkung fußender Themendualismus vor, sondern eine Intensivierung der zur Anwendung kommenden kompositorischen Mittel. Diese Vorgehensweise verleiht dem musikalischen Geschehen eine unaufhaltbare Richtung und lässt die Themenkomplexe I und II als einen Wirkkomplex verstehen.

Demgegenüber hebt sich Thema III (s. Ausführungen zur *Struktur und Form*) ab. Eine kontrastierende Wirkung hinsichtlich der Behandlung der Parameterbehandlung „Puls“ und „Metrum“ ließ sich angesichts aller Kennzeichen einer prozessualen Entwicklung von Thema I hin zum Thema III feststellen. Insofern ist die korrekte Themenzuordnung (Zeilen 1 - 7 → 2. Thema; Zeilen 8 - 10 → 3. Thema) durch Heise vollkommen nahelegend.



Abb.: Mittelstellung des Wandelaltars

Neben den Einzelanalogien hat auch die in der Strukturanalyse begründete Ordnung eine Parallele zur Raumordnung des Bildes:

Hindemith spricht von „*materieller Formung*“ und „*Prozeß der Materialisation*“⁵⁴⁹. Die Vervollkommnung der musikalischen Komposition geht also einher mit ihrer räumlichen, ja bauästhetischen Verdinglichung. In diesem Formverständnis beginnen sich, die Abgrenzungen zwischen akustischen Formprozessen und architekturbaulichen Ereignissen aufzulösen. Der umbaute Raum, das dargestellte Bild werden zum Abbild des über die Plötzlichkeit des Raumklangs ausgreifenden musikalischen Kunstwerkes - und umgekehrt. Die Prozessualität kennt alle Richtungen. Dies wirkt sich bis in die Ebene des kompositionstechnischen Vorgangs aus.⁵⁵⁰

Die Musik wird zum klingenden Bau.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ „Hindemith hatte ein Werk offensichtlich bereits weitgehend konzipiert, bevor er es skizzierte [...] Zahlenkolonnen in den Skizzen beziehen sich auf die Anzahl der Takte von Abschnitten, deren formale Proportionen der auf diese Weise kontrollierte, Buchstabenreihen auf die tonalen Zentren, deren Anlage im Sinne des „Stufengangs“ geplant wurde.“, zitiert nach: Giselher Schubert, Art. *Hindemith*, MGG², Personenteil, Bd. 9, Kassel 2003, Sp. 36

Die herausgearbeitete Struktur des 1. Satzes findet ihr architektonisches Pendant in der Symmetrie des Bildes. Das Bild tritt in der hälftigen Ordnung vor Augen. Beide Bildteile drängen energetisch zur Mittelachse, zur Stelle des zurück gerafften Vorhangs. Musikalische Ordnung und Bildstruktur kommen zu einer überzeugenden Deckungsgleichheit:

$$\begin{array}{c} 3 - 2 - 3 \\ \text{respektive} \\ 3 - (1 - 1) - 3 \end{array}$$

Auch in der Musik ist es die Nahtstelle, auf die alles hin strömt, von der alles her zu verstehen ist. Takt 231 des 1. Satzes erklingt an der *“Stelle des Vorhangs“*.⁵⁵¹

Den Einzeluntersuchungen ist zu entnehmen, dass zwischen Bild und Musik ein gemeinsamer Code existiert. Die Annäherung der beiden Kunstwerke aneinander geschieht in mehreren Ebenen:

⁵⁵¹ Vgl. S. 329: „Grünwald [...] malt aus einer komplementären Haltung heraus ...“, zitiert nach: Reiner Marquard, Matthias Grünwald und die Reformation, S. 90f.

Analogiemuster zwischen Bild (Mittelstellung) und Musik
(1. Symphoniesatz)

„Erde“ im Bild	„Erde“ in der Musik	„Himmel“ im Bild	„Himmel“ in der Musik
	Instrument		Stimme
	Konzertieren		Singen
Drei Engel	Themen I, II, III		<i>Es sungen drei Engel</i>
	Entwicklung		Herrlichkeit
	Konkurrenz Gewebe		Enthobenheit Erhabenheit
	Kulmination		Klärung, Entzerrung
Richtung des Lichtes		Odem,	
Erde (Tempel) im Widerschein des Gotteslichtes		Pneuma im Singen	
	Durchführung		Einleitung
	Liedweise als „klärende Instanz“		Liedweise als „Künderin“
	Exposition		Coda

Vision und Licht

In beiden Werken kommt dem Lichtspiel eine zentrale Bedeutung zu. *„In der christlichen Mystik wurde die mystische Gotteserfahrung als Lichtschau beschrieben.“*⁵⁵² Kilian spricht von der *„topischen Verwendung des Lichtes als Sinnbild des Lebens.“*⁵⁵³ Licht und Beleuchtung bewirken in

⁵⁵² Kilian, S. 260

⁵⁵³ Ebd.

Bild und Musik den Übergang und Wechsel zwischen den Ebenen und Regionen.⁵⁵⁴

Beide Künstler machen die Art des Erkenntnisvorgangs zum Thema ihres Werkes. Beiden ist gemeinsam, dass nicht im Disput und Denken das entscheidende Fortkommen liegt. Vielmehr wird im Geschehen das sich Offenbarens die Quelle des Künstlerischen erkannt. In der visionären Schau der Engel, allegorisch verkörpert durch die vom Lichtstrom beschienenen Engel, drückt dies Grünewald aus.

*„Die musikalische Vision ist für Hindemith eine Erleuchtung, ein plötzliches Erlebnis der vorschwebenden Form des Werkes als Ganzes; so müssen musikalische Kompositionen, wie Hindemith es ausdrückt, ‚erschaut‘ werden.“*⁵⁵⁵

Hier wird ein Vorgang beschrieben, der an die Imagination des Lichtes gebunden ist: hinsichtlich der Intensität des Eindrucks, aber auch seiner Sporadizität und Momentbezogenheit. Im Engelkonzert ist gerade die Ausweitung des Lichtes als kompositorisches Prinzip erkennbar. Aufgang und Niedergang des Scheins erfahren an den Zäsurgrenzen eine subtile Umsetzung. In der Überleitung zur Reprise (T. 266f.) des *Engelkonzertes* wird dies beispielhaft deutlich. Die in der Satzeinleitung aufgefächerte Farbigekeit und Helligkeit des metamorphischen Lichtscheins wird hier umgekehrt und führt so zur Begrenzung des Strukturteils *Durchführung*: Liegetöne als über ganze Takte gespannte Flächen führen zu einer Beendigung der Pulsierung. Ohne diesen permanenten Antrieb kommt es zu einer komponierten *Entschleunigung*. Diese verkörpert zugleich den sukzessiven Energieverlust, die damit einhergehende Ermattung und die Verschattung der ganzen inneren Szenerie. Dem entspricht das Bild des räumlich bezogenen Sinkvorgangs der Sonne gegen den Horizont. Das Licht scheint zu verlöschen. Die ausgeleuchtete respektive auskompo-

⁵⁵⁴ Vgl. Ausführung zur Relation zwischen „Zeit“ und „Licht“ im Kontext des Begriffs „Vision“ in Kapitel *Folgerung: Gehalt und Bedeutung - Die Botschaft der Musik*

⁵⁵⁵ Karbusicky, S. 183

nierte Szene (hier: Exposition und Durchführungsteil Takte 39 - 265) scheint in der Erblindung zu entschwinden. Dies korreliert mit der Hell-Dunkel-Technik des Bildes. Es handelt sich um eine grandios gelungene Umsetzung der Vision, sowie des gemalten Lichtstroms im Bild.

Autonomie der Zonen

Zugleich aber - und dies belegt eine weitere strukturelle Gemeinsamkeit - existieren die einzelnen Zonen der Kunstwerke trotz ihrer spannungsbezogenen Einbindung in die Licht- und Symmetriedramaturgie als autonome Bereiche. Das Bild lädt zum Begehen der Szene und zum Verweilen an den unterschiedlichen Orten (Tempelgehäuse, Vordergrund, Garten, Horizontlandschaft etc.) ein. Wie den Stationen eines Kreuzweges nachempfunden, bietet sich hier die Möglichkeit der kontemplativen Versenkung in die metamorphische Bedeutung der Orte⁵⁵⁶ (z.B. Vorhang, geschlossenes Tor am Ausgang des Gartens). Auch die Strukturelemente des Symphoniesatzes verkörpern eine, großformal betrachtet, erhebliche Eigenständigkeit. In jedem Abschnitt kommen neue Eigenschaften des Themenmaterials, dessen Kombination und Beleuchtung zum Vorschein. So gerät der Satz nicht zu einer Bedienung vorfindlicher Erwartungen in Bezug auf den Zyklus, sondern zu einem vom enormen Drang der Entfaltung des Neuen getriebenen Geschehen.

Bild- und Satzmitte

Die chronologischen Verläufe der Musik und die Richtung des Bildes in einer Zeitachse von links nach rechts erfahren ihre Aufhebung. Die Aktionszentren und mit ihnen die Verortung der Gegenwärtigkeit (Präsenz) liegen in der Bildmitte und analog in der Mitte der Durchführung des *Engelkonzertes*. *Vorhang* und *Feigenbaum* in ihrem dramatischen Bedeuten gehen

⁵⁵⁶ „... *Raumaufteilung, die in der Musik als Zeitdimension wirkt, und die Farbmetaphorik mit ihren Beleuchtungseffekten.*“ zitiert nach: Kilian, S. 265

einher mit der peripetieartigen Positionierung der Generalpause vor dem Einsetzen der Liedweise *Es sungen drei Engel* (T. 231) Dieser Takt 231 entspricht dem Ort der Anbringung des zurückgerafften Vorhangs. Die linke Bildhälfte, ursprünglich Ort der erwartenden Sphäre auf die prophetische Verheißung hin, wird zum Objekt der Verheißung. In der Bildmitte geschieht also eine Umkehrung der Zeit- (und Licht-) Achse. Sie verläuft nun von rechts nach links, auf die musizierenden Engel gerichtet. Auch in der Musik wird eine zurücklaufende Ebene wahrnehmbar. Der Einsatz des Gesangs erinnert den Hörer an die Struktur der Einleitung. Wie die Wirkung eines Zitates wird ein Bezug gegen den chronologischen Verlauf bewirkt. Die Umkehrung der Richtungen führt zu einer Gegenläufigkeit des Geschehens. Diese hat als Ergebnis die intensive Bindung der Satz- und Bildhälfte zur Folge. Das, was getrennt war, wird nun eins. Es ist Ausdruck eines existenziellen Friedens.⁵⁵⁷ Die Überwindung einer imaginären Zerrissenheit zeichnet beide Werke aus. Das Wirken der Ganzheit drängt das als vereinzelt Gedachte mehr und mehr in den Hintergrund.

Die Dreithemigkeit der musikalischen Anlage wird durch das gestalterische „Eingreifen“ der Weise *Es sungen drei Engel* zu *Vierheit*⁵⁵⁸ erweitert. Diese *Vierheit* ist Ausdruck nicht nur der Erdung des Geschehens im Bild, sondern auch des Umsichgreifens der sittlichen Ausrichtung des Wandels auf der Erde.

Drei musikalische Themen und die Liedweise einerseits sowie die drei musizierenden Engel in der Gemeinschaft mit dem Kind andererseits stellen eine Forderung nach der Harmonisierung der Welt entsprechend ethischen Gesichtspunkten dar; im Bild dargestellt als Verbindung Gottes mit der menschlichen Wirklichkeit, in der Musik klingend als Verbindung zwischen Kunstwerk und ethischer Gesinnung.

⁵⁵⁷ Vgl. die Äußerung Hitlers am 10.02.1933 „Die Welt war in zwei Hälften zerrissen ...“

⁵⁵⁸ „Bernhard von Clairvaux meinte: Ohne Zweifel bezieht sich die Zahl „Drei“ wegen der heiligen Dreieinigkeit auf den Glauben und die Zahl „Vier“ wegen der vier Kardinaltugenden auf die sittliche Lebensweise.“, zitiert nach: Gerald Kilian, Paul Hindemiths "Symphonie 'Mathis der Maler'". Eine Deutung musikalischer Ausdruckscharaktere und formaler Strukturen als semiotische Gestaltqualitäten symbolischer Musik., in: Hindemith-Jahrbuch 1999/28, S. 271

„Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald ermutigt und ermahnt gerade in seinen scheinbar abgründigen Bildfolgen zu einer verantwortlichen Ethik. Aktuell wird eine solche Deutung jeweils dort, wo Dämonisierungen mit Ausschlüssen einhergehen und Menschen zu ihrer Beeinträchtigung eine ideologisch vermittelte zusätzliche Information auferlegt bekommen. Insofern wird der Altar zum Instrument eines umfassend befreienden Diakonats.“⁵⁵⁹

In beiden Kunstwerken kommt die variable Handhabung des Zahlenbezuges zum Tragen. Permanent sind Umschwünge zwischen der *Zweiheit*, *Dreiheit* und *Vierheit* zu erleben. Dieser Umstand hält die Werke in einer ungebrochenen Spannungsdynamik und bewahrt sie vor einer interpretatorischen Erstarrung. Neben der Richtungsweisung des interpretatorischen Sinns bleiben beide Werke in der Bedeutung einer hier angeführten Wertungsdynamik offen:

„... hat Umberto Eco 1958 [...] den Begriff des ‚offenen‘ Kunstwerkes eingeführt: ‚das Kunstwerk gilt als eine grundsätzlich mehrdeutige Botschaft, als Mehrheit von Signifikanten (Bedeutungen), die in einem einzigen Signifikanten (Bedeutungsträger) enthalten sind.“⁵⁶⁰

„Offenheit ist ein qualifizierter Begriff und meint letztendlich jenen gültigen Sinn, der im Kunstwerk intendiert (aber eben verborgen) präsent ist und nur in seiner Tendenz expliziert werden kann. Eco spricht von ‚Form- und Strukturplan‘. Unter Form versteht er ein organisches Ganzes, ‚das aus Verschmelzungen verschiedener vorgängiger Erfahrungen (Ideen, Emotionen, Handlungsdispositionen, Materien, Organisationsmuster, Themen, Argumente, vorgefixierter Stilelemente Inventionsakte) entsteht‘, als ein ‚System von Relationen‘: Als Relationen zwischen Ebenen unterscheidet Eco zwischen der ‚semantischen, syntaktischen, physischen, emotiven; der Ebene der Themen und der Ebene der ideologischen Inhalte; der Ebene

⁵⁵⁹ Reiner Marquard, *Matthias Grünewald und die Reformation*, Berlin 2009, S. 151f.

⁵⁶⁰ Reiner Marquard, *Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar*, Stuttgart 1996, S. 4

der strukturellen Beziehungen und der strukturierten Antwort des Rezipierenden; usw. ...' Der dem Kunstwerk eigenen Intention entspricht so nie nur eine Poetik [...] wo ernsthaft Kunst produziert, besteht Übereinkunft, daß eine bestimmte - vom Künstler gewählte und verantwortete Form oder Struktur - dann ästhetisch gültig ist, wenn ,sie unter vielfachen Perspektiven gesehen und aufgefasst werden kann und dabei eine Vielfalt von Aspekten und Resonanzen manifestiert, ohne jemals aufzuhören, sie selbst zu sein.' [...] Das ,offene' Kunstwerk konstituiert eben kein ,Chaos der Relationen'. Im Sinne eines ,offenen' Kunstwerkes bedeutet Interpretation Beteiligung an der Intention des Werkes durch eine selbstverantwortete Explikation dieser Intention. Man könnte sogar so weit gehen und behaupten, daß das Kunstwerk erst dann zum Kunstwerk wird, wenn aus seiner Betrachtung heraus eine ,konnotative Aura' erwächst und durch konkrete Ausführungen selbst neu belebt wird. ...⁵⁶¹

Mit Paul Hindemith befinden wir uns im Hören des *Engelkonzerts* als Betrachter vor dem Gemälde Grünewalds. Im Hören interpretieren wir nach. Der Komponist ermöglicht uns unterschiedliche psychologische Zugänge zu Bild und Musik.

„Der Künstler [...] bietet dem Interpretierenden ein zu vollendendes Werk: er weiß nicht genau, auf welche Weise das Werk zu Ende geführt werden kann, aber er weiß, daß das zu Ende geführte Werk immer noch sein Werk, nicht ein anderes sein wird, und daß am Ende des interpretativen Dialogs eine Form sich konkretisiert haben wird, die seine Form ist, auch wenn sie von einem anderen in einer Weise organisiert worden ist, die er nicht völlig vorhersehen konnte: denn die Möglichkeiten, die er dargeboten hatte, waren schon rational organisiert, orientiert und mit organischen Entwicklungssträngen begabt.⁵⁶²

⁵⁶¹ Reiner Marquard, Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar, Stuttgart 1996, S. 4f.

⁵⁶² Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt/M. 1993, zitiert nach: Reiner Marquard, Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar, Stuttgart 1996, S. 5

Den Gang der Detailanalyse aufnehmend, folgt hier eine Übersicht über die Wechselmöglichkeit zwischen den Analogien und Symmetrieaspekten, wie sie das Bild vorgibt und wie sie in der Anlage der Musik Hindemiths erkennbar sind. Folgende bildliche Aspekte finden Eingang in die Physiognomie der musikalischen Konzeption und führen so zu einer intensiven Verbindung zwischen bildlicher Darstellung und kompositorischem Werk:

Zweiheit:

- Hälftigkeit der Bildgesamtfläche
- Affinität zwischen musizierendem Engel und Christus-Kind
- Affinität der beiden Mariengestalten „*trägt wesentlich zur Verklammerung der beiden Bildhälften bei*“⁵⁶³
- Ambivalenz der Gefäßgruppe im unteren Vordergrund in der Wertung
- Edel – gering; hoch - niedrig (Venezianisches Glas – Nachtgeschirr)

Dreiheit:

- Verbindung der Aktionsfelder zum einen „Dreieck der Agierenden“: Maria mit dem Kind - Anbetende „*Maria als Gottesgebäerin*“⁵⁶⁴ - Gruppe der musizierenden Engel
- Dreigliedrige Achse des Vordergrundes: Musizierender Engel - Zum „Kreuz“ angeordnete Gefäßgruppe: Verbindung des Musizierenden zum Christuskind ausschließlich über die an der Bildachse befindlichen zum „Kreuz“ angeordneten Gegenstände möglich (das Kreuz Christi als Reinigung und Instanz zum Heilwerden).
- Stationen des Lichtflusses: Gottvater - Christuskind - musizierende Engel

⁵⁶³ Vgl. Max Seidel, Mathis Gothart Nithart - "Grünwald, Der Isenheimer Altar" , Stuttgart 1973, S. 101f.

⁵⁶⁴ Vgl. Sarwey, S. 59

- Drei Instrumente als Ensemble (Konsortium): *Viola da gamba*, *Viola da braccio*, Baßviola Vollkommenes Ensemble (auch der Beschattete stimmt ein)
- Besondere Fingerhaltung am Griffbrett

Zentrierung:

- Umleitung des Lichtes in der Figur des Christuskindes Bedeutung der Mittelachse:
- Als Bindeelement der Vereinigung der beiden Bildhälften (zurückgezoGENER Vorhang, Feigenbaum)
- Als Zentrum der Bedeutungserkennung (Chiasmus). Die Entschlüsselung des gesamten Bildes geschieht vom Kreuz des Vordergrundes. Hiervon lassen sich die strahlenartig angeordneten Bezüge anordnen.

Diese unterschiedlichen Ordnungsmuster bedingen und überlagern sich. So ist der Eindruck einer vielschichtigen Wechselbeziehung zwischen den Gruppen, Gegenständen und Aktionsfeldern zu erklären.

Genauso sind die musikalischen Möglichkeiten der Musterbildung zu bewerten (Zweiheit und Mittelpunktzentrierung: Generalpause, Liedeinsatz *Es sungen drei Engel*, Dreiheit: drei Themen, drei Faktorebenen, dreimalige Anlaufwellen, Vierheit: 3+1, drei Themen und die Liedweise).

Hier haben die Detailbeobachtungen veranschaulicht, dass „*die hermeneutische Konkretisierung des Sinns der Komposition [...] sich letztlich [...] aus der außermusikalisch-kultisch funktionalen Bedeutung der Symphonik [...] erschließt.*“⁵⁶⁵

Das Ziel Hindemiths, in seiner *Mathis-Symphonie mit musikalischen Mitteln demselben Gefühlszustand nahezu kommen, den die Bilder im Beschauer auslösen*“,⁵⁶⁶ wird deutlich.

⁵⁶⁵ Karbusicky, S. 263

⁵⁶⁶ Paul Hindemith, Symphonie „Mathis der Maler“, in: Programmheft der Berliner Uraufführung 1934

„Vielleicht ist dieses tiefe religiöse Gefühl der Kern von Hindemiths Natur - ein religiöses Gefühl jenseits aller konfessionellen oder gar dogmatischen Bindung -, eine geistige Haltung, die den Menschen lenkt und sein Schaffen am rechten Zeitpunkt immer wieder über die Zeitgebundenheit empor trägt. Dieses religiöse Gefühl mag das eigentümliche Ethos von Hindemiths Musik erklären: ihre Herbheit, ihre Strenge.“⁵⁶⁷

Beide Kunstwerke sind autonom und zugleich in ihrem interpretatorischen Bezug Objekte, in denen Ästhetik und Ethik, Glaube und Verantwortung zusammenfließen.

⁵⁶⁷ Heinrich Strobel, Paul Hindemith, 3. völlig umgearb. u. erweit. Auflage, Mainz 1948, 108f.

„Und ich will immer nur Musik machen.
Ganz Wurscht, ob sie einem Menschen gefällt.
Wenn Sie nur wahr und echt ist.“⁵⁶⁸

8. Zur Aktualität der *Mathis*-Musik

Rücken hier die Kategorien *Ästhetik* und *Ethik* zueinander, so knüpft sich unmittelbar die Frage an, inwieweit eine *künstlerische Autonomie*, wie sie Hindemith angestrebt hat, vor dem Hintergrund und im Zusammenhang mit der gesellschaftlich-politischen Dynamik existieren konnte. Zweifellos ist die *Mathis*-Musik auch und möglicherweise vornehmlich als zeitgebunden, also als durchaus konventioneller Prozess des Sich Abarbeitens am Kontext, zu begreifen. Zugleich verkörpert aber gerade diese *Mathis*-Symphonie das Dokument einer entkoppelten Existenz von der Kontextbezogenheit. Hier endet für den Künstler der Zwang einer unbedingten Positionierung gegenüber dem Regime.

Angesichts dessen bleibt aber die Frage bestehen, inwieweit die künstlerische Existenz des Musiker-Komponisten, gefangen im Aufführungsverbot ohne jeden Publikumsbezug möglich ist; ist doch der Rezeptionsvorgang ein wichtiges Element der Realisierung des nichtdinglichen musikalischen Kunstwerkes. Die Fragen, inwieweit ein solches Künstlertum eine zu ertragende Qualität hat und ob in diesem Status überhaupt noch komponiert werden kann, sind durchaus berechtigt.

Es läuft auf die Kernfragen zu: Wie autonom war der *autonome Künstler* Paul Hindemith nach 1933 in Deutschland? Welche künstlerischen Konsequenzen hatte die errungene Autonomie? Diese Aspekte sind unmittelbar mit der Grundauffassung vom Musikalischen verbunden: Was vermag die Kunst angesichts der inneren Bedrängnis und äußeren Gefährdung auszurichten?

⁵⁶⁸ Brief an Emmy Ronnefeldt vom Mai 1917, zitiert nach: Günther Metz, Hindemith und die Alte Musik, in: Alte Musik im 20. Jahrhundert, Wandlungen und Formen ihrer Rezeption, Mainz 1995, S. 95

Paul Hindemith wandte, wie gezeigt wurde, die kunsttheoretischen Ansichten Gottfried Benns an, den das Thema *Autonomie* schon vor 1933 beschäftigt hatte, und entwickelte sie mit musikalischen und dramaturgischen Mitteln weiter. Die Ausprägung der Hindemithschen Kunst stiftete selbst durch die aus den musikimmanenten gespeisten Anlagen und Idiomen der Musik eine profilierte innere Existenz.

Künstlertum und Menschentum rücken hier zueinander. Demnach konnte das musikalische Kunstwerk in seinem Werden und seiner klingenden Erscheinung in Ermangelung der rezeptionsbezogenen Milieubedingungen existieren. Der aus diesem Umstand resultierende, immer wieder erhobene Vorwurf einer weltfernen in sich abgekapselten Kunstauffassung greift nicht. Hindemith entfaltete eben diese Problematik dramaturgisch in *Symphonie* und *Oper*. Er stellte sich der Herausforderung der oben formulierten Fragepositionen. Er gesteht der Figur des *Mathis* radikale Attribute zu, welche hinsichtlich der Konsequenzen, würde sich die Person Hindemith diese zu eigen gemacht haben, ebenso radikale Auswirkungen, nämlich Gefahr für Leib und Leben, gehabt hätten. Die Figur des *Mathis* verkörperte diesbezüglich nicht das kongruente *alter ego* Hindemiths.

Die Figur des *Mathis* als Protagonist vereinigt in sich die Zwänge in Kunst und Existenz. Das Denken des *Mathis*, seine Kunst, das ihn umgebende Kunstwerk der Oper und Symphonie sind eine philosophische Werkstatt. An diesem Punkt wächst sie über den zeitgeschichtlichen Kontext ihrer Entstehung hinaus. Hier wird die Überwindung des musikhistorischen Prozesses verhandelt. Es geht um die Überwindung des Strebens nach dem immer Neuen. Letztlich fand Hindemith so auch zu einem neuen Ordnungsmuster hinsichtlich der Musikgeschichte, abseits der Epochen-gliederungen und Stilformulierungen.

„Als musikalischen ‚Fortschritt‘ ließ Hindemith nur eine gesteigerte Beherrschung der von ‚Natur‘ aus gegebenen Eigenschaften des musikalischen Materials gelten; kompositionstechnische Neuerungen sollten nach seiner Meinung die Kompositionsarbeit als ‚materielle Formung‘ der

musikalischen ‚Vision‘ erleichtern helfen. Musikalisch-stilistische Entwicklungen fasste Hindemith als eine zweckmäßige Veränderung des musikalischen Stils, als Verlagerung von kompositorischen Interessen auf; musikhistorische Prozesse stellten sich für ihn entsprechend als Wiederkehr von Gleichem auf unterschiedlichem Niveau dar. Über dieser Geschichtsauffassung maß Hindemith dem musikalisch Zeitgemäßen und Aktuellem immer weniger Bedeutung zu, so sehr er auch seiner Zeit zu dienen hoffte.⁵⁶⁹

Das Denken dieser auf die Kunst bezogenen Geschichtsauffassung korrespondiert mit dem ethisch-politischen Ansatz Hindemiths. Gerald Kilian konstatiert diesbezüglich im *Mathis* die latente Parallelität zwischen der Figur des *Mathis* und der Person Hindemith:

„Grünewalds politisches Engagement beruhte auf der Überzeugung, zu gesellschaftlichen Mißständen Position beziehen zu müssen [...] Sein [Hindemiths] künstlerisches Bekenntnis war an die moralische Glaubwürdigkeit gebunden ...“⁵⁷⁰

Die Schwierigkeit einer Angleichung zwischen einer Haltung im Grundsatz und der Positionierung zu Missständen der Zeit ist deutlich.

„Hindemiths Einordnung, mal als Protagonist, mal als besonders begabter Mitläufer des jeweils modischen -ismus trägt dazu bei, das Bild des Komponisten und die Bestimmung seines geschichtlichen Ortes diffus erscheinen zu lassen [...] Vielmehr wird schon von den frühesten Werken an sichtbar, daß die außerordentliche Begabung und die noch frappante Leichtigkeit des Produzierens leicht über eine Komplexität der Musik hinwegtragen, die oft genug voller Widersprüche [...] steckt.“⁵⁷¹

⁵⁶⁹ Giselher Schubert, Art. Hindemith, MGG², Personenteil, Bd. 9, Kassel 2003, Sp. 38

⁵⁷⁰ Kilian, S. 257

⁵⁷¹ Ludwig Finscher, Paul Hindemiths geschichtlicher Ort, Hindemith-Jahrbuch 1997/26, S. 42

Die Kritiker überzeugt dies nicht von der Integrität des Komponisten, im Gegenteil. Die vermeintlichen Stilumschwünge im Gesamtschaffen Hindemiths werden zu negativ besetzten Kriterien einer degenerierten Persönlichkeit erklärt. Das *Talent* steht der *Kunst* gegenüber. Eine orientierungsstarke und eindeutige ästhetische Standortbestimmung ist vermeintlich nicht erfolgt. Hindemith sei im eigentlichen Sinne nie zur ästhetisch-ethischen Dimension des Musikalischen vorgedrungen und in der Sphäre des spielenden Musikanten verblieben. Adorno bemerkt hinsichtlich der klassizistischen Stilfindung zum *Konzert für Orchester* op. 38 in sicherlich verallgemeinernder Bedeutung:

„... *Es bleibt freilich das ganze gleichsam zweidimensional, unter der Devise Objektivität weiter wohl jeglicher humaner Tiefe entfernt, als legitime Musik es sollte, mag immer sie mit aller Gewalt abstoßen von der verfallenen Romantik, die doch mit dem humanen nicht billig zu identifizieren wäre.*“⁵⁷²

Eine als begrifflich entwertete Romantik bezeichnete Ausdrucksbezogenheit diskreditiere den Komponisten in seiner musikalischen und davon ausgehend moralischen Glaubwürdigkeit. Ein unterstelltes Unvermögen, zur Kunst vorzudringen, wird mit einem ebensolchen in ethischen Fragen gleichgesetzt. Hindemiths Werk und seine Äußerungen zur sittlichen Integrität geraten durch diese Perspektive immer wieder in den Geruch des Pittoresken: als sei er ein Komponist, der gleichsam im Elfenbeinturm sitzend, an der menschlichen und politischen Wirklichkeit vorbei Kunst zu schaffen meint. Dem entgegen steht die Bewertung Eberhard Hüppes und Günter Moselers, die mit Blick auf die *Symphonie in Es* (1940) formulieren:

⁵⁷² Zitiert nach: Rudolf Stephan, Adorno und Hindemith. Zum Verständnis einer schwierigen Beziehung, in: Susanne Schaal / Luttgard Schader, (Hg.), ebd. S.278

„Hinter der formalen, orthodoxen gattungsästhetischen Kulisse verbirgt sich eine Verfahrensweise, die von der romantischen Tradition stark abweicht ...“⁵⁷³

Die Autonomie der künstlerischen Ausgangssituation läuft Gefahr, als ein unauffälliges Anpassungsverhalten missdeutet werden zu können, das an den Bereich der moralischen Korruptierbarkeit grenzt. Den bestehenden Widerspruch unaufgelöst belassend, geriet Hindemith in die Rolle des Einsamen, der sich nicht artikulieren kann:

„So konsequent Hindemith jedoch einerseits die Hinwendung zum Publikum vollzieht und durch die verschiedensten Aktivitäten immer weiter ausbaut, so entschieden pocht er andererseits gegenüber der Politik auf seine künstlerische Ungebundenheit. Der Künstler hat sich ausschließlich um das Schaffen von Kunst zu kümmern. Er darf sich weder von sich aus in die politischen Angelegenheiten einmischen (wie die Opernfigur Mathis), noch durch politischen Druck in seiner künstlerischen Arbeit eingeschränkt werden. Hindemiths Künstlerverständnis, ausgehend von der grundsätzlichen Schaffensfreiheit, beruht also auf zwei wichtigen Komponenten: der Rücksichtnahme auf gesellschaftliche Bedürfnisse und der strikt geforderten und absoluten Unabhängigkeit von politischen Vorgängen und Verhältnissen. [...] Von einer Veränderung der künstlerischen Sprache zugunsten des Publikums ist hingegen keine Rede; lediglich von der unerfüllt bleibenden Sehnsucht des Künstlers nach menschlicher Nähe und Gemeinschaft.“⁵⁷⁴

War Hindemith feige, wenn er in der Abwägung der Gefahren für Leib und Leben das offene Wort der Widerständigkeit vermied? Trachtete er gar, solange es irgend ging, durch das System zu profitieren? Hindemith wies die Vorwürfe von sich. Gerade gegen die Motivation des Kunstschaffens

⁵⁷³ Eberhard Hüppe und Günter Moseler, *Symphonik im Übergang - Symphonik und Avantgarde als Widerspruch und Herausforderung*, in: *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, S. 159 (Handbuch der musikalischen Gattungen 3, 2, Laaber 2002)

⁵⁷⁴ Breimann, S. 183

aus einer isolierten Position heraus setzte er sich zur Wehr. Das Prinzip *l'art pour l'art* war für ihn kein gangbarer Weg, wenn er nach dem Zweiten Weltkrieg schrieb:

*„Und wieder andere versuchen mit einer scheinbaren Rationalität den Mangel an moralischer Kraft zu verdecken. Sie erzeugen mit einer über-sublimierten Technik im Hörer Abbilder von Gefühlen, die weit entfernt von den emotionalen Möglichkeiten eines gewöhnlichen Menschen sind. Damit werden sie zu Verkündern einer esoterischen Art l'art pour l'art, deren Anhänger nur emotionelle Zwerge und andere Ausgeburten - oder Snobs sein können.“*⁵⁷⁵

Dennoch steht der geforderte Autonomieanspruch im Raum, der mit *Das Unaufhörliche* und *Mathis* begonnen, in *Die Harmonie der Welt* später konsequent fortgeführt wurde.⁵⁷⁶ In der Erläuterung Hindemiths stellt dieser Ansatz Handlungsstärke dar, weil somit versucht wurde, sich von den kreisenden Zyklusbildungen und -wirrungen auch von den Verläufen einer politisch instrumentalisierten Kunstgeschichtsauffassung zu lösen und unabhängig zu machen, wohl wissend, dass es kein Entkommen gab, ohne die Verbindung zum Rezipienten zu kappen. Aus der theoretischen Distanz heraus suchte (und findet) Hindemith den Weg zur Problematik der Gegenwart und zu einer erforderlichen ethischen Positionierung. Es war der vorgeschaltete Schritt eines inneren Austritts aus dem Jetzt, welcher ihm nicht gestattet wurde und wird.

Die Situation nach dem Krieg bedenkend, dass nicht Friede und das Einvernehmen der Völker herrschen, sondern erneut die Eskalationsmaschi-

⁵⁷⁵ Paul Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, Zürich 1959, S. 89

⁵⁷⁶ „Illusionslos erkennt der sterbende Kepler in der Oper: „Vergeblich - das wichtigste Wort am End/, das man als Wahrheit tiefinnerst erkennt“ (fünfter Aufzug). Doch dokumentiert diese Erkenntnis Keplers weniger Resignation im endgültigen Scheitern, als vielmehr den unaufhebbaren Antagonismus von Möglichkeit und Wirklichkeit allen menschlichen Handelns. Hindemith bot mit dieser Oper [*Harmonie der Welt*] zugleich auch eine Summe seiner musikästhetischen und -theoretischen Überzeugungen: die Auffassung von Tonordnung als Abbild allgemeiner Naturordnung und die Überhöhung dieser Ordnung in einer kosmischen Sphärenharmonie ...“, zitiert nach: Giselher Schubert, *Art. Hindemith*, MGG², Personenteil, Bd. 9, Kassel 2003, Sp. 26

nerie anließ, nun in Form der globalen Existenzbedrohung durch Atombombe und ungerechter Verteilung der Ressourcen, scheint Hindemith im Nachhinein recht zu geben und Verständnis dafür erwecken, dass dem Komponisten der Versuch eines Ausbruchs aus dieser Spirale des Todes gewährt wird. Nicht das Durchstoßen zur Formulierung eines endgültigen Freiheits- und Friedensideals, sondern das Bewusstsein, in den Gang der Zeiten in einer Weise eingebunden zu sein, dass es kein Absterben und Vergehen des Vergangenen gibt, bestimmte die Arbeit Hindemith. Es war für ihn der Weg der musikalischen, ästhetischen und weiterführend ethischen Erkenntnis, der sich an den positiven Begriff vom Gestrigen bindet. Er war davon überzeugt, dass das musikalische Kunstwerk (mehr als es die Autonomieästhetik des 19. Jahrhunderts postulierte: nämlich die geistige, vom gestalterischen Willen angetriebene Durchdringung des Werkes) seinen Anspruch in sich trägt, den es lediglich zu entfalten gilt. Dabei ging es ihm nicht um eine willensgesteuerte, erkämpfte Erkenntnis:

„... daß bereits der junge Hindemith sich der Gewohnheit, den Werken die eigene Interpretationsweise aufzwingen zu wollen, widersetzte und sie lieber aus sich selbst heraus sprechen lassen wollte.“⁵⁷⁷

Das spieltechnische, instrumentenbezogene Analogon zu dieser die historische Aufführungspraxis vorausahnenden Haltung war das Finden und die musikalische Selbstidentifikation Paul Hindemiths mit dem Klang der Violenfamilie (*Viola d'amore* respektive der *Viola da gamba*). *„Im Jahre 1922 stieß Hindemith bei dem Frankfurter Geigenbauer Eugen Sprenger auf ein Instrument, das seine wie stets produktive Neugier erregte: ein Viola d'amore ...“⁵⁷⁸*

Hindemith entdeckte das Instrument nicht als ein Vehikel, sondern als eine Möglichkeit seiner künstlerischen Existenz. Das Instrument als ein aus der musikalischen Gegenwart herausgehobener, „entkommener“ Gegen-

⁵⁷⁷ Zitiert nach: Günther Metz, Hindemith und die Alte Musik, in: Alte Musik im 20. Jahrhundert, Wandlungen und Formen ihrer Rezeption, Mainz 1995, S. 93 - 112, hier: S.94

⁵⁷⁸ Ebd., S. 96

stand und als fremdes und zunächst befremdlich wirkendes Klangbild sollte zum handhabbaren Ding, als objektives Kennzeichen seines inneren Status werden.⁵⁷⁹ Der Violinist Hindemith entdeckte den Schattenklang der *Viola d'amore*: „Das Schönste, was Du Dir an Klang vorstellen kannst; eine nicht zu beschreibende Süße und Weichheit ...“⁵⁸⁰

„An Hindemiths Beschäftigung mit der *Viola d'amore* wird sein Verhältnis zur Alten Musik gleichsam exemplarisch faßbar: In gerade identifikatorischer Hingabe [...] ‚begreift‘ er sie [die Alte Musik] nicht nur von ihrer in geschichtlichen Voraussetzungen gründenden jeweiligen kompositorischen Anlage her, sondern - in Einheit von Rezipierendem und Produzierendem - aus ihren ‚materialen‘, ihre ‚Darstellung‘ erst ermöglichenden instrumentalen Gegebenheiten, erfährt sie gleichsam *a u s i h r e m i n n e r s t e n W e s e n h e r a u s*. Mit der Entdeckung der *Viola d'amore* und des Phänomens Alter Musik ‚an sich‘ hat sich Hindemith [...] aber auch eine neue Dimension der Musikbetrachtung erschlossen: Von nun an wird ihn die Vision einer *musica perennis* nicht mehr loslassen.“⁵⁸¹

⁵⁷⁹ Vgl. den am 20. Mai 1937 in Cremona gehaltenen Vortrag Über die *Viola d'amore*, in: Hindemith, Aufsätze, S. 125 ff.

⁵⁸⁰ Metz, S. 96

⁵⁸¹ Zitiert nach: Ebd. S. 97



582

Abb.: Paul Hindemith mit der *Viola d'amore*⁵⁸³

⁵⁸² Quelle: http://www.nmz.de/files/Hindemith_HfM%20Frankfurt.png (10.03.2012), Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Neuen Musik Zeitung

⁵⁸³ © Fondation Hindemith, Blonay (CH)

Diese Fotografie zeigt mehr als eine musikalische Information (das Stimmen des Instrumentes). Es spricht von einer innigen, fast amourös zu nennenden Verbindung zwischen Mensch und Instrument. Diese Verbindung wirkt auf den Betrachter unauflöslich, als gebe man sich einander Halt. Im Bild hat das Musikinstrument die Wirkung eines personalen Gegenübers.

Die *Viola d'amore* gerät zur Verkörperung, geradezu zur Verdinglichung der Sinnsuche respektive der Sinnstiftung im Klang und in der ästhetischen Bedeutung dieses besonderen Klangbildes.

Die *Viola d'amore* als Mitglied der umfangreichen Violenfamilie ist eine enge Verwandte der *Viola da gamba*.⁵⁸⁴ Wenngleich die Phase ihrer Kernausprägung das 17. Jahrhundert umfasst, weist ihr Bedeutungshintergrund in die Richtung der *Viola da gamba*. Wie diese stand auch sie für den Status des Intellektuellen und der humanistischen Bildung insgesamt. Der Liebreiz des Klangs (Johann Mattheson: „... lieben Namen mit der Tat“⁵⁸⁵ und „...viel Languissantes und tendres ausdrücken will“⁵⁸⁶), der von den speziellen baulichen Eigenschaften ausging, hatte einen bedeutungsbezogenen Überbau. *Viola d'amore* und *Viola da gamba* gehören auch diesbezüglich auf das Engste zusammen. Dies bedeutet, dass sich die persönliche Musizierpraxis Hindemiths in dessen Vorliebe für das Instrument und die visuell exponierte Position der musizierenden Gambenspieler im Bild Grünewalds begegnen, ja zusammenfließen. Musizierhaltung, Kompositionsprinzip, intellektuelles Selbstverständnis als Künstler - alles spricht gleichermaßen von einer immensen Autonomie: dem künstlerischen und dem ethisch verantworteten Selbst, nicht als Teil der amorphen Masse „Volk“ oder „Gesellschaft“, sondern als individual verstandene Person. „... denn früher war das Instrument der Liebling aller Gebildeten (Schilling 1835-38, Bd. 6, S. 776). Das physikalische Resonanz-

⁵⁸⁴ „Die *Viola d'amore* ist ein Streichinstrument in Diskant- oder Altlage, das wie eine Geige auf dem Arm gespielt wird. Es weist alle baulichen Merkmale einer kleinen *Viola da gamba* auf“, zitiert nach: Kai Koepp, Art. *Viola d'amore*, in: MGG², Sachteil, Bd. 9. Kassel 1998, Sp. 1565

⁵⁸⁵ Vgl. Erich Valentin, *Handbuch der Instrumentenkunde*, Regensburg 1980, S. 119

⁵⁸⁶ Ebd.

*phänomen und die Philosophie der Sympathie, die sich dieses Phänomens zur Veranschaulichung bedient (R. Cours 1995), prädestinierte die Viola d'amore zum Lieblingsinstrument humanistisch gebildeter Amateure ...*⁵⁸⁷

Den Altar Grünewalds in dieser affinen Bedeutung aufzufassen, liegt also nahe. Musik und Bild sind als zueinander hin orientiert zu betrachten. Der Kunst wächst bei Hindemith eine neue Bedeutung zu. Ästhetik und Ethik beginnen, ineinander (abgrenzungslos) überzugehen: ein Kennzeichen, welches schon in der Bezeichnung des besonderen musikalischen Instrumentes aufgehoben zu sein scheint: *Viola d'amore*. In ihrem Klang tönt das dem Zeitlichen Enthobene. Hier gibt es keine Unterscheidung zwischen dem heute und gestern mehr. Die Trennung der Zeiten ist überwunden, ein Antrieb, das „Alte“ überwinden zu müssen, existiert nicht mehr. Jede revolutionäre Attitüde ist abgelegt. Jedwede politisch motivierte, auf Machtausübung basierende Ideologie ist damit überwunden.

Aus dem spezifischen ästhetischen Ansatz erwuchs ein besonderes Menschenbild, das den Machthabern in Deutschland nach 1933 suspekt, ja als gegnerisch erscheinen musste. In dieser Weise ist es gleichsam intuitiv identifiziert worden. Allerdings folgte keine sachlich begründete Verifikation, denn kompositorisch war Hindemith kaum ein Vorwurf zu machen. Daraus resultierte die unentschlossene, letztlich widerspruchsvoll gebliebene Haltung dem Werk und der Person Hindemiths gegenüber. Die Uraufführung der Oper *Mathis der Maler* 1938 in Zürich erfolgte mit ausdrücklicher Genehmigung durch die Reichsmusikkammer.⁵⁸⁸

So stand Hindemith auch hier in krassem Gegensatz zur kulturrevolutionären Forderung Hitlers: *„Hätte er [Hindemith] Hitlers Parteitagrede aufmerksam verfolgt, so wäre er wohl zu dem Schluß gekommen, daß kein Grund zur Beruhigung vorlag. Dort annoncierte der Führer einen ,unerbitt-*

⁵⁸⁷ Koepp, Sp. 1565f.

⁵⁸⁸ Vgl. Maurer-Zenck, S. 107

lichen Säuberungskrieg' gegen die letzten Elemente der Vergangenheit'.⁵⁸⁹

Dies war das eigentliche bedeutungsvolle Zentrum des Konfliktes: der unauflösliche Gegensatz zwischen dem Individuum, das sich dem Zeitlichen entzieht und dem „Fahnenträger der Zukunft“⁵⁹⁰: „Beim Reichsparteitag in Nürnberg sprach Rosenberg am 5. September [1934] unmittelbar vor seinem Führer; er wettete gegen die ‚Repräsentanten des Verfalls‘, die keinesfalls die ‚Fahnenträger der Zukunft‘ werden dürften. Hitler gab im anschließend recht; jedoch kanzelte er auch die ‚Rückwärtse‘ ab, die ihre romantische Vorstellung von ‚teutscher‘ Kunst in den Nationalsozialismus hinüberretten wollten.“⁵⁹¹

Bei Hindemith gewinnt im Instrument der *Viola d'amore* und der Thematisierung des *Isenheimer Altars* eine künstlerische Autonomie Gestalt, die sich eben nicht durch den Status eines *Begrenzt-Seins* und den Zustand eines sich im Gefängnis Befindenden auszeichnet. Diese sich über Jahre abzeichnende musikantische Entwicklung war es, die den Komponisten Hindemith auf einen unverwechselbaren, aber einsamen Weg führte. In der Verbindung zwischen seinem *Viola-d'amore*-bezogenen praktischen Musizieren und dem Komponieren wuchsen das musikgeschichtliche *Gestern* und *Gegenwärtige* wie selbstverständlich zusammen. Im Denken Hindemiths war das Diktat der stilistischen Epoche überwunden. Es galt, die Rastrierung einer Epochengliederung grundsätzlich hinter sich zu lassen. Dies mündete in ein Loskommen von der Kunstwahrnehmung als einem geschichtlichen Primat.

An diesem Punkt ist zu erkennen, wie nah sich die Kategorien Hindemiths und die des Regimes in der vordergründigen, also phänotypischen Ausprägung kamen.

Die Nationalsozialisten verkündeten das Ende des Geschichtlichen, indem sie sich ihrer bemächtigten, es ihrer faschistischen Deutehoheit einverlei-

⁵⁸⁹ Ebd., S. 101

⁵⁹⁰ Ebd., S. 76

⁵⁹¹ Ebd.

ben. Es ist ein Fälschen und Lügen. Paul Hindemith erkannte im geschichtlichen Eingebundensein und dem damit verbundenen Zwang zum immer Neuen, stets Neuartigen ein Hemmnis für die Entfaltung der „richtigen Musik“⁵⁹². Seine Vorstellung stand abseits eines geschichtlichen Diskurses. Er argumentierte ästhetisch, also auf einer völlig anderen Ebene, mit einer anderen Zielführung. Diese Geschichtsenthobenheit befreite den Komponisten und Musiker zu einer philosophischen Auseinandersetzung mit den Werken und Auffassungen der Großen, ohne dass politische Zeit und gesellschaftlicher Raum überwunden werden mussten.

Der Künstler trat in eine neue Qualität der musikalischen Reflektion ein. Er betrat einen Raum, den ideologisch zu kontrollieren unmöglich ist. Stattdessen wurden die integrierenden Kriterien der Musik für seine Ästhetik wichtig. Sich ablösend von den musikpraktischen Erfordernissen, wandte er sich den Kennzeichen des Musischen zu. Die Musikgeschichte wurde so zu einem unaufhörlichen klingenden Band, das auch nicht durch Trauma, Verachtung der Menschlichkeit und Gewaltherrschaft ihr Ende oder auch nur eine Beeinträchtigung finden konnte. Dieses Geschichtsbild, wiederum einfließend in das kompositorische Handeln und das musizierende Tun, gereichte zum Konstrukt der Hoffnung gegen den Geist der Zeit - gegen den Geist der Zeiten. *Musica perennis, musica aeterna, musica mundanda* rückten zusammen und bildeten einen neuartigen Komplex einer umfänglich begriffenen *Musica sacra*. Da mag die Musik in der Vision von einem Besseren wie eine erlösende Wohltat an den Hörer herankommen. Hindemith gelangt über dieses Verständnis, in dem *Sphärenharmonie*, *Kreatürlichkeit* und *Ethik* im „*Mathis-Stil*“⁵⁹³ zusammenfließen, zur Modifikation einer *Weltanschauungsmusik*, in der paradigmatisch die Überwindung des Weltkriegstraumas und die gelungene Autonomie für die Bewältigung der Zukunft erkennbar wird.

⁵⁹² Vgl. Paul Hindemith, Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe, in: Paul Hindemith: Aufsätze. Vorträge. Reden, Zürich 1994, S. 270

⁵⁹³ Vgl. Giselher Schubert, Hindemith, Hamburg 1981, S. 77

„Mir scheint es, als seien wir musikalisch heute in einer Lage wie die Masse Mensch jeweils beim Aufkommen neuer sozialer und politischer Ideen. Freiheit vom Joch der Sklaverei, des Hungers, der geistigen Unterdrückung, der Angst, des Krieges wird versprochen, das Zeitalter allgemeinen Glücks scheint angebrochen zu sein. Erst nach einigen Generationen erkennt man, wie die Gesamtsumme des Glücks, die der Menschheit wie dem Einzelmenschen ertragbar ist, nur wieder einmal umgeschichtet wurde. Ist man die Despotie von Beherrschenden losgeworden, so fordert die Industrialisierung der Welt noch grausigere Opfer, und bekämpft man erfolgreich die Cholera, so nimmt man (fast mit Stolz!) die sich anbahnende atomare Zerstörung irdischer Lebensbedingungen in Kauf, und die neuerdings Unterdrückten erwarten nun ihrerseits von einer neuen Idee die nächste Umschichtung des Glücksbestandes, Erlösung von allem Übel, Freiheit - bis auch diese Energiequelle, alt geworden, einer noch neueren und wieder alt werdenden weichen wird.“⁵⁹⁴

In der Musik zum *Mathis* kam dieses deutlich gerichtete Kunstverständnis zum ersten Mal bei Hindemith zu voller Geltung. Das Verständnis und das spezifische Klangbild verschmelzen zu einem Wirkungsgefüge, werden zum Erkennungszeichen einer autonomen Haltung. Da ist es nicht verwunderlich, dass in der *Mathis*-Musik die zentrale bildliche Darstellung des Violenkonsortes im Retabel Grünewalds, die Entdeckung des Instrumentes für das eigene Spiel sowie die Parallelität der instrumentenbezogenen Handhabung zur Person Johann Sebastian Bach (auch dieser wandte sich intensiv der Viola zu) zu einem bedeutenden künstlerischen Meilenstein wurde. Die Handhabung des Instruments und die Ästhetisierung der Musik in der Anschauung durch Hindemith erschöpften sich nicht im Zitathaften oder gar Neobarocken, wie Adorno nicht müde wurde, es zu formulieren.⁵⁹⁵

⁵⁹⁴ Paul Hindemith, 1955 in seiner Vorlesung unter dem Titel: Hören und Verstehen unbekannter Musik, zitiert nach Giselher Schubert, Polemik und Erkenntnis. Zu Hindemiths späten Schriften, in: Neue Zeitschrift für Musik 1995/5, S. 17f.

⁵⁹⁵ Vgl. Metz, S. 103

„... zeigt sich in dessen [Hindemiths] Schaffen eine trotz der Ungleichzeitigkeit der Leben (und der Verschiedenheit der Lebensverhältnisse) bemerkenswerte, auf einer Fülle von Entsprechungen beruhende Ähnlichkeit mit Bach, nicht nur der Auffassungen (etwas des „Ethos“) oder des durch ein spezifisches Traditionsbewusstsein bestimmten Verhältnisses zur Geschichte, sondern auch der Erfassung der Musik im Zugang ‚von innen her‘ (bezeichnenderweise sind beide von der Violine zur Bratsche übergewechselt) und der außerordentlichen, umfassenden Kenntnis des vor ihrer wie zu ihrer Zeit Komponierten, wie schließlich einer prinzipiellen handwerklichen Solidität und der stets (immanent oder explizit) ‚resümierenden‘, d.h. das ‚Erbe‘ bewahrenden Fortschrittlichkeit ihres Komponierens, eine Ähnlichkeit, die auf eine Art ‚V e r w a n d t - S e i n über die Zeiten hinweg‘ schließen läßt, das nicht zuletzt in Hindemiths Bachs Wesen aus tiefsten Verstehen deutender Rede aus dem Jahres 1950 seine ‚Bestätigung‘ findet.“⁵⁹⁶

Hindemith misstraute - bei aller Sympathie für den aus seiner Sicht vergeblichen Aufstand gegen das Unrecht, wenn er nur aus dem Schmerz über das Empfinden des Unrechts erwächst - der politischen *Bekennnis-musik* zutiefst. In seiner *Mathis*-Musik kam die in seiner Anschauung unerlässliche Tendenz zum Tragen: ein Weg zur tiefen Erkenntnis der Dinge, wie sie sind (was nicht mit einer Legitimation derselben zu verwechseln ist). In dieser Erkenntnis kam die Nichtigkeit der Gesetzmäßigkeiten der immer wiederkehrenden Schleifen der gesellschaftlichen, religiösen und künstlerischen Geschichte zum Vorschein.

Es ist die *Mathis*-Musik, die eine wesentliche Stufe dieser Ethikformulierung verkörperte. Das Erahnen der Verschränkung der Gegenwart mit ihrer Vorzeitigkeit war hierzu die entscheidende Voraussetzung. In diesem Kontext ist die stilistische Aneignung der kompositorischen Mittel eben dieser Zeiten zu verstehen, nicht als Kopie sondern Feld der Gegenwartsbewältigung.

⁵⁹⁶ Zitiert nach: Ebd., S. 109

„Vielleicht aber war Hindemith [...] deshalb dazu berufen, der Führer einer Neuen Sachlichkeit in der Musik zu sein, weil er trotz seiner forschen (und bewußt zur Schau getragenen) ‚Zeitgemäßheit‘ im Grunde ein vorneuzeitlicher Mensch gewesen ist, ein Mensch, der Dinge als letztlich in einer umfassenden Ordnung [...] aufeinander bezogen sah, einer Ordnung, die zu verwirklichen oder zumindest in Musik zu imaginieren er sich verpflichtet fühlte.“⁵⁹⁷

In welcher Weise Hindemith reflektierte und differenzierte, und dies keineswegs mit dem Ergebnis einer idealisierenden Urteilsfindung über die *Alte Musik* und deren Instrumente, zeigt eine Äußerung über den Erfolg der Rekonstruktionen der Praetorius-Orgel und ihrer Präsentation 1921: „Tot, trotz aller Mühen!“⁵⁹⁸

Die Musik *Mathis der Maler* favorisierte gegenüber dem Prinzip des vernichtenden Kampfes der NS-Ideologie und der resignierenden Haltung derer, die auf eine willensorientierte Besserung der Verhältnisse in der Welt hoffen, zusammen mit dem Werk Mathias Grünewalds den Erkenntnis- und Kraftzuwachs durch die *Vision*. Die Kunst und die Wahrheit offenbaren sich. Paul Hindemith erscheint in diesem Sinne als eine Künstlergestalt, der sich und seine Kunst als ein Medium dieser im weiteren Sinne religiösen Offenbarung begreift. Auch darin liegt die nicht nachlassende Vitalität und atemberaubende Brisanz dieser Musik im 21. Jahrhundert, wieder an der Schwelle neuartiger Bedrohungslagen für das Leben des Menschen als humanem Wesen.

Die Ergebnisse der interdisziplinären Analyse bedenkend verdeutlichen, dass Hindemiths Musik kein isoliertes Kunstgebäude verkörpert, sondern dem Bedeutungsgehalt eines zutiefst humanen und liebenden Antlitzes Gottes gleich, eine Erdung des komponierten Kunstwerkes und ihre Ver-

⁵⁹⁷ Zitiert nach: Metz, S. 110

⁵⁹⁸ Edith Weiß-Mann, Die Entwicklung der Orgelbewegung in Deutschland (Zum gegenwärtigen Stand der Orgelfrage), in: Die Harmonie. Zeitschrift der Vereinigung deutscher Lehrer-Gesangsvereine (25) 1934, S. 2-5, hier: S. 5

ortung im ethischen Anspruch ihrer selbst darstellt. Dabei kommt wiederum der musikalisch-dramaturgisch-physikalischen Größe Licht die Bedeutung eines semantischen Kerns (wie schon im bildnerischen Kontext als metamorphorisches Zentrum) zu. Das von oben gegebene Licht, in dessen Widerschein die Menschen zu Menschen werden können, verkörpert *Offenbarung*, *Erkenntnis* und *Erleuchtung*. Die Lichtmetaphorik des Bildes erfährt ihr musikalisches Pendant in der Musik Hindemiths als „*Melodische Polyphonie*“⁵⁹⁹. Licht, Klang und humanitäres Ethos geraten in ein Wirkungsgefüge zueinander. Die Wechsel- und Gegenseitigkeit der Beeinflussung dieser Größen formieren den künstlerischen Komplex in der Klangsprache vor allem auch der *Mathis*-Musik.⁶⁰⁰

⁵⁹⁹ Vgl. Metz, S. 103

⁶⁰⁰ „Indem Hindemith derart am real-kontrapunktischen Satz, d.h. an der Idee einer aus *o r g a n i s c h* erformten, dabei aufs höchste *i n d i v i d u a l i s i e r t e n* „Stimmen“ sich bildende Polyphonie festhält sucht er (...) die Kontinuität einer, ihr Vorbild zweifelsohne in Bachs, sich in gleicher Weise konstituierenden, Polyphonie findenden, *h u m a n e n* (und das heißt für ihn, den in einer anderen geschichtlichen Situation als Bach Stehenden, auch: den einzelnen sowohl in der Gemeinschaft bergenden, als auch zur Gemeinschaftlichkeit verpflichtenden) *M u s i k* zu wahren.“, zitiert nach: Metz, S. 104f.

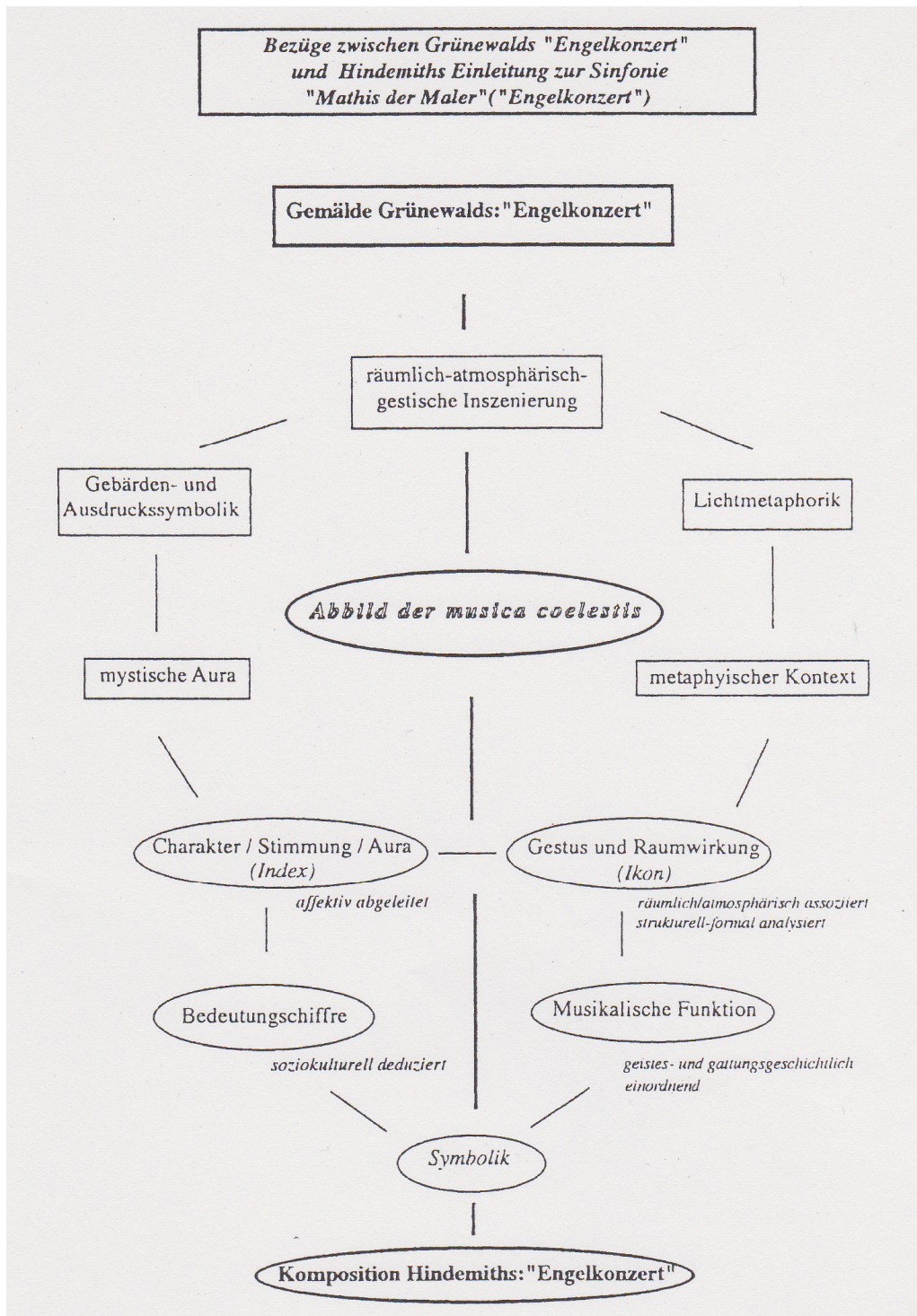


Abb.: Gerald Kilian, „Systematisierung der homologen Bezüge zwischen Grünewalds Engelkonzert und Hindemiths gattungsbezogene ästhetische Annäherung mit der Symphonie als Medium“⁶⁰¹

⁶⁰¹ Eberhard Hüppe und Günter Moseler, Symphonik im Übergang - Symphonik und Avantgarde als Widerspruch und Herausforderung, in: Die Symphonie im 19. und 20.

Das Medium des Bildes Grünewalds und der *Mathis*-Symphonie Hindemiths fasst die unhörbare *musica coelestis* in einen leuchtenden und klingenden Raum, setzt die Vorstellung vom theologischen Anspruch der Inkarnation Gottes sinnlich erfahrbar und zugleich einen spezifischen ästhetischen Komplex bildend um.⁶⁰² In diesem Zusammenhang mag der christliche Topos des *Mensch gewordenen Gottes* den Menschen erst zur Entfaltung seiner eigenen Humanität ermutigen. Diese Forderung, die in beiden Werken, Bild und Musik gleichermaßen zum Tragen kommt und deren Kern sie ausmacht, (Anspruch, Mittelauswahl und Ausführung), enthebt das musikalische Werk dem konkreten Bezug zur Weihnachtstafel und weist den Blick zu einer alles umfassenden *ars mundanda* und *musica mundanda*, einer zur Harmonie befreiten und in Harmonie befriedeten Welt.

Das musikalische Kunstwerk gereicht zu einem Bindeglied zwischen der Verheißung des göttlichen Friedens und einer irdischen Utopie des Friedens. Als anschauliches Abbild dieser Harmonie fungiert im Werk Hindemiths, insbesondere in der Dramaturgie des *Mathis*-Stoffes das Verhältnis zweier sich liebender Menschen⁶⁰³, eine Modifikation des *Unio*-Gedankens. Der künstlerische Komplex (Licht - Klang - Ethos) tritt somit in einen benennbaren theologischen Zusammenhang ein. Wiederum wird die inhaltlich geschichtliche Verschränkung deutlich. Die das 16. und 17. Jahrhundert beherrschende Vorstellung von der *unio mystica* wird durch die Kunst Hindemiths nicht zitiert, sondern als ihr organisches Element als gegenwartsbezogen hergestellt und lebensstauglich gemacht.

Jahrhundert, S. 161 (Handbuch der musikalischen Gattungen 3, 2, Laaber 2002), Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Laaber-Verlages (29.02.2012, Michael Wanner)

⁶⁰² Insofern ist die abgebildete Systematik Gerald Kilians zu relativieren. Hindemith bildet mit Grünewald die „*Musica coelestis*“ nicht ab, sondern nutzt die diesbezügliche Vorstellung als Transformation des eigenen Werkes zur umfassenden ethisch verantworteten Kunst.

⁶⁰³ „... scheint Hindemiths [...] Gleichsetzen der *Unio*, und sei dies auch zweier liebender Menschen, mit derjenigen von Mensch und Gott einer Blasphemie gleichzukommen.“, zitiert nach: Metz, S. 107

„Für Hindemith versinnbildlicht jene Gleichsetzung aber nichts anderes als den festen Glauben an den sakralen Charakter der Ehe; er konnte - und hierin war er (wie und zugleich mehr noch als Bach) der Theologie seiner Zeit voraus - der Hoffnung auf Erfüllung keinen deutlicheren Ausdruck verleihen.“⁶⁰⁴

⁶⁰⁴ Zitiert nach: Ebd.

Schwalb: Nein, ist das möglich! Man malt, das gibt es noch!
Mathis: Ist es sündhaft?
Schwalb: Vielleicht, wo so viele Hände gebraucht werden,
die Welt zu bessern.
Mathis: Wann brachten zerschlagene Köpfe je Besserung?
Schwalb: Eher als deine gemalten Heiligen.
Mathis: Dich könnte ein Bild freilich nicht bekehren.
Wie machten dir auch die Künste Sorgen?
Sie leben näher bei Gott und gehorchen eignen Gesetzen.⁶⁰⁵

9. Resümee

Am Beginn des Resümees soll noch einmal das Diktum von Carl Dahlhaus, welches zu Beginn der Einleitung genannt wurde, stehen. *„Darstellen, wie es einmal gewesen ist, läßt sich ein Stück Musikgeschichte nicht.“*⁶⁰⁶ Mit Blick auf das politisch und künstlerisch schwierige Umfeld der Schaffensbedingungen für Paul Hindemith ab 1933 in Deutschland stellte sich die Frage, was denn an die Stelle dieses vergeblichen Unterfangens einer Rekonstruierbarkeit treten kann, wenn doch eben dieses Unterfangen als nicht zielführend zu bezeichnen ist.

Wiederum ein Wort von Dahlhaus bemühend, nämlich ableitend von der Frage, was denn Alte Musik sei (*„Wenn Alte Musik jene ist, die, statt in ungebrochener Kontinuität von der Entstehungszeit bis zur Gegenwart überliefert zu werden ...“*)⁶⁰⁷, erscheint es schlüssig, dass es einzig die Gesetzmäßigkeiten der Tradierungs- und Rezeptionsgeschichte sind, die zur Abfolge der Epochen und damit zu einem verstellten Zugang zum „Alten“ führen. Die Epochenfolge in der europäischen Musikgeschichte korreliert stets mit der Ideengeschichte. Die Attraktivität des Neuen ist Ausdruck der Überwindung eines der zeitgemäßen Idee gegenüber als defizitär anmutenden Zustands. Ein sich rasch veränderndes, unter dem Leit-

⁶⁰⁵ Libretto zur Oper „Mathis der Maler“, Erstes Bild, erster Auftritt des Mathis

⁶⁰⁶ Carl Dahlhaus, Was ist Musikgeschichte?, in: Europäische Musikgeschichte 1, Kassel 2002, S. 60

⁶⁰⁷ Carl Dahlhaus in: D. Berke und D. Hanemann (Hg.), Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985, Kassel etc. 1987, Bd. 1, S. 18, zitiert nach: Metz, S. 93

gedanken des „Fortschritts“ und der „Freiheit“ stehendes Weltbild forderte eine entsprechende Harmonisierung auch der Künste. Den der Sporadität und die der Ideengeschichte innewohnenden Tendenzen ist es zuzuschreiben, dass das eben noch Gegenwärtige aufhört, gegenwärtig zu sein, aus der *Mode* gerät, dem Drang nach dem *Neuen* nicht standhält und zum kulturellen geschichtlichen Sediment wird.

Die Entwicklungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatten den alle europäischen Gesellschaften und alle Lebensbereiche umfassenden Expansionsbestrebungen Einhalt geboten. Krise und Niedergang hatten nach dem Ersten Weltkrieg auch Auswirkungen auf ein Geschichtsbild gehabt, in dessen Konstruktion der Epochengliederung noch wenige Jahre zuvor ebenfalls das Streben nach der Erreichbarkeit eines maximalen Fortschritts und Erkenntniszuwachses innewohnte. Die Geschichtlichkeit als umfassende Denkungsart befand sich ab dem Ende der 1920er Jahre selbst in einer Krise.⁶⁰⁸ In diesem Kontext entstand die Sehnsucht nach Beendigung respektive *Vollendung* der Geschichtlichkeit selbst.

Die totalitäre Ideologie des Nationalsozialismus erkannte in einer vermeintlichen *Volkwerdung* die Vollendung alles Geschichtlichen. Damit einhergehend erhob sie den unbedingten Anspruch gegenüber dem Künstler, sich durch sein Wirken für dieses Ziel in Dienst nehmen zu lassen. Der Künstler hatte demnach „Politiker“ zu sein - in dem Maße, wie sich der Politiker Hitler als formender Künstler am *Volk* verstand.⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ Die europäische Kunst- und Musikgeschichte ist immer von dem Gegensatz zwischen den repräsentativen und kritischen Funktionen bestimmt gewesen. Das durch dieses Spannungsfeld umrissene Milieu, in dem sich die künstlerischen Prozesse ereigneten, fungierte über den ästhetischen und musiksoziologischen Ansatz als gesellschaftliche Korrektivinstanz. Die musikalischen Stildynamiken und - die mit diesen verwobenen - gesellschaftlich-politischen Wandlungen konnten so überhaupt erst raumgreifend werden und so das unverwechselbare Bild der europäischen Kulturgeschichte bis zum 20. Jahrhundert formen.

⁶⁰⁹ Auch in der Ideologie des Nationalsozialismus wird mit der Errichtung des *Tausendjährigen Reiches* dem Ende des Geschichtlichen das Wort geredet. Man hatte im Kern mit der Vorstellung von der Geschichtlichkeit der Geschichte gebrochen. Hier ist die Ferne und Unfähigkeit eines Aufnehmens von Geschichtlichkeit festzustellen. Das ideologische Prinzip der *Volkwerdung* triumphierte über die Vorstellung vom Menschen als einem geschichtlichen Wesen. Stattdessen wurde das „*Völkische*“ künstlich ideologisch implementiert. Die Radikalität des Bruchs ging wie in so vielen gesellschaftlichen

Von den Bestrebungen, das Geschichtliche zu überwinden, waren nach 1933 vor allem anderen auch die gewachsenen Muster der Kunst- und Musikgeschichte betroffen; nicht nur die Abschaffung des geschichtlichen Denkens als prägendes ästhetisches Ordnungsmuster, sondern auch der Abbruch einer seit der europäischen Völkerwanderung tradierten Gottesvorstellungen war die Folge.⁶¹⁰

Auch aus der Perspektive Hindemiths befand sich die Geschichtlichkeit, insbesondere auch die der Musik, in einer tiefen Krise. Allerdings war für ihn nicht eine „völkisch“ orientierte Ideologisierung der Ausweg, sondern eine Neubewertung und Fortschreibung eines positiv verstandenen „Kunstwerk“-Begriffs, wie dies spätestens seit der Kooperation mit Gottfried Benn erkennbar wurde.⁶¹¹

Die Protagonisten der Hindemithschen Opern-Stoffe *Cardillac* („*Cardillac*“, op. 39, 1926), *Flieger* („*Lehrstück*“, 1929), *Mathis* („*Mathis der Maler*“, 1933/38), *Kepler* („*Harmonie der Welt*“, 1956/57) verkörpern eine stets gleich evidente, personifizierte Themenkonstellation: die Formulierung des künstlerischen Selbstverständnisses.⁶¹² Nicht die probaten Regeln, welche die Gestalt eines Kunstwerkes ausmachen und flankieren (Hans Pfitzner (1869 - 1949), *Palestrina* 1912/15), sondern das Wesen des *Künstlerischen* selbst bilden das Paradigma bei Hindemith aus. In diesem Kontext ist die ästhetische Entwicklung bei Hindemith schlüssig. Die stilistische Divergenz zwischen den Werken aus den 1920er Jahren und denen nach dem Oratorium *Das Unaufhörliche* und der Symphonie *Mathis der Maler* tritt dahinter zurück.

Bereichen einher mit dem Vorgaukeln der Bewahrung des bürgerlichen Kulturbegriffs. Während im NS-Kontext Beugung und Leugnung die Folge sind, gerät im Hindemithschen Ansatz die Geschichtlichkeit der Erscheinungen zur Ethik des Organischen, die in der künstlerischen und menschlichen Befreiung zum Leben mündet.

⁶¹⁰ Nicht etwa wurde dieser Bruch durch die allgemein säkularisierenden Wirkung der Französischen Revolution ausgelöst. Erst in der von der Vermassung geprägten Gesellschaft des 20. Jahrhunderts - in Deutschland mit der Vorherrschaft der NS-Ideologie - hat sie ihren Abbruch gefunden.

⁶¹¹ Aus dieser Sicht war die gemutmaßte Ursache für die stilistische Krise in der Epochenäsur eben nicht kunstimmanent, sondern gründete in ihrer Tradierung (also äußerliches Moment).

⁶¹² Vgl. Schubert, Hindemith, S.

Nach der künstlerischen Aufarbeitung der Weltkriegstraumata wurde zu Beginn der 1930er Jahre auch ein neuartiger Religiositätsbegriff gestalterisches Thema. Im „*Fall Hindemith*“ konkretisierte sich nicht zuletzt auch der religiös-mythisch-ethische Komplex. Dies markierte eine Konkurrenz der religiösen respektive pseudoreligiösen Werte im Bereich des Kunstdiskurses. Hindemith brachte die aufeinander bezogenen ästhetischen und religiösen Aspekte in seiner Kunst in eine neue Konstellation zueinander. Er setzt sich damit sowohl von der Pseudoreligiosität des Nationalsozialismus als auch von negativen Belegungen der sakral konnotierten Kunst nach 1918 durch Max Beckmann, Georg Grosz, Otto Dix und anderen ab.⁶¹³ Die todgeweihte Bedeutung der Sakralkunst noch in den späten 1920er Jahren wird aufgehoben. Die Lichtmystik des *Engelkonzertes* erfährt in der Musik Hindemiths klanglich und strukturell eine zentrale Bedeutung.

Für Hindemith steht das Wesen des Musikalischen in den großen Werken der Vergangenheit außerhalb ihres Charakters des Geschichtlichen. Die Kunst war somit dem Zwang des Geschichtlichen entwachsen. Es war die sich für Hindemith eröffnende Perspektive, von der über Stil- und Epochenengrenzen hinweg verschränkten Betrachtung des musikalischen Kunstwerks auszugehen. Das Diktum von der „*richtigen Musik*“ deutete diese Neuausrichtung abseits der chronologisch-stilistischen Entwicklung an. Auch mochte die hinter den vielfältigen Bruchlinien aufscheinende dialektische Kontinuität der Gattungsbegriffe und Kompositionstechniken eine solche Sichtweise legitimieren. Somit waren für Hindemith *Alte Musik* und die Musik der jeweiligen Gegenwart als permanent aufeinander gerichtet zu begreifen. Seine ganze Musizierpraxis und Lehrauffassung sprechen beredt davon. Die Befreiung der Kunst aus ihrer ausschließlichen Geschichtsbezogenheit eröffnete ihr die Forcierung eines anderen Wertes als den der alten, nun überwundenen kulturellen Legitimation: Die Perspektive einer musikalisch begründeten Ethik, wie Hindemith diese dann in

⁶¹³ Vgl. S. 163ff

den Werken nach der *Mathis*-Musik fortschreibt und er sich in Lehre und Vortrag für diese einsetzen wird.⁶¹⁴

Die Bezugnahme auf die Bildersprache Grünewalds und die Einbeziehung der protagonistischen Figur Mathis war eine Kraft- und Erkenntnisquelle für dieses Kunstverstehen. Die Kunst Grünewalds, selbst merkwürdig von den kunstgeschichtlichen Tendenzen ihrer Zeit abgesondert erscheinend, steht aus der Sicht Hindemiths für das ewig Gültige des Künstlerischen. Sich von den Dynamiken zu befreien und das Kontinuum zu suchen, mag man als die verbindende Motivation beider Künstler, Grünewald und Hindemith, erkennen. Hindemith erkannte in Grünewald einen Künstler, der sich fern der Mode hält, um seinen unverwechselbaren Zugang zum Anliegen des Werkes zu finden. In den Analyseteilen dieser Arbeit wurde festgestellt, dass eine intensive Verbindung zwischen *Licht-* und *Klang-*Thematik im Bild des *Engelkonzertes* vorherrschend ist. Dies steht zugleich für eine intensive Art der sinnlichen Wahrnehmung, in der das Gefüge des Bildwerkes (Symmetrien, inhaltliche Bezüge, Bedeutungsebenen) aufgehoben ist. Hierin bestehen deutlichen Analogien zur kompositorischen Vorgehensweise Hindemith in der Symphonie *Mathis der Maler*. Die Abbildung des Lichtes im Klang und die strukturbildende Aufgabe, welche dem Licht-Spiel zukommt, korrespondiert auf das Engste mit dem Bildwerk Grünewalds.

Es war der Kern der Inspiration der Musik durch das Bild. Dies verkörperte also eine ganz andere Tendenz als die nationale kulturelle Okkupation des *Isenheimer Altars*. Nationales Pathos und Vergottung des Kultus sucht man vergebens. Eine musikalisch-ästhetische Wirklichkeit bedarf der Zugriffsmöglichkeit auf das Alte und das Gegenwärtige gleichermaßen. Dies ist die entscheidende Lehre, die aus der in der Symphonie und Oper weiter ausformulierten Ästhetik Hindemiths zu entnehmen ist.

⁶¹⁴ Neue Musik und Publikum (1930er Jahre), Mahnung an die Jugend, sich der Musik zu befleißigen (1937), Über die Viola d'amore (1937), Betrachtungen zur heutigen Musik (1940), vgl. Paul Hindemith, *Ausätze. Vorträge. Reden.*, S. 342f.

Die Herausforderungen, welche die sogenannten „*heiklen Jahre*“ Hindemiths an den Künstler stellen, sind umfassend. Sie bedeuten mehr, als sie die prekäre und lebensgefährliche Situation des Künstlers überwinden helfen. Vielmehr ist deutlich geworden, dass die Notwendigkeit einer Selbstformulierung allgegenwärtig ist. Das Modell der *künstlerischen Autonomie* ist mehr, als den aggressiven ideologischen Vereinnahmungsversuchen zu widerstehen. Das Modell beinhaltet die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Eingebundensein in die Geschichte und Dynamik der Ästhetik. Die Formulierung einer künstlerischen Standortbestimmung ist bei Hindemith nicht optional, sondern diese ermöglicht erst die Zukunft eines Schaffensvorgangs. Die Wiederentdeckung des *Kunstwerks* als ästhetische und philosophische Größe schafft die Basis für die Errichtung der *künstlerischen Autonomie*. *Kunstwerk* und *Autonomie* werden zum einem identischen Wirkkomplex. Hierin gewinnt die Gestalt Hindemiths Vorbildcharakter.

Die künstlerische Wirklichkeit ist für Hindemith nicht monokausal, sondern gegenläufig, ambivalent und in ihrer Konsequenz dialektisch strukturiert. Umso befremdlicher erscheinen in ihren vernichtenden Urteilen die Kritiker Hindemiths, überwiegend der Adorno-Schule entstammend, welche letztlich ihre eigenen Denkmuster konterkarieren.

Die Positionen des „ <i>autonomen Künstlers</i> “ Paul Hindemith gegenüber dem Anspruch des nationalsozialistischen Künstler-Verständnisses

Gewaltherrschaft als „Kunst“	⇒⇐	Künstlerische Autonomie als vitale Existenz
„Künstlerpolitiker“ Hitler als von der „Vorsehung“ beauftragter Gestalter	⇒⇐	Künstler Hindemith als „Teilhaber“ an künstlerischer Erkenntnis
„vollendet“ das Geschichtliche in der „Volkwerdung“ der Gesellschaft	⇒⇐	Das Geschichtliche ist in der „ewigen“ (zeitlosen) ästhetischen und ethischen Gültigkeit des Kunstwerkes „aufgehoben“ (geborgen).
pervertierter „Kunst“-Begriff als Sammlungsraum der Massen	⇒⇐	Künstlerischer Prozess als autonomer Bezirk (von außen uneinnehmbar)
Entäußerung und Aufgabe des überkommenen Verständnisses vom Künstlerischen	⇒⇐	Verankerung der <i>Mathis</i>-Musik in der Kunst und der Geschichte des <i>Isenheimer Altars</i>; Anschauungen oberhalb des Geschichtlichen
Entrechtung und Verachtung des Individualen, Vermassung des Menschen	⇒⇐	Freilegung der unaufgebbaren Aspekte von Kunst und menschlicher Existenz
Auslöschen des Personhaften	⇒⇐	Personsein in Zeit und Welt

Das *Kunstwerk* wird zum kennzeichenhaften Bezirk, in dem eine ideologische Überstülpung ausgeschlossen war und ist. Der illegitime Zugriff einer menschenverachtenden Ideologie ist da nicht mehr möglich. Denn das musikalische Kunstwerk folgt im Entstehungsvorgang individual verantworteten Grundsätzen: der Teilhabe an der Kunst in der Geschichte (nicht als geschichtliches Kennzeichen). Es wurde gezeigt, dass das Überwinden der Geschichtlichkeit in der Interpretation durch die nationalsozialistische Ideologie in der Vermassung und Entrechtung des einzelnen Menschen mündet. Der Künstler Paul Hindemith trat den umgekehrten Weg an. Auch er war von der Kritik am Geschichtlichen beseelt. Aber seine Position war von der unbedingten Priorität des Individualen bestimmt.

Hindemith strebt kompositorisch nach einem *ewig Gültigen*. Dies berührt eine ästhetisch religiöse Dimension. Hier prägt sich die Vorstellung von der *musica perennis* aus.

Die werkspezifischen Kriterien sind:

- der Klang der Violen-Instrumente, welche Hindemith für sich seit 1922 entdeckte
- die zentrale Identifikation der Violen im *Engelkonzert* Grünewalds
- die intellektuell autarke Konnotation der Violen-Familie
- die an der Kunst Bachs orientierte konsequente Kontrapunktik
- der Vollkommenheitsanspruch hinsichtlich der Formensprache
- die Mittelökonomie
- die spezifische Ausprägung des motivisch-thematischen Materials im kompositorischen Werk

Der autonome Künstler bewohnt einen unbezwingbaren Kunst-Raum. Insbesondere diese Autonomie und Uneinnehmbarkeit waren es, welche die totalitären Machthaber provoziert und zu den aberwitzigen Werturteilen über die Musik Hindemiths bewegt haben. Sie waren zugleich Ausdruck einer großen Hilflosigkeit eben im Umgang mit diesem Autonomieansatz. Anders als im offenen Widerstand, entzieht sich diese Ebene dem totali-

tären Bekämpfungsinstrumentarium. Diesen sich so begreifenden Musikers mundtot zu machen bedeutete nicht, ihn künstlerisch auslöschen zu können. Die Wahrheit des Komponisten existiert in der gedachten *inneren* Klanglichkeit fort. Die Vehemenz des pressegesteuerten Aufschreis gegen Hindemith ist Beleg für die Ohnmacht des Regimes gegenüber der künstlerischen Haltung des Komponisten.

Das Ringen um die Wertekategorie

Paul Hindemith setzte hier schon mit seiner musikalischen Umsetzung respektive symphonischen Vorwegnahme des *Mathis*-Stoffes einen entschiedenen Gegenakzent grundsätzlicher Art. Diese Tendenz als offenen Widerstand zu bezeichnen, wäre sicherlich als überzogen zu werten. Allerdings beharrte er mit seiner Vorgehensweise auf einer ästhetischen Perspektive, die unverrückbar am Wertekanon der europäisch-deutschen Kunst- und Kulturgeschichte festhält. Die Widerständigkeit in der Sache ist auch deshalb nur schwierig zu benennen, weil der Komponist sich nicht mit der Formulierung des *contra* beschäftigte, sondern die Abwegigkeit des *Völkischen* ausschließlich durch die Positivformulierung seiner Ästhetik von der Bedeutung des *Kunstwerkes* dokumentierte⁶¹⁵. Die Künstlerpersönlichkeit taugte nicht zur Repräsentanz einer wie auch immer gear-tete „*völkische*“ Dimension. Exemplarisch wird dies im radikal gewandelten Verständnis vom *Heldischen* deutlich⁶¹⁶, wie es sich auch in der Figur des Mathis darstellt. Hatte dies noch im ausgehenden 19. Jahrhundert die Bedeutung des Idealtypischen und wohnte der personalen Verkörper-

⁶¹⁵ „Haben wir keinen Komponisten mehr, die [...] uns sagen, was ihnen in glücklichen Augenblicken ein unfassbares geistiges Prinzip diktierte?“ Zitiert nach: Paul Hindemith, Betrachtungen zur heutigen Musik (gehalten am 8. und 15. April 1940 an der School of Music der Yale University in New Haven), in: Paul Hindemith, Aufsätze. Vorträge. Reden., S. 175

⁶¹⁶ In Phasen gewaltiger sozialer Umbrüche respektive Krisen, die das gesamte Gemeinwesen betreffen, stellt sich stets ein verstärktes Verlangen nach dem Auftreten einer Person ein, in deren Hoheit die Lösung aller vermeintlichen Missstände liegt. Diese Kompetenz hebt diese zugleich von der Masse der Menschen ab. Zugleich ist aber die Vermassung der Erlösungsvorstellung eine wichtige Voraussetzung für das Funktionieren des *Heldischen*.

rung, dem Helden, ein allgemein anerkannter Orientierungscharakter inne, so postulierte die nationalsozialistische Ideologie eine vollkommen andere Bedeutung, welche mit der überkommenen nichts mehr gemein hat:

- Der „Held“ wird eins mit dem „Volk“.
- Der als „völkisch“ identifizierte „Held“ opfert sein Leben für das „Volk“.

Dieser Komplex eines im Nationalsozialismus ausschließlich kriegerisch verstandenen Heldentums wirkte sich, umfänglich und das Maß seines radikalen Anspruchs betreffend, auf alle Bereiche des allgemeinen Lebens und auch der Kunst aus. Es war Ausdruck des pseudoreligiösen Ansatzes, in dem die alten theologisch-dogmatischen Muster der *Unio mystica* und der *Theologie vom Kreuz* durchschimmerten.

Es wurde gezeigt, dass die anfängliche Begeisterung seitens des Schott-Verlags für den Protagonisten Mathis aus dem Anspruch, diesem Heldenverständnis zu entsprechen, gespeist war. Hindemith erkannte seine eigene Künstlerpersönlichkeit und seinen Protagonisten *Mathis* in einem ganz anders ausgeprägten Kontext. Das diesem Abschnitt vorangestellte Zitat enthebt das Ansinnen des *Mathis* diesem Gefüge: Das kriegerische Heldentum wird als destruktiv entlarvt und in einen kategorischen Gegensatz zum künstlerischen Schaffensakt gesetzt - (*Mathis*: „Wann brachten zer Schlagene Köpfe je Besserung?“). Somit liegt nahe, dass diese Ambivalenz zwischen dem als destruktiv erlebtem Anspruch und dem konstruktiv künstlerischen Selbstverständnis für Hindemith ein starker Antrieb hinsichtlich der *Mathis*-Thematik gewesen ist. Die Problematik kulminiert in einem Kernmoment: Die Person kann nicht im „Volk“ aufgehen. Andernfalls würde sie ihrer Eigenschaften des Personhaften verlustig gehen. Im Personhaften allerdings erkannte sich Hindemith als geborgen, eingebunden in die Entwicklungslinien der personzentrierten deutschen und europäischen Musikgeschichte.

„Angesichts der Unmöglichkeit, heute eine große einigende Idee als geistigen Untergrund für eine überragende Komponistenpersönlichkeit zu finden, erscheinen die Versuche, Komponisten und kompositorische Ideen nach bestimmten klassifizierenden Gesichtspunkten zusammenzufassen ziemlich ärmlich.“⁶¹⁷

Hindemith blieb ein nach individuellen kompositorischen und philosophischen Lösungen Suchender. Hier wurde die Gefahr der Isolation offensichtlich, im künstlerischen Prozess von jeglicher Resonanz abgeschnitten zu sein. Denn der nach Individualität strebende Komponistenphilosoph erlebte nach 1933 das ihn umgebende gesellschaftliche Feld stets als politisch bedrängend, von dem es sich abzugrenzen gilt.⁶¹⁸ Dieser Verdacht, letztlich unpolitisch zu sein, führte zu einer ihm häufig unterstellten opportunistischen Haltung im Kontext des NS-Regimes der 1930er Jahre. Einen Komponisten, der eher die isolierende Stigmatisierung durch Eisler und Brecht akzeptierte, als von seinem Wertekanon abzurücken, werden die beginnenden Gewaltexzesse nach 1933/34 nicht unberührt gelassen haben.

Anhand der Haltung lässt sich die fortschreitende künstlerische Entwicklung Hindemiths ablesen, einem metamorphischen Prozess gleichend. Gerade hier ist die Entstehungsgeschichte der *Mathis*-Musik ein hervorragender Indikator dafür, wie sich der Komponist immer mehr von den gesellschaftlichen Verstrickungen seines Wirkens zu lösen suchte. Über die Identifikation mit der Figur des *Mathis* ist dies in den fortschreitenden Stadien der durch Gudrun Breimann verifizierten sechs (!) Entwürfe zum Libretto der Oper zu erkennen.

„Im 2. Entwurf sieht Mathis den Sinn seines künstlerischen Daseins darin, das Leid der Welt geduldig zu ertragen und seine Malerei ganz in den

⁶¹⁷ Ebd. S. 163

⁶¹⁸ Dies traf ebenso auf die Distanzierung von der Aufführung der den politischen Mord legitimierenden „Maßnahme“ von Bertold Brecht (Berlin, 1930) zu.

Dienst des Volkes zu stellen ...Im dritten Entwurf hingegen stellt Mathis seine Kunst von Anfang an in den Dienst Gottes. Er sieht seine von Gott gestellte Aufgabe darin, durch große und reine Kunst die Menschen zu läutern und die Welt zu bessern. [...] Im 5. Entwurf ist Mathis' Auffassung von seinem Auftrag Gottes zum ersten Mal nicht an eine künstlerische Aufgabe, sondern konkret an die aktuellen Gegebenheiten geknüpft; an den Konflikt zwischen alter und neuer Religionsauffassung. Auch hier wendet er sich von der Malerei ab. [...] Er ist [...] davon überzeugt, im Zeitalter der Reformation aktiv gegen den drohenden Verfall von Kirche und Kunst kämpfen zu müssen, statt tatenlos zuzusehen und sich nur um seine Malerei zu kümmern. [...] Auch das Künstlerverständnis des 6. Entwurfes hat mit den aktuellen Ereignissen zu tun [...] Erst mit Hilfe einer Vision [...] findet Mathis zu seiner Kunst zurück.⁶¹⁹

Diese Metamorphose des Librettos gibt deutlich Aufschluss über die immer drängender werdende Fragestellung, was der Auftrag des Künstlers sei. Die Figur des *Mathis* diene Hindemith als parabelartige Vergegenwärtigung seiner eigenen herausfordernden Situation. Auffällig ist auch hier wieder die Qualität einer *Vision*, von der sowohl ideologisch als auch perspektivisch eine Lösung erhofft wird, die sich kompositorisch niederschlägt. Die Diskussion darüber, inwieweit dies im Kern ein religiöser Komplex ist, ist müßig. Es gibt dazu nur spärliche Äußerungen.

Zwischen der Würdigung des *Visionären* durch Hindemith selbst und seiner nüchternen und höchst ökonomischen Arbeitsweise liegt eine eigentümliche Spannung. Es ist in seinem Denken eine dem Material innewohnende Dynamik, die nach einer kompositorischen Gestalt strebt. Diese Bezogenheit auf das musikalische Kunstwerk und Fixierung auf dessen Eigendynamik musste zu einer Entfernung des Komponisten von den an ihn herangetragenen Forderungen führen.

⁶¹⁹ Breimann, S. 133f.

Der Künstler musste und muss sich selbst formulieren. Er sieht sich mit der Notwendigkeit konfrontiert, sich um die bildliche Vorstellung der Oper zu bemühen, eine Position zwischen den Polen *Volk* und *Gott* einzunehmen. *Volk* und *Gott* klaffen weit auseinander, vereinen womöglich keine gemeinsame Schnittmenge, gar in Zeiten des Nationalsozialismus. Zu beiden Polen herrschte Distanz. Diese entstehenden Distanzen zu beiden Größen war unmittelbar eine Folge vor allem der kompositorischen Autonomie der „Künstlerwerkstatt“, weniger der Bedrängung durch die Bedingungen des gesellschaftlichen und politischen Milieus, das allerdings Konformität erwartete. Genauso, wie die Qualität *Volk* bei Hindemith nicht semantisch gleichbedeutend mit der durch NS-Ideologie reklamierten „*völkischen*“ Dimension war, so hatte auch die Konnotation „Gott“ nicht ausschließlich eine intensive dogmatisch-konfessionelle Bedeutung.

Die Dramaturgie der Oper aber vor allem auch die Struktur und Faktur der Symphonie bergen systemkritische Elemente, wie die Analyse und das Aufzeigen der Analogien verdeutlicht haben. Es ist der informierte Kenner der Kunst, dem diese Kriterien einen eindeutigen Hinweis auf die Positionierung Hindemiths 1934 und in der folgenden Zeit geben.

Die Stoffwahl der Oper und die Festlegung auf die zyklische Gattung der Symphonie sowie deren spezifische Ausführung führten zu einer grundsätzlichen Anschauung des Ringens Hindemiths um die Thematik in ihrer Tragweite für die Bedeutung des musikalischen Kunstwerks.

Die musikalischen Gegenstände und musikbildlichen Umsetzungen betonen nicht nur eine Kontinuität der Gattungen und Genres, also einen nicht restaurativ verstandenen, zukunfts zugewandten Traditionsbegriff. Vielmehr zeigt dies, dass Paul Hindemith einer entscheidenden Kategorie verpflichtet blieb: der *Kreatürlichkeit* des Seins.

Aus dem Beharren auf dieser Konnotation entstand zwangsläufig eine Distanzierung von der „willens“-gesteuerten brachialen Gestaltungspolitik

des Nationalsozialismus. Zugleich macht es deutlich, dass Hindemith darüber hinaus der herrschenden Ideologie mit der Fixierung auf die „*Natürlichkeit*“ seines Tonsystems eine weitere Kategorie streitig machte: die „*Natur*“. Die Anwendung des Naturbegriffs im Zusammenhang mit der Legitimation der eigenen Kunst konkurrierte zu der Forderung der Nationalsozialisten, gesellschaftlich einen aus dem Darwinismus abgeleiteten Naturbegriff, der das Recht des Stärkeren favorisiert, als gesellschaftliches Prinzip zu etablieren.⁶²⁰ Es war die Geburt eines *neuen Menschen*. Es war ein Schöpfungsakt, der dem *kreatürlichen* Denken Hindemiths widerspricht. Hindemith traute der das Werden des Kunstwerkes lenkenden *Vision* alles zu und stand damit dem Topos des aus dem Kampf geborenen Volkes, der den Äußerungen Hitlers zugrunde liegt, entgegen. An mehreren Merkmalen der *Mathis* -Musik ist dies abzulesen:

- Sujetwahl
- motivisch-thematische Identifikation; Verarbeitungsprinzip des Kanonischen
- Errichtung eines auf die Natürlichkeit abhebendes Tonsystems - Ableitung des Tonsystems aus dem Schöpfungsfundus, der „*Natur*“
- Mensch und sein Werk werden als Elemente der Schöpfung Gottes begriffen (*Kreatur* und *Schöpfung* verbleiben in einem unauflösbaren Bezug zueinander)

Unter den Voraussetzungen dieser Eckpunkte verweigert sich die Musiksprache Hindemiths einer Preisgabe künstlerischen Ausdrucksstrebens. Das Ethos steht als Vorzeichen über den kompositorischen Erscheinungen.

⁶²⁰ „...der deutsche Junge der Zukunft muß schlank und rank sein, flink wie Windhunde (sic!), zäh wie Leder und hart wie Kruppstahl. Wir müssen einen neuen Menschen erziehen, auf daß unser Volk nicht an den Degenerationserscheinungen der Zeit zugrunde geht.“, Adolf Hitler am 14. September 1935, zitiert nach: *Der Parteitag der Freiheit vom 10. bis 16. September 1935*. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Kongressreden, München 1935, S. 183

Der beharrende Emigrant

In der Beharrlichkeit des Festhaltens an der Vorstellung von der Kreatürlichkeit, der positiv entwickelten Traditionslinien und einem grundlegenden Naturbegriff geschah die eindeutige Positionierung des Komponisten. Hindemith hielt an der Erkennbarkeit der Wahrheit, die in der Verborgenheit allgegenwärtig ist, fest. Es ist die Dimension des Kunstwerkes, in der diese als *Vision* geschaut werden kann. Der sinnliche Vorgang des Sehens und das kontemplative Moment des Schauens führten den Komponisten Hindemith an das Bild Grünewalds heran. Durch das Eintreten in die Weltanschauung des Malers und die entsprechende musikalische Umsetzung formulierte der Komponist einen Weg der Annäherung an einen positiven, die Menschlichkeit implizierenden Wahrheitsbegriff. Nicht die Verachtung des Individuums und der *Triumph* eines ausschließlich vermassten kollektiven *Willens*, sondern die Bejahung des Lebens ist die Botschaft der Kunst Hindemiths bis heute. Diese Bejahung des Lebens hielt er auch in der resignativen Phase aufrecht. Die wachsende Einsamkeit des Künstlers tut der Fulminanz der Botschaft keinen Abbruch. Seine Kunst bleibt sinnlich verstehbar, erlebbar. Es geht also um die Auseinandersetzung der Wahrheit in und hinter den Dingen. Gerade hier ist deutlich: „*Die Dinge sind erkennbar, weil sie creatura sind.*“⁶²¹

Mit den Ausführungen des Philosophen Josef Piepers sprechend, rückt der Wahrheitsbegriff wiederum in Nähe der Parabel vom Licht und dem Beschienenwerden in der Bild- und Klangthematik Mathias Grünewalds und Paul Hindemiths. Die Strömungseigenschaft und der Subjekt-Objekt-Bezug (*Kreatürlichkeit*) des gemalten Lichtscheins in der ebenso gearteten Klanglichkeit der Musik markieren das Zentrum einer im Sinne Hindemiths widerständigen Ästhetik:

„*Gemeint aber ist mit der ‚Wahrheit der Dinge‘ [...] genauestens jene von Albert Einstein und Louis de Broglie mit Erstaunen entdeckte und beim*

⁶²¹ Josef Pieper, Werke Band 2, Hamburg 2001, S.450

Namen genannte seinshafte Lichtheit der Natur und aller Wirklichkeit sonst, wodurch diese erst für unser Erkennen betretbar wird. Völlig einleuchtend kann diese freilich allem Wirklichen eigene Ludizität allein für den sein, der die Welt als creatura versteht und etwa den Satz mitzuvollziehen vermag, den Augustinus im letzten Kapitel seiner ‚Bekenntnisse‘ formuliert: ‚Wir sehen die Dinge, weil sie sind; sie sind aber, weil Du sie siehst.‘^{622 623}

Eine Folge der Begrifflichkeiten markiert den Verständnizugang auch der ästhetischen Perspektive Paul Hindemiths: Licht - „Lichtheit“ - Erkennen - sich als kreatürliches Wesen zu begreifen - den ästhetischen Ansatz formulieren - Weg finden - als *Mensch* und *Künstler* existieren. Ideell aus der Autonomie des Künstlers entstanden, implizieren diese Attribute und das visuell-symbolische Bedeutungszentrum *Licht* eine klare und unmissverständliche Verortung der Gesinnung des souveränen Komponisten.

Die Verdächtigungen eines sich Andienens oder einer opportunistischen Haltung sind angesichts der genannten Kriterien nicht nachzuvollziehen.⁶²⁴ Von der Hindemith-skeptischen Seite wird aber auch konstatiert, dass der Komponist auch die *Gleichschaltung* der Kulturpolitik missbilligt habe und man sogar anhand seiner Musiken (Klavierlieder, „*Schwandreher*“, *Mathis-Symphonie* und -Oper) Indizien einer *inneren Emigration* erkannt habe.⁶²⁵

Es bleibt die Frage, wie anders eine Aktivität Hindemiths hätte aussehen können, ohne Leib und leben zu riskieren. Wie zu erkennen war, zog Hindemith die *innere* der *äußeren* Emigration zunächst vor. Die extrem gegensätzlichen, zudem ideologisch vorgeprägten Bewertungen, welche

⁶²² Augustinus, Bekenntnisse, 13, 38

⁶²³ Josef Pieper, Werke Band 2, Hamburg 2001, S. 447

⁶²⁴ „Der Künstler ist souverän; er hat sich ausschließlich auf sein künstlerisches Tun zu konzentrieren und das politische Handeln anderen zu überlassen.“, zitiert nach: Breimann, S. 170

⁶²⁵ „Lediglich in einigen seiner Werke kommt zum Ausdruck, daß sich hinter seiner scheinbaren Gelassenheit Verbitterung und Resignation verbargen, und er sich zunehmend in eine innere Emigration flüchtete.“, zitiert nach: Breimann, S. 171

Person und Werk Hindemiths seit 1933 erfahren haben, stehen einer nüchternen Betrachtung im Wege. Würde man der Logik der Unterstellungen folgen, dürften die Werke aus der behandelten Schaffensphase heute keine unkritische Aufführung mehr finden, weil sie das System nicht entschieden genug angingen oder zu diesem gar in einer dienlichen Funktion standen.

Die verbreitete Betrachtungsweise des Zeitraums 1933-1945 als einer amorphen, statischen Größe wird den tatsächlichen Verläufen - wie gezeigt - nicht gerecht, macht es nur schwerlich möglich, die Phase der Entstehung der *Mathis*-Musik als höchst dynamischen Abschnitt zu begreifen. Hindemiths Werk *Mathis der Maler* spiegelt eben diese Dynamik wider. Auch kann es als Indikator der ambivalenten Ideologien innerhalb des Regimes fungieren. Denn nicht anders ist die Verfemung der Klangsprache und Ästhetik des Künstlers Hindemith und zugleich aber die offizielle Unterstützung der Züricher Uraufführung 1938 zu bewerten. In der Rezeption des Werkes in Deutschland spiegelte sich das Chaotische, Ungeordnete und Willkürliche des Regimes wider; eines System, das im abgegebenen Bild nach außen mit genau den gegenteiligen Werten identifiziert werden wollte: Ordnung, Wille, Eindeutigkeit. Hindemiths Musik hatte in diesem Zusammenhang eine entlarvende Wirkung.

Die spezifische und von einem hohen Wiedererkennungswert geprägte Klangsprache aller drei Sätze der Symphonie *Mathis der Maler* und ihre am klassischen Muster orientierte Formgebung sind Attribute, die an den exponierten Positionen auch der gleichnamigen Oper zum Tragen kommen. Klangsprache der Symphonie und Bedeutungskontext der Oper rücken auf diese Weise eng zusammen. Das gleiche gilt für die Identifikation der Person des *Mathis* mit dieser Klanglichkeit und der Formsprache der Instrumentalmusik. Die an anderer Stelle schon zitierte wichtige Äußerung Dieter Rexroths über die Resignation des *Mathis*, respektive

die daraus abzuleitende Haltung des Komponisten⁶²⁶, erscheint in diesem Zusammenhang als eine keineswegs gesicherte Analyse.

Indem im letzten Bild der Oper die Utensilien und Requisiten der Kunst in die Truhe hineingesenkt werden, wird gleichsam ein religiöser Akt inszeniert, nicht der einer zur Selbstaufgabe führenden Opferhandlung, sondern der einer Weihe: Das kostbare Gut wird dem Zugriff der Schänder entzogen. Einem Vermächtnis gleich wird es eingeschlossen und lediglich verborgen, nicht zerstört. Dies dokumentiert das Handeln des um die Bedeutung seines Werkes wissenden Künstlers. Das Werk ist zugleich künstlerisches Ziel als auch Ausdruck einer abgesetzten Gesinnung, deren Position nicht auf der Achse zwischen Widerständigkeit und Ergebenheit dem Regime gegenüber zu verorten ist. Die Autonomie des Schaffens und der Künstlerpersönlichkeit kann sich von ihrem kulturellen Kontext nicht entfernen, ohne zu verstummen; fern der Sprache, der Institutionen. Die Fluchtbewegungen nach innen stehen dem Sich-Entziehen nach außen qualitativ nicht nach.

„Durch die großzügige Applikation des Begriffs Emigration bot sich für die Tatsache, daß Hindemith zunächst in Deutschland blieb - falls sie nicht lieber übersehen wurde -, daher sozusagen von selbst der Terminus Innere Emigration an; doch ist gerade dieser Begriff seit seiner Entstehung zu Beginn des Dritten Reiches umstritten, denn er ist abhängig von der politischen Einstellung dessen, der ihn verwendet [...] Nur soviel sei gesagt, daß er von Schriftstellern beansprucht wurde, die ihre Einstellung zum Dritten Reich als oppositionell gewertet wissen wollten. Mit der Inneren Emigration war also eine Haltung gemeint, die aus politischer Distanz zum Staat Hitlers erwuchs, einen moralisch einwandfreien Anspruch implizier-

⁶²⁶ „Der Schluß von Mathis ist Resignation, vor allem daran ablesbar, daß der Lebensrest nur noch von Erinnerungen besetzt gehalten wird. Nun scheint die Erinnerung überhaupt für Hindemith von entscheidender Bedeutung...“, Dieter Rexroth, Zu den großen Opern von P. Hindemith, in: Susanne Schaal / Luttgard Schader, (Hg.), ebd., S. 216f.

*te und den Rückzug nach innen als Ausdruck und Konsequenz der Gegnerschaft verstand.*⁶²⁷

Erst in letzter Zeit weicht die scharfe Trennung zwischen den Begriffen Widerstand, Anpassung, Flucht (nach *außen* oder *innen*) auf. Zeichnete sich bis vor nicht allzu langer Zeit Widerständigkeit vor allem dadurch aus, dass der Preis mit dem Leben zu bezahlen gewesen sei, so ist zu fragen, inwieweit widerständige Tendenzen in vielfältiger Weise auch bei Personen erkennbar werden, die ethisch und politisch kaum in einem Atemzug zu nennen sind: Stauffenberg, Geschwister Scholl, Bonhoeffers, Elser - Hindemith? Die Frage nach der Messbarkeit, der Effektivität und Glaubwürdigkeit einer mutmaßlichen Widerständigkeit gegenüber dem Regime ist müßig und selbst Ausdruck größter Irritation und Unsicherheit.

*„Diese Eingrenzung der Inneren Emigration auf eine erkennbare Gehaltung führt unweigerlich zu dem Problem, was unter den jeweiligen Bedingungen als Opposition zu gelten hatte und wie stark die Opposition war.“*⁶²⁸

Der in dieser Arbeit thematisierten Autonomie des Künstlers Hindemith fehlen alle Attribute des *Heldischen*. Nicht die Stilisierung der Person steht länger im Focus, sondern das konkrete Werk, aus dem Gesinnung und Perspektive in eine konstruktive und geläuterte Zukunft übertragen werden. Die Person rückt aus der Mitte heraus. *Kunstwerk* und *Ethos* treten als ein neuartiges Gefüge hervor. Hierfür ist die Symphonie *Mathis der Maler* von Paul Hindemith ein eindrucksvolles Beispiel.

Die zeitgenössische Kritik (s.o.) hatte das Andersgeartete der Hindemithschen Kunst intuitiv und die Parameter benennend umfänglich wahrgenommen! Die Unterschiede zum öffentlich propagierten Stil waren von höchst subtiler Art: Am Ende stand nicht länger die NS-Kulturideologie als

⁶²⁷ Maurer-Zenck, S. 111

⁶²⁸ Ebd.

Sachwalterin einer vermeintlich deutschen Musikgeschichte da, sondern die autonome Künstlerpersönlichkeit Paul Hindemith als deren ästhetische Antipode.

10. Schlussbemerkung

Der Zeitraum, in dem sich Paul Hindemith mit der Komposition der Symphonie und der Oper *Mathis der Maler* beschäftigt hat, ist klar einzugrenzen. Das Werden dieser Kunstwerke geht einher mit den beschriebenen tiefgreifenden Veränderungen und Erschütterungen der gesellschaftlichen und kulturellen Lebens- und Schaffensbedingungen. Man könnte daher zu dem Schluss kommen, dass das Thema abgearbeitet sei, bereit zur Archivierung in den Magazinen.

Doch hält der Verfasser es für einen Fehlschluss, die Konstellation des „Mathis-Komplexes“ ausschließlich als das Spezifikum eines Künstlerdaseins in Nazi-Deutschland zu bezeichnen. Es wurde gezeigt, dass alle auf die *Mathis*-Symphonie folgenden Werke Hindemiths und auch sein allgemeines pädagogisches und ethisches Engagement ihren Ursprung in diesen sogenannten „heiklen Jahren“⁶²⁹ haben. Die Ausprägung seiner künstlerischen Ideale kennzeichnet den Komponisten als einen Unbeirrbareren, der auch gegen die Tendenzen seiner Zeit in seiner Arbeit fortfährt. Er nimmt es hin, in dieser Haltung auch einer künstlerischen Vereinsamung anheim zu fallen, seinem Ethos verpflichtet.

Vor allem einem Thema hat er sich weiterhin gewidmet: der konsequenten Ausformulierung der kreatürlichen Identifikation des Menschen. Dies findet seine Umsetzung in der fortgesetzten Entfaltung des *Mathis*-Stoffes in der Oper *Harmonie der Welt* (1951), aber vor allem auch in einer Komposition wichtiger geistlicher Werke nach dem Zweiten Weltkrieg. In den *Dreizehn Motetten* (1941-1960) und der *Messe* (1963) wird nicht etwa der Weg zurück in eine kirchlich verstandene geistliche Musik angetreten. Vielmehr werden die kontrapunktischen Techniken der Bachschen Satzkunst und die

⁶²⁹ Vgl. Berndt Heller und Frieder Reininghaus, Musik im Nationalsozialismus: Hindemiths heikle Jahre. Eine Dokumentation, in: Neue Zeitschrift für Musik 145 (1984), Heft 5, S. 4 - 10

ehernen Elemente des *ordinarium missae* zu Gefäßen eines Gesamtverstehens des menschlichen Seins.

Die musikalische Gattung und die spezifische Kompositionstechnik sind aus Hindemiths Sicht der Widerschein dieser ewigen guten Ordnung.

Die musikalische und ethische Ausformulierung dieser besonderen Haltung war in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg keinem breiten Publikum zu vermitteln. Die Neue Musik nahm in ihrer Hauptrichtung einen anderen Weg. Auch führten in Deutschland der fünfziger und sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts die anstehende materielle Kompensation und die neuen geopolitischen Konstellationen zu einer Verengung der bürgerlichen Kultur, in der eine Öffnung gegenüber den Fragen nach der Kreativität Hindemithscher Prägung unmöglich war.

Es trug schon die Kennzeichen des Tragischen: Das NS-Regime unterband mit ansteigernder Konsequenz die Veröffentlichung und Aufführung der Werke Hindemiths nach 1933. Das Nachkriegspublikum dann war in seiner Breite nicht für das Anliegen Hindemiths zu gewinnen. Und doch behielt dieser seinen Weg bei, ohne nach einer Mehrheitsfähigkeit seiner Kunst zu fragen. Auch hier zeigt sich seine Verantwortung gegenüber der errungenen künstlerischen Autonomie in den 1930er Jahren. Insofern begegnet uns Paul Hindemith in seiner künstlerisch scheinbar isolierten Position als ein systemisch mahnendes Vorbild.

Unsere Zeit, in der der Wahrheitsgehalt der Entscheidungsprozesse und kulturellen Präferenzen zunehmend anhand ihrer proporzbezogenen Mehrheitsfähigkeit festgemacht werden, anstatt sie auf die Basis von Bildung und Ethos zu stellen, braucht Künstlerpersönlichkeiten wie die Paul Hindemiths. Er würde einer aktuellen Diskussion über die Berechtigung geistiger Urheberrechte sicherlich nicht mit Besitzstand wahren Ansprüchen und nicht mit rechtlichen Argumenten begegnen, sondern mit der Überzeugungskraft und Aura einer wahrhaft großen künstlerisch autonomen Persönlichkeit.

11.

Anhang

11.1. Worttextquellen

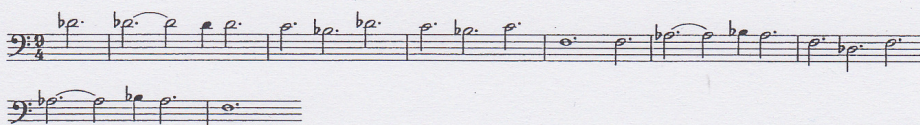
Symphonie »Mathis der Maler«

Die Oper »Mathis der Maler« behandelt in der Person des Mathias Grünewald Fragen, die für die Menschheit, soweit sie mit Kunstdingen in Berührung kommt, so alt und wichtig sind wie die Kunstausübung selbst.

Stücke aus dieser Oper, Vor- und Zwischenspiele und Szenenteile, die für den Konzertsaal umgedacht und für Orchester umgeschrieben wurden, bilden die Symphonie.

Die drei Sätze beziehen sich auf die entsprechenden Tafeln des Isenheimer Altars. Mit musikalischen Mitteln wird versucht, demselben Gefühlszustand nahezukommen, den die Bilder im Beschauer auslösen.

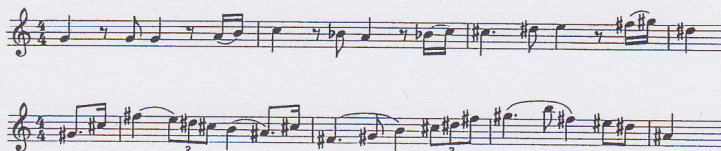
An melodischen Bauteilen werden verwendet: im »Engelkonzert« ein altes Lied (»Es sungen drei Engel ein süßen Gesang«), das einer ruhigen Einleitung zur Unterlage dient.



Zwei weitere Themen bestreiten den schnellen, breit ausgeführten Hauptteil, indem sie erst einzeln, dann miteinander und endlich noch mit dem Engellied verwoben vorgeführt werden.



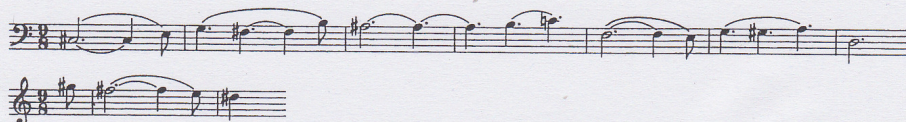
In der »Grablegung« wird der starren, fahlen Leblosigkeit des einen Themas die Innigkeit und Milde des zweiten gegenübergestellt.



Eine große Zahl von Melodiegruppen beherrscht die »Versuchung«, auch die Form weist eine dem Vorwurf entsprechende Reichhaltigkeit auf, die durch verschiedene Kompositionsmittel zusammengefaßt wird. Ein kurzer, langsamer Teil entwickelt sich auf folgender Linie:



Im Hauptteil sind es hauptsächlich drei größere Gruppen, die sich auf mannigfache Weise gegenüber treten.



Nach einer kurzen Steigerung folgt ein kurzes Fugato, das mit Bestandteilen des Beispiels 6 verbunden wird. Die noch hinzutretenden ersten Verszeilen der Sequenz »Lauda Sion Salvatorem« mit nachfolgendem »Hallelujah« bilden den Schluß des Stückes.

Der Hörer sei gegen alles, was ihm in diesem Stück neu und ungewohnt erscheinen mag, nicht sofort ablehnend eingestellt. Der Verlauf der Musikgeschichte zeigt, daß man sich noch immer an Klangfarben, Melodien, Zusammenklänge und Formabläufe gewöhnt hat, wenn ihnen musikalische Kraft und Logik zugrunde lagen. Jede Musik, die auf dem Boden unserer großen Überlieferung und mit verantwortungsvollem Ernste geschrieben wurde, darf auch vom Hörer guten Willen und tätige Mitarbeit fordern.

[1934]

Erstveröffentlichung: Programmheft zur Uraufführung der *Symphonie »Mathis der Maler«* am 12. März 1934 in Berlin. Wilhelm Furtwängler dirigierte die Berliner Philharmoniker.

Der Abdruck erfolgt hier mit freundlicher Genehmigung des Hindemith-Instituts Frankfurt (Dr. Heinz-Jürgen Winkler am 09.05.2012).

Paul Hindemith, Erläuterung zur Oper *Mathis der Maler*
im Programmheft zur Züricher Uraufführung am 28.05.1938:

"Vom Musiker und Bühnendichter wird man kein Werk verlangen, das den wissenschaftlichen Anforderungen eines Kunsthistorikers genügt, ihm ist aber zweifellos zuzubilligen, was einem Maler geschichtlicher Personen und Geschehnisse von jeher erlaubt war: zu zeigen, was ihn die Historie lehrte und welchen Sinn er in ihrem Ablauf erkennt. Wenn ich versucht habe, in bühnenmäßiger Form darzustellen, was ich aus den wenigen Lebensdaten des Mathis Gothart Nithart las und welche Verbindung zu seinen Werken sie mich errahnen ließen, so deshalb, weil ich mir keine lebensvollere, problematischere, menschlich und künstlerisch rührendere, also im besten Sinne dramatischere Figur denken kann als den Schöpfer des Isenheimer Altars, der Karlsruher Kreuzigung und der Stuppacher Madonna.

Ein Mann, dessen Gestalt im Vexierspiel der Legende so zum Schatten geworden war, daß man selbst seinen richtigen Namen jahrhundertlang nicht mehr kannte, der aber trotzdem in seiner Kunst noch heute mit unheimlicher Eindringlichkeit und Wärme zu uns spricht. Dieser Mensch, mit der denkbar höchsten Vollkommenheit und Erkenntnis seiner künstlerischen Arbeit begnadet, dafür aber offenbar von Höllenqualen einer zweifelnden, suchenden Seele geplagt, erlebt mit der ganzen Empfänglichkeit einer solchen Natur am Beginn des 16. Jahrhunderts den Einbruch einer neuen Zeit mit ihrem unvermeidlichen Umsturz der bisher geltenden Anschauungen. Obwohl er die folgenschweren Kunstleistungen der angehenden Renaissance voll erkennt, entscheidet er sich in seiner Arbeit doch zu äußerster Entfaltung des Überlieferten, ähnlich wie zwei Jahrhunderte später sich J. S. Bach im Strome des musikalischen Fortschritts als ein Bewahrer erweist. Er gerät in die damals gewaltig arbeitenden Maschinerien des Staates und der Kirche, hält mit seiner Kraft dem Drucke dieser Mächte wohl stand, in seinen Bildern berichtet er je-

doch deutlich genug, wie die wildbewegten Zeitläufe mit all ihrem Elend, ihren Krankheiten und Kriegen ihn erschüttert haben.

Wie tief müssen die von ihm durchwanderten Abgründe des Wankelmuts und der Verzweiflung gewesen sei, wenn er, der an der Schwelle der Neuzeit dem mittelalterlichen Glaubensgefühl noch einmal wie in einer allerletzten unbegreiflich entwickelten Blüte innerlichsten Ausdruck gegeben hatte, sich der lutherischen Reformation zuwendet und offenbar schließlich der künstlerischen Tätigkeit entsagt. Er stirbt im Alter in Halle als Mühlenerbauer. Das ergreifende Ende nach so viel Ausbrüchen künstlerischer Kraft, voller Bescheidung, fern der Heimat und der Kunst. Vielleicht ist es die stumme Resignation vor der Nichtigkeit irdischen Werkes, vielleicht der Untergang eines von Verzweiflung Geschlagenen, vielleicht auch wandelt hier auf höherer ruhigerer Bahn ein Mann zu Grabe, der den Ausgleich zwischen den Wonnen und Greueln seiner Seele endlich gefunden hat.

So möge denn dieser aus Historie und Phantasie geborene Mathis im Reigen seiner Gegenspieler die Bühne betreten. Sie alle außer dem Mädchen Regina haben ihre historischen Vorbilder: Der so oft von Cranach und Dürer dargestellte Kardinal, ein Mann von hohen Fähigkeiten aber schwankendem Charakter, vom Schicksal im Alter von 25 Jahren an den Platz des obersten deutschen Kirchenfürsten gestellt, wo ein Stärkerer den nächsten hundert Jahren mitteleuropäischer Geschichte einen anderen Lauf hätte aufzwingen können; er Rebell Schwalb, den man als Verfasser von gereimten Flugblättern aus der Bauernkriegszeit findet; der wendige Capito, dessen politische Ränke selbst den wankelmütigen Kardinal eines Tages abstießen; der Domdechant Pommersfelden, vom Kardinal wegen seines Starrsinns verhaftet und in Ungnade versetzt; und Ursula Riedinger, deren Grabmal noch heute in der Aschaffenburgener Stiftskirche zu sehen ist. Was sie reden, scheint mir die Gesinnung und Meinung von Menschen wiederzugeben, die ich aus meiner Heimat kenne; und auch, was sie singen, ist nicht durchweg freie Erfindung: Alte

*Volkslieder, Streitgesänge aus der Reformationszeit und der gregorianische Choral bilden den nährenden Boden für die Mathis-Musik, die zum mindesten einen schwachen Widerschein des Lichtes verbreiten soll, unter dessen wärmendem Strahle sie aufblühen konnte: Vom belebenden Geiste eines der größten Künstler, die wir je besaßen.*⁶³⁰

⁶³⁰ Zitiert nach: Booklet zur Einspielung der Oper Mathis der Maler Köln 1990 (Wergo 286 255-2), S. 1f.

11.2.

Bildquellen



Abb. 1

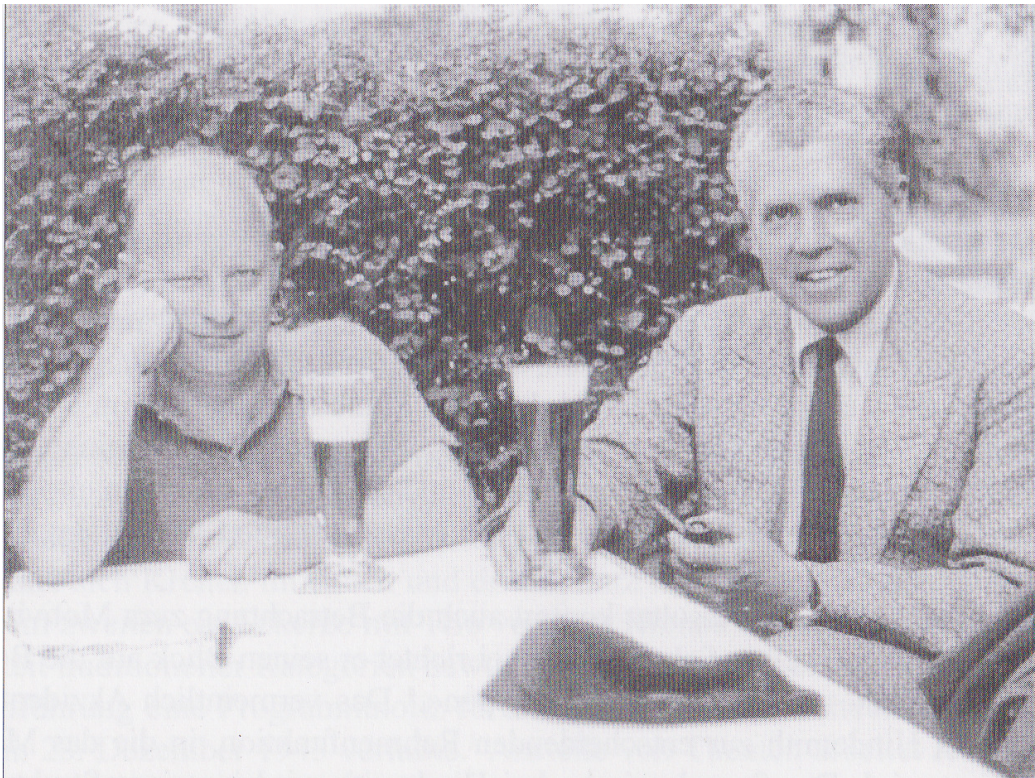


Abb. 2

Abbildungen auf der vorherigen Seite:

- Abb. 1: Borislav Hubermann, Pablo Casals, Arthur Schnabel und Paul Hindemith
1933 in Wien anlässlich des dortigen Brahms-Festes
(Quelle: Briner, Rexroth, Schubert (Hrsg.): Paul Hindemith. Leben und
Werk in Bild und Text. Zürich 1988, S. 136
© 1988 Atlantis Musikbuch-Verlag AG. Zürich und Mainz
- Abb. 2: Paul Hindemith (links) im Jahr nach Vollendung der Symphonie *Mathis
der Maler* (1935)
(rechts: sein Verleger und Freund, Willy Strecker)
(Quelle: Handbuch der musikalischen Gattungen 3, 2, Laaber 2002, S.
160)
© Fondation Hindemith, Blonay (CH)

Abbildungen auf den folgenden Seiten:

- Abb. 3: Deckblatt des Verlagsprospektes zur Symphonie *Mathis der Maler* (1934)
(Quelle: Briner, Rexroth, Schubert (Hg.): Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text. Zürich 1988, S. 146)
© 1988 Atlantis Musikbuch-Verlag AG. Zürich und Mainz
- Abb. 4: Leitartikel Alfred Rosenbergs „*Ästhetik oder Volkskampf*“ in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* vom 25. November 1934, sowie die „*Erklärung der NS-Kulturgemeinde*“ unter der Überschrift „*Der Fall Hindemith*“
(Quelle: Briner, Rexroth, Schubert (Hg.): Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text. Zürich 1988, S. 144)
© 1988 Atlantis Musikbuch-Verlag AG. Zürich und Mainz
- Abb. 5: Artikel Wilhelm Furtwänglers in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* vom 25. November 1934 auf der gleichen Seite der Erklärung Rosenbergs unter der Überschrift „*Der Fall Hindemith*“
(Quelle: Briner, Rexroth, Schubert (Hg.): Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text. Zürich 1988, S. 145)
© 1988 Atlantis Musikbuch-Verlag AG. Zürich und Mainz
- Abb. 6: Joseph Goebbels, Leitartikel in „*Der Angriff*“ vom 28. November 1934: „*Musik ohne Resonanz im Volke*“
(Quelle: Briner, Rexroth, Schubert (Hg.): Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text. Zürich 1988, S. 147)
© 1988 Atlantis Musikbuch-Verlag AG. Zürich und Mainz
- Abb. 7: „*Vom Wahren und Falschen in der Kunst. Die Rede des Führers und Reichskanzlers auf der Kulturtagung in Nürnberg*“ (Reichsparteitag Nürnberg 1934)
(Quelle: Guy Richards, 20th-century composers. Hindemith, Hartmann and Henze, London 1995, S. 86)
- Abb. 8: Erklärung Joseph Goebbels' auf der Jahreskundgebung der *Reichskulturkammer*, Dezember 1934
(Quelle: Guy Richards, 20th-century composers. Hindemith, Hartmann and Henze, London 1995, S. 86)

PAUL HINDEMITH

Symphonie
Mathis der Maler

NACH DER OPER »MATHIS DER MALER«

*

*Einmütiger großer Erfolg
bei der Uraufführung am 12. März d. J.
in der „Berliner Philharmonie“ unter
Wilhelm Furtwängler*

*

3 Sätze für Orchester (26 St.) / Engelkonzert — Grablegung — Versuchung des hl. Antonius / Dauer: 26 Min.
Studienpartitur in Vorbereitung. Das Werk wird auf „Telefunken“-Schallplatten erscheinen.

VERLAG B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ

Abb. 3

Ausgabe Groß-Berlin
Deutsche Allgemeine

Berlin, 25. November 1934 (Sonntag Morgen)

Verlag und Schriftleitung, Berlin SW 68, Ritterstr. 50/51. Fernsprecher: Dönhoff (A 7) 8994—8949, Telegramm-Adresse: Nordsekt. Postcheck-Konto: Berlin Nr. 107941. Bank-Konto: Dresdner Bank, Depositenkasse 50, Berlin SW 68, Friedrichstr. 204. Die „DAZ“ erscheint wöchentlich zwölfmal mit den Beilagen: Unterhaltungsblatt — Frau u. Welt — Bauen u. Wohnen — Reisen u. Wandern — Wirtschaft/Steuer/Recht — Literarische Beilage — Kraft u. Stoff — Weltverkehr — Musik u. Musiker — Filmtheater u. Filmtheater. Bezugspreise in Groß-Berlin u. Prov. Brandenburg monatl. 4.35 RM durch eigene Boten einschl. 0.80 RM Zustellgeld. Durch die Post 4.35 RM monatl. einschl. 0.62 RM Postzeitungsgebühren, im Reich: 5.35 RM einschl. Zustellgeld. Anzeigenpreis: Gesamtausgabe 0.30 RM, Familien-Anzeigen und Stellengesuche 0.20 RM (Groß-Berliner Ausgabe 0.20 RM, Familien-Anzeigen und Stellengesuche 0.15 RM) die 22 mm breite Millimeterzeile. Sonstige Preise siehe Tarif Nr. 2. Bei unverschuldeter Nichtbelieferung besteht kein Anspruch auf Vergütung.

Ästhetik oder Volkskampf?

Von Alfred Rosenberg

Der Fall Hindemith, der unerwartet plötzlich ins Zentrum der künstlerischen Debatte gestellt worden war, hat sich zu einem Fall Furtwängler erweitert. Es stehen sich in dieser Frage zwei Anschauungen gegenüber, die hier zum Ausbruch gekommen sind. Sie zeigen sowohl einen Generationswechsel auf, als auch die tiefliegenden Unterschiede zwischen der Weltbetrachtung des liberalistischen 19. Jahrhunderts und dem nationalsozialistischen 20. Jahrhundert.

Die eine Seite erklärt alles und beschönigt alles vom rein artistischen Standpunkt. Glaubt man bei einem Musiker oder Maler talentvolle Ansätze zu finden, so sieht man alles, was er an Niederungen des Charakters und künstlerischen Verfälschungen im Dienste eines Zeitgeistes tut, ohne jeden Übergang als erledigt an und beansprucht für den gleichen Menschen dann Vorzugs- und Herrenrechte nach einer Revolution, die alle Lebensformen der liberalistischen Epoche gestürzt hat.

Die nationalsozialistische Bewegung ist dem ganzen deutschen Künstlertum gegenüber von einer denkbar großen Weitherzigkeit gewesen. Sie weiß sehr genau, daß der Künstler nicht gleichzeitig ein politischer Kämpfer zu sein braucht, ja, daß Künstler sehr oft politische Machtkämpfe und ihre Erscheinungen meiden, um nicht aus dem, was sie als ihre Schöpferreserve bezeichnen, herausgerissen zu werden. Wenn nun ein Mann wie Hindemith als begabter Musiker nach einigen deutschen Anfängen 14 Jahre lang in jüdischer Gesellschaft gelebt und gewirkt und sich wohlgeföhlt hat; wenn er fast nur unter Juden verkehrte und, von ihnen gelobt, dahinwirkte; wenn er, dem Zuge der Zeit der Novemberrepublik folgend, übelste Verküschungen deutscher Musik vornimmt, so ist das seine persönliche Angelegenheit, die jedem jedoch das Recht gibt, ihn mit seinem ganzen Wirkungskreis abzulehnen. Wenn nunmehr durch eine Revolution die gesamte menschliche, künstlerische und politische Umwelt des Herrn Hindemith beseitigt wird, eine neue Erhebung alle Gebiete des Lebens umfaßt, dann geht es nicht an...

Der Fall Hindemith Eine Erklärung der NS-Kulturgemeinde

Das Reichsamt Die NS-Kulturgemeinde erklärt:

„In der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“ vom 25. November 1934 Nr. 549/50 veröffentlichte Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler einen Artikel: „Der Fall Hindemith“. Wir verwahren uns dagegen, daß der von der NS-Kulturgemeinde offen und ehrlich vorgetragene Angriff gegen Hindemith mit der Bezeichnung „von gewissen Kreisen“ abgeschwächt und als „politisches Denunziantentum“ verbächtigt wird. Herrn Staatsrat Dr. Furtwängler sei in aller Deutlichkeit gesagt, daß eine amtliche Äußerung einer Organisation der nationalsozialistischen Bewegung nichts mit politischem Denunziantentum gemein hat. Wir weisen daher diesen Versuch Furtwänglers und der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“, die sachliche Ablehnung eines Kulturbolschewisten mit solchen Methoden zu diskriminieren, entschieden zurück.“

Bei der Ablehnung des Komponisten Paul Hindemith durch die NS-Kulturgemeinde steht der Wert oder Unwert seines derzeitigen musikalischen Schaffens gar nicht zur Diskussion. Der Nationalsozialismus steht vor die Bewertung des Wertes die Wertung der schaffenden Persönlichkeit. Die Tatsache, daß Hindemith jahrelang vor der Mächtigereifung eine bewußt undeutsche Haltung an den Tag legte und dies schon damals nach den eigenen Worten Furtwänglers aus Rücksicht auf den Zeitgeist tat, läßt ihn für die kulturelle Aufbauarbeit der Bewegung als untragbar erscheinen, zumal da anzunehmen ist, daß er auch seine heutige Haltung aus Rücksicht auf die Konjunktur einnimmt, womit er lediglich einen äußerlichen Stellungswechsel vollzieht.

Die Reichsamtseitung*

Der nationalsozialistische Staat und die nationalsozialistische Bewegung sind stark genug, um eine Auseinandersetzung über den Fall Hindemith zu tragen. Die Nationalsozialistische Kulturgemeinde hat in der Deutschen Bühnenkorrespondenz vom 28. November ihre Ablehnung Hindemiths in einem Artikel ihres Musikreferenten begründen lassen und schickt uns jetzt die obige Erklärung als Antwort auf den Furtwängler-Artikel in der „DAZ“. Diese Erklärung trägt außer der Bezeichnung „Reichsamtseitung“ keine Unterschrift. Es spricht also hier die Organisation als solche. Daß in der Partei auch andere Ansichten vertreten werden, zeigt u. a. eine begeisterte Kritik, die über die Aufführung der Sinfonie „Mathis, der Maler“ in der „Essener Nationalzeitung“ soeben erschienen ist. Die Ansichten über die künstlerische Bedeutung von Hindemith gehen ja nicht nur innerhalb der Partei auseinander, sondern auch in anderen Kreisen. Davon soll hier nicht die Rede sein. Von Regierungsseite ist in der umstrittenen Frage der Kritik wiederholt erklärt worden, daß die Regierung auf allen Gebieten über die besten Ratgeber und die besten Sachleute verfüge. Für weiteste Kreise des deutschen Volkes darf Wilhelm Furtwängler neben seinen staatlichen und sonstigen Ehrenstellungen als ein solcher Ratgeber und Sachmann gelten, und wir hoffen, daß die im Gange befindliche Auseinandersetzung so zu Ende geführt wird, daß uns in einer allseitig angepannten Zeit ein Miß im Musikleben erspart bleibt.

Der Fall Hindemith

Von
Wilhelm Furtwängler

Nachdem unlängst der Führer der Reichsmusikerschaft, Prof. Dr. h. c. Gustav Hagemann, im Rahmen der Berliner Landestagung der Reichsmusikammer den in letzter Zeit um sich greifenden Anfeindungen gegen den Komponisten Paul Hindemith öffentlich begegnet ist, geben wir heute den folgenden Ausführungen von Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler Raum.

In gewissen Kreisen ist ein Kampf gegen Paul Hindemith eröffnet worden, mit der Begründung, daß er für das neue Deutschland „nicht tragbar“ sei. Warum? Was wirft man ihm vor?

Zunächst Dinge rein politischen Charakters: Er sei jüdisch verhasst und habe jahrelang in dem teilweise aus Juden bestehenden Amar-Quartett, das er ins Leben gerufen habe, als Bratscher mitgewirkt. Weiter habe er noch nach der nationalsozialistischen Revolution sich konzertierenderweise mit zwei emigrierten Juden auf Schallplatten aufnehmen lassen. Es handelte sich hier um eine bereits Jahre vor dem Umsturz bestehende Streichtrio-Gemeinschaft, deren übrige Partner nicht „Emigranten“ waren, sondern der hervorragende erste Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters, Goldberg, der erst vor einigen Monaten, in der Absicht sich ganz der Solisten-Karriere zu widmen, das Orchester verlassen hat und der an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin lange Jahre als angesehenen Lehrer wirkende Oesterreicher Feuermann, der als einer der besten europäischen Cellisten allgemein anerkannt ist. Zudem waren diese Aufnahmen die Ableistung eines alten Vertrages.

Auch Hindemiths Gegner sind sich klar, daß die Ablehnung gegen ihn auf solche Dinge allein nicht zu fügen ist. Die Hauptgründe für ihre Haltung erblicken sie in denjenigen seiner Werke, die irgendwie weltanschaulich anfechtbar erscheinen; vor allem in einem Teil der von ihm bisher vertonten Texte. Nun muß ohne weiteres zugegeben werden, daß Stoffe, wie die zu den drei Einaktern „Mörder, Hoffnung der Frauen“, „Nusch-Nuschi“ und „Sancta Susanna“ recht fragwürdig sind; ebenso das „Lehrstück“ und die Zeit-Revue — anders kann man es wohl nicht nennen — „Neues vom Tage“. Demgegenüber ist zu bedenken, daß die drei Einakter recht eigentlich ein „Jugendwerk“ darstellen; — Hindemith wußte, als er sie schrieb, noch gar nicht, ob er überhaupt Komponist werden wolle. Und übertrifft einer dieser Einakter — ohne sonst zu vergleichen — an Pervertität des Vorwurfs etwa die „Salome“ des reifen Meisters Strauß? Wer aber wollte um des „Salome“-Textes willen Richard Strauß ablehnen? Verantwortlich zu machen für solche Textwahl — bei Hindemith wie bei Strauß — ist vor allem die Zeit-Epoche ihrer Entstehung, die nach Sensationen dieser Art verlangte. Und das Bestreben, möglichst zeitnahe zu bleiben, war bei Hindemith verständlich in einer Zeit, wo die Beziehung zwischen Künstler und Publikum immer fragwürdiger wurde. Hindemith wußte — ebenso wie Strauß — daß, um etwa Wagnersche Erlösungs-dramen zu schreiben, eben die persönlichen und zeitlichen Voraussetzungen eines Richard Wagner nötig waren...

Der Angriff

Verlag: Zentralverlag der N.S.D.A.P. Franz Eher Nachf. G. m. b. H., Zweigverlagsanstalt, Berlin, Berlin SW 68, Zimmerstraße 88-91 / Einzelpreis 10 Pfennig, außerhalb 15 Pfennig. Zustellung auf Wunsch auch ins Haus. Bezugspreis wöchentlich 50 Pfennig, monatlich 2,25 Mark. Bei Postzustellung monatlich 2,25 Mark und 30 Pfennig Zustellgebühr. / Postcheckkonto: Berlin 4454. / Fernsprecher: Sammelnummer A 1 Jäger 0022. / Druckschrift: Beobachter Berlin.

Anzeigenpreise: Die 12 gespaltene Millimeterzeile (22 mm breit) 20 Pfennig, die 4 gespaltene Millimeterzeile im Textteil (65 mm breit) 1,20 Mark. / Anzeigenpreis: 17 1/2 Mark am Ort der Erscheinung. / Aufnahme von Anzeigen und Bezugsbestellungen im Verlagshaus Berlin SW 68, Zimmerstraße 88, in allen Zweigstellen und Agenturen des Zentralverlages. / Für unversandte eingekaufte Manuskripte wird keine Gewähr übernommen. / Rücksendung nur, wenn Rückporto beiliegend.

Warum Vorschußlorbeeren für Konjunktur-Musiker Hindemith?

Verwegener Straßenraub am Bhf. Friedrichstraße 68-jähriger Gutsbesitzer überfallen — Der Täter nach wilder Jagd gefaßt

Musik ohne Resonanz im Volke

Seit einigen Tagen bewegen heftige Kämpfe unser Musikleben. Bei der Gründung der Reichsmusikammer hat man als einzigen von den Jüngeren Paul Hindemith in den Rat berufen — trotz seiner Bergangenszeit. Das entsprach dem Verlangen des Führers nach Vereinfachung und Zusammenfassung aller Kräfte, wie dem Wunsch von Reichsminister Dr. Goebbels, der die Kunst einer freien, an keine Richtung gebundene Entfaltung überlassen sehen wollte.

Wenig Platz für Lebende

Daß alle ehemals künstlerisch Versippen sich mit ihrem intellektuellen Prädikament eines Tages wieder zusammenfinden müßten, um aus der Last der Vererbung von Hindemiths Kapital zu schlagen, das war bei ihrem Ehrgeiz und Geltungsdrang kein Wunder.

Die Erwartungen haben sich bestätigt. Der Musikwinter 34/35 kam, und mit ihm begann in Deutschlands erstem Konzertsaal die Verwirklichung eines Programms, das seit Jahren nicht ferngeblieben hatte. Für Lebende deutsche Meister — außer Hindemith — war so gut wie gar kein Platz. Ausländische traten dafür in ganz unverhältnismäßig großer Zahl in den Vordergrund. Ganz im Geil der Herr Rattenberg! Warnungen blieben ohne Erfolg. Die Provinz ahnte die Berliner Vorbilder nach. Der Zustand allgemeiner Stagnation konnte keinem ehelichen Beobachter unverborgen bleiben.

Rundfunk-Abstimmung

Da es sich hier um Fragen handelt, die das ganze deutsche Volk angeht, braucht man keinen Augenblick zu zögern, sie vor die Öffentlichkeit zu bringen, die schon seit einiger Zeit eifrig daran Anteil nimmt, wie der lässliche Poststempel gegen eine Rundfunkaufführung von Hindemiths Symphonie „Matris der Mater“ bewies. Man hat es dem Funk verübeln wollen, daß er schon wieder mit solcher Musik aufwartete, nachdem es endlich etwas ruhiger damit geworden war. Nun ist aber heute der Weg über den Rundfunk der einzig mögliche, eine Art Volkseinstimmlich in musikalischen Dingen herbeizuführen. Einen solchen braucht der wahrhaft deutsche Musiker nicht zu scheuen. Die Geschichte kennt manches Beispiel, wo das Volk den Sieg einer deutschen Kunst errief, während sich die Weltbühnen noch lange darüber stritten. Das war bei Beethers Kampf

gegen das musikalische Berlin nicht anders als bei Wagners erstem Erscheinen in Wien.

Auf einen ähnlichen Erfolg beim Volke mußte Hindemith verzichten. Das hat ihn der „Böltische Beobachter“ befeuert. Da dies aber den schon äußerlich Gewordenen nicht in den Raum paßte, begannen sie hinter den Kulissen zu arbeiten. Die höchsten Stellen wurden angegangen, wie man hört, mit negativem Ergebnis. Die Anzeichen für einen ausgesprochenen Machtkampf verdichteten sich. Man konnte es der anderen Seite nicht verzeihen, wenn sie sich zur Wehre setzte und einige Breitsseiten dagegen feuerte. Eine Cannon bestand in der Freibriefzeit im amtlichen Organ der NS-Kulturgemeinde: „Hindemith, kulturpolitisch untragbar“.

Kulturbolschewismus

Hier wurde an Hand eines aus sichersten Quellen kommenden Materials festgestellt, wer Hindemith ist. Er wurde bekanntlich 1895 in Hannau geboren, erlernte früh das Hammer des Geigers und Komponisten, wurde auf Grund

seiner hohen Begabung in jungen Jahren Konzertmeister und schrieb gleichzeitig eine Reihe von guten Kammermusikstücken. Bei seinem 12. Werk zeigt seine Tonleiter-Bauweisen einen plötzlichen Knick. Hier beginnt Hindemith das zu werden, was ihn bald zum musikalischen Epigonen des Systemjünglers, der Romantikergruppe, machte. Er betrieb einen musikalischen Kulturbolshewismus tollster Art. Ihm war nichts, aber auch das Heiligste nicht heilig. Geistesgleiches gab es auf jüdischer Seite niemals gerade eben nach, auf deutscher nicht wieder. Er war die musikalische Grube im Romantikerstadium. Die Verleger rissen sich um seine Werke. Das Volk aber hatte für seine Kunst bald den richtigen Namen. Die einen sagten: „Hindemith macht Hunde müß“, die anderen kurz „Hindemith“.

Beim Frührot der neuen Zeit setzte bei ihm ein allmählicher Umschwung ein. Da er ein hoffnungsvolles Talent und ein großer Künstler war, wurde er nach der Machtgreifung als hochschulischer großmütig übernommen und nachher sogar

Ein alter Bekannter der Polizei

Uebel belohnte Wohltat — Mit Faustschlägen zu Boden geschlagen

Ein Raubüberfall, der mit geradezu beispielloser Frechheit durchgeführt wurde, hat sich gestern in den späten Nachmittagsstunden in nächster Nähe des Bahnhofes Friedrichstraße abgepielt. Glücklicherweise gelang es, den Täter nach wilder Jagd zu stellen und der Polizei zu übergeben.

Ein 68-jähriger Gutsbesitzer aus der Provinz war am gestrigen Spätnachmittag auf dem Bahnhof Friedrichstraße angekommen, um in Berlin einige geschäftliche Angelegenheiten zu regeln. Er suchte eine Fernsprechzelle in der Bahnhofsvorhalle auf, um einen Bekannten anzurufen, mit dem er sich in der Innenstadt treffen wollte. Ein jüngerer Bursche, der dort herumlungerte, hatte offenbar gesehen, daß der alte Herr mit der Bedienung des Fernsprechautomaten nicht recht Absicht machte und erbot sich, ihm behilflich zu sein. Als er weiter im Verlauf des Gesprächs erfuhr, daß der Gutsbesitzer zum ersten Male in der Reichshauptstadt war, erklärte sich der Bursche bereit, ihm auch weiter behilflich zu sein und das Gepäck zu tragen. Beide verließen nun den

Bahnhof und gingen nach der Albrechtstraße. In bewegtem Wortzug schilderte der junge Begleiter dem Gutsbesitzer seine angebliche Notlage, so daß dieser sich veranlaßt sah, seine Geldtasche zu ziehen und ihm eine Mark zu spenden.

In diesem Augenblick stürzte sich plötzlich der Bursche über seinen Begleiter her, schlug ihm mit mehreren Faustschlägen zu Boden und rief ihm aus dem Sadet eine Brieftasche, in der sich außer einem Scheck über 2000 Mark auch rund 2000 Mark bares Geld befanden. Dann ergriff der Räuber Hals über Kopf die Flucht und jagte mit seiner Beute zu entkommen.

Auf die Hilferufe der Ueberfallenen nahmen jedoch sofort mehrere in der Nähe stehende Kraftfahrzeugfahrer und Passanten die Verfolgung auf. Nach einer wilden Jagd holte man den Burschen, der sich in einer Nische des Hauses Albrechtstraße 12 versteckt hatte.

Der Festgenommene wurde nach dem Polizeipräsidium gebracht, wo er vom Raubbezerrn als ein 21-jähriger Edmund R. festgestellt wurde, der der Kriminalpolizei bereits von früheren Straftaten her bekannt ist.

ausgeselbstet. Das hinderte ihn aber nicht, daß mit jüdischen Kollegen in der Schweiz zu treffen und dort Beschäftigung zu finden, was die Hauslandpresse eifrig meldete.

All dies brachte die NS-Kulturgemeinde zur Sprache. Sie hatte nichts zu verschweigen und auch nichts zu überstreben. Um so überraschender war es, daß eine prominente Persönlichkeit in der Sonntagsummer einer Berliner Zeitung hierzu Stellung nimmt und eine Ehrenrettung oder Rechtfertigung Hindemiths versucht. Noch drei Tage später wurde die Nummer der Zeitung vor Berliner Konzertsälen zum Kauf angeboten. Warum? Nachfrage auf ausgewanderte Musiker hatten den Interesselkreis an sich vergrößert.

Zweimal Konjunktur

Der Unbefangene, der diesen Musikist liebt, muß den Einbruch gewinnen, als sei man im neuen Deutschland dabei, den bedeutungslossten, verdienstlossten, genialsten und anständigsten deutschen Komponisten der Gegenwart fortzulassen. Das Bild, das von ihm entworfen wird, ist geradezu ideal. Aber, es stimmt etwas nicht daran. Lind hat das hat seinen Grund darin,

daß man alle jene Dinge zu begreifen versucht, die Hindemith eben zum großen Mann seiner Zeit gemacht haben, daß man all das als „Jugendübun“ mißdeutet, was bei Hindemiths künstlerischer Werkschöpfung einmal schwer ins Gewicht fiel, wenn nicht von ausschlaggebender Bedeutung war.

Wenn Hindemith in seinen jüngsten Schöpfungen tatsächlich ein so erquickendes tiefes Gutes offenbart, dann müßten doch, zumal bei einem durch frühe Reife ausgezeichneten Genie, Anzeichen dafür schon damals vorhanden gewesen sein. Dem höchsten Gutes ist aber in dem recht ansehnlichen Pentium vorliegenden Hindemith-Werk schwerlich etwas zu finden. Für die Gegner sind also genug, an dessen Vorhandensein überhaupt zu zweifeln bzw. die einzig mögliche Folgerung zu

Brautfahrt in den Tod

Eigener Bericht des Angriff

co. Reinefeld, 28. November

Die Brautleute S. Rannigler und Marie Seinemeyer, beide aus Reinefeld, die kurz vor der Hochzeit standen, fanden gemeinsam bei einem Verkehrsunfall den Tod. Sie befanden sich von Breitenwerbis auf dem Heimweg, als sie plötzlich von einem Kraftwagen angefahren wurden. Fraulein Seinemeyer zog sich einen Schädelbruch zu und war sofort tot. S. wurde mit schweren Verletzungen ins Krankenhaus gebracht, wo er ebenfalls bald gestorben ist.

Abb. 6

Vom Wahren und Falschen in der Kunst.

Die Rede des Führers und Reichskanzlers auf der Kulturtagung in Nürnberg.

Viel wichtiger bleibt demgegenüber die Stellungnahme unseres eigenen Volkes. Denn seine Anteilnahme oder Ablehnung ist die allein für uns als gültig anzusehende Beurteilung der Nichtigkeit unseres kulturellen Schaffens. Und ich will dabei einen Unterschied machen zwischen dem Volk, das heißt, der gesunden blutvollen und volkstreuen Masse der Deutschen und einer unzuverlässigen, weil nur bedingt blutgebundenen dekadenten sogenannten „Gesellschaft“. Sie wird manchmal gedankenlos als „Oberschicht“ bezeichnet, während sie in Wirklichkeit nur das Auswurfergebnis einer blutmäßig und gedanklich kosmopolitisch infizierten und damit hilflos gewordenen reichsstaatlichen Züchtung ist.

Abb. 7

Dr. Goebbels auf der Jahreskundgebung der Reichskulturkammer

Wenn sich die musikalische Jugend in Deutschland zu den atonalen Musikern bekennt, so ist das nur ein Beweis dafür, wie notwendig es ist, rücksichtslos dagegen anzugehen. Wir jedenfalls vermögen weder Vorwärtsweisendes noch Zukunftsträchtiges dabei zu entdecken; wir verwahren uns auf das energischste dagegen, diesen Künstlertypus als deutsch angesprochen zu sehen und buchen die Tatsache seines blutmäßig rein germanischen Ursprunges nur als praktischen Beweis dafür, wie tief sich die jüdisch-intellektualistische Infizierung bereits in unserem eigenen Volkskörper festgefressen hatte. Das festzulegen, hat nicht das mindeste mit politischem Denunziantentum zu tun. Wir sind erhaben über den Verdacht, wahrer und echter Kunst kleinliche und schikanöse Vorschriften machen zu wollen.

Abb. 8

11.3. Literaturverzeichnis

- Benn, Gottfried: *Briefwechsel mit Paul Hindemith*, Ann C. Fehn (Hg.), Klett-Cotta, Stuttgart 1978
- Hindemith, Paul: *Das Marienleben, Gedichte nach Rainer Maria Rilke für Sopran und Klavier (1948)*, Edition Schott 2026
- Hindemith, Paul: *Aufsätze.Vorträge.Reden*, Giselher Schubert (Hg.), Zürich/Mainz, 1994
- Hindemith, Paul: *Johann Sebastian Bach, ein verpflichtendes Erbe, 12. September 1950 in Hamburg*, in: *Aufsätze.Vorträge.Reden*, S. 253-270, Frankfurt/M. 1953
- Hindemith, Paul: *Das private Logbuch, Briefe an seine Frau Gertrud*, Mainz 1995
- Hindemith, Paul: *Komponist in seiner Welt*, Zürich 1959
- Hindemith, Paul: *Oper Mathis der Maler, Studienpartitur*, Mainz 1937, (ED 4575) © renewed 1965
- Hindemith, Paul: *Werkeinführungen und Vorworte von Paul Hindemith*, in: *Hindemith-Jahrbuch 2000 (29)*, S. 127 - 208
- Hindemith, Paul: *Sinfonie ‚Mathis der Maler‘. Werkeinführungen 1934*, in: *Aufsätze.Vorträge.Reden*, Frankfurt/M. 1953
- Hindemith, Paul: *Briefe*, Dieter Rexroth (Hg.), Frankfurt/M. 1982
- Hindemith, Paul: *Symphonie Mathis der Maler, Studienpartitur*, Mainz 1934/1962
- Hindemith, Paul: *Symphonie ‚Mathis der Maler‘*, in: *Programmheft der Berliner Uraufführung 1934*
- Hindemith, Paul: *Unterweisung im Tonsatz, I Theoretischer Teil*, Neue, erweiterte Ausgabe, Mainz 1939-40
- Hindemith, Paul: *Werkeinführungen und Vorworte*, 2000, S. 150
- Meierott, Lenz/Schmitz, Hans-Bernd: *Materialien zur Musikgeschichte Band 2*, München 1986, S. 49-51
- Josquin des Prez, Missa l’homme armé, Kyrie*
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Universal Edition 1929 (1949)

- Adorno, Theodor Wiesengrund: *Ad vocem Hindemith. Eine Dokumentation*, in: *Impromptus (Gesammelte Schriften 17)*, Frankfurt a.M. 1982
- Anacker, Regine: *Aspekte einer Anthropologie der Kunst in Gottfried Benns Werk*, Würzburg 2004
- Aurelius Augustinus, *Bekenntnisse*, Reclam 2007
- Bartel, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1997
- Bauer, Leonhard/Mathis, Herbert: *Geburt der Neuzeit. Vom Feudalsystem zur Marktgesellschaft*, München 1988
- Becker, Friederike: *Des Künstlers Entsagung. Die "Dichtung" Mathis der Maler, ihre Entstehungsgeschichte und einige kritische Anmerkungen zur Legendenbildung um Paul Hindemith, Giselher Schubert (Hg.): Hindemiths Libretto*, in: *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*, von Mainz [u.a.] 1997 (Frankfurter Studien; 6), S. 128-157
- Behling, Liselotte: *Ergänzungen zur Form und Symbolik von Verkündigung und Goldtempel des Isenheimer Altars*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, Band XVI, Heft 1/2, Berlin 1962, S. 41-62
- Biccari, Gaetano: *"Zuflucht des Geistes"? Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944*, von Gunter Narr Verlag, 2001
- Bollmus, Reinhard: *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*, München 2006
- Borris, Siegfried: *Einführung in die moderne Musik*, Wilhelmshaven, 1979
- Borris, Siegfried: *Perspektiven zu Hindemiths kunstmoralischem Engagement*, in: *Hindemith-Jahrbuch 1974/IV*, hg. v. Hindemith-Institut, Mainz, Verlag Schott
- Braun, Werner: *Der Stilwandel in der Musik um 1600*, Darmstadt 1982
- Breimann, Gudrun: *Mathis der Maler und der "Fall Hindemith" : Studien zu Hindemiths Opernlibretto im Kontext der kulturgeschichtlichen und politischen Bedingungen der 30er Jahre / Gudrun Breimann. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1997 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft Bd. 165), zugl.: Münster (Westfalen), Univ., Diss., 1996*
- Briner, Andres und Rexroth, Dieter u. a.: *Paul Hindemith Leben und Werk in Bild und Text*, Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich 1971
- Briner, Andreas: *Hindemith u. Adornos Kritik des Musikanten*, in: *Musik u. Bildung*, 1974, 353-358
- Briner, Andreas, Rexroth, Dieter, Schubert, Giselher: *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text*, Zürich, 1988
- Brinkmann, Reinhold: *Johannes Brahms. Die Zweite Symphonie. Späte Idylle*, in: *Musik-Konzepte 70*, München 1990
- Broszat, Martin: *Der Staat Hitlers*, 13. Aufl. München 1992

- Bruhn, Siglind: *Keplers Gedankenwelt in Hindemiths Musik*, in: *Hindemith-Jahrbuch 2004/33*, S. 54-122
- Bruhn, Siglind: *The temptation of Paul Hindemith. Mathis der Maler as a spiritual testimony*, Siglind Bruhn. - Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1998. - XVII, 419 S. Ill. (Pendragon Press Musicological Series)
- Burke, Peter: *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, Berlin 1972
- Busche, Jürgen: *Heldenprüfung, Das verweigerete Erbe des Ersten Weltkriegs*, München 2004
- Csampa, Attila und Holland, Dietmar (Hg.): *Der Konzertführer, Hamburg 1988*
- Dahlhaus Carl und Eggebrecht, Hans Heinrich, (Hg.): *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon, Zwei Bände, Wiesbaden/Mainz 1979*
- Dahlhaus, Carl (Hg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6, Die Musik des 19. Jahrhunderts, Laaber 1989*
- Dahlhaus, Carl: *Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988*
- Dahlhaus, Carl: *Schönberg und andere: Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Oesch, Mainz 1978*
- Dahlhaus, Carl: *Was ist Musikgeschichte?, in: Europäische Musikgeschichte 1, Kassel 2002*
- Dahlhaus, Carl, in: D. Berke und D. Hanemann (Hg.): *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985, Kassel etc. 1987, Bd. 1, S. 18*
- D'Angelo, James P.: *Tonality and its symbolic associations in Paul Hindemith's opera "Die Harmonie der Welt"*. Arbor, Ann, MI : UMI, 1983, zugl.: New York, N.Y., Univ., Diss., 1983
- Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts, in: Neue Handbuch der Musikwissenschaft, Carl Dahlhaus (Hg.), Bd. 7, Laaber 1984*
- Danuser, Hermann: *Abschied vom Espressivo? Zu Paul Hindemiths Vortragsstil in den zwanziger Jahren, in: Schaal, Susanne/Schader, Luttgard (Hg.), Über Hindemith - Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation, Mainz 1996*
- De la Motte, Helga: *Religiöse Kategorien als ästhetische Begriffe, in: Hinrich Bergmeier (Hg.), Le Sacre. Musik - Ritus - Religiosität, S. 39 - 48*
- De la Motte-Haber, Helga: *Bewegung und Stillstand, in: Schaal, Susanne/Schader, Luttgard (Hg.), Über Hindemith - Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation, Mainz 1996*
- De la Motte-Haber, Helga: *Musik und Religion, Laaber 1995 neue Auflage: 2., stark erw. Aufl.2003!*
- De la Motte-Haber, Helga: *Bewegung und Stillstand, in: Susanne Schaal/Luttgard Schader (Hg.), Über Hindemith. Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation, Mainz 1996*
- Der Parteitag der Freiheit vom 10. bis 16. September 1935. *Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Kongressreden, München 1935*

- De Ruiter, Jacob: *Der Charakterbegriff in der Musik*, in: *Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740-1850*, (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft (AFMW-B); 29)
- Dizenau, G.: *Paul Hindemith: l'hommage à Matthias Grünewald*, in: *Ostinato rogo* 6/7, 1995/96, 315-322
- Decker, Gunnar: *Gottfried Benn, Genie und Barbar*, Berlin 2006
- Dithmar, Reinhard (Hg.) : *Fabeln.Parabeln.Gleichnisse.*, München 1970
- Döring, Sieghart/ Henze-Döring, Sabine: *Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 13, Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997
- Eco, Umberto: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, Mailand 1987
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M. 1993
- von Einem, Herbert: "Die Menschwerdung Christi" des Isenheimer Altars, Heft 55 der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Köln und Opladen 1955
- Einstein, Alfred: *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert*, Leipzig 1905, (2010)
- Ehrke-Rotermund und Rotermund, E.: *Zwischenreiche und Gegenwelten. Texte und Vorstudien zur ‚Verdeckten Schreibweise‘ im Dritten Reich*, München 1999
- Fehn, Ann Clark: *Das Unaufhörliche. Gottfried Benns Text in der Vertonung von Paul Hindemith*. In: *Hindemith-Jahrbuch 1976/5*, S. 43-101, hg. v. Hindemith-Institut, Mainz, Verlag Schott
- Feil, Arnold (Hg.): *Metzler Musik Chronik vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1993
- Finscher, Ludwig: *Paul Hindemiths geschichtlicher Ort*, in: *Hindemith-Jahrbuch 1997/26*, S. 40-52
- Finscher, Ludwig: *Artikel Symphonie*, in: *MGG², Sachteil; Kassel 1998*, Bd. 9, Sp. 15-153
- Fischer, Ludwig: *Art. Instrumentalmusik*, *MGG², Sachteil*, Bd. 4, Kassel 1996, Sp. 873-911
- Fischer, Ludwig: *Paul Hindemith - Versuch einer Neuorientierung, Musik u. Bildung, 1974.*, S. 350-353
- von Fischer, Kurt: *Die Passionshistorien von Heinrich Schütz*, in: *Heinrich Schütz in seiner Zeit*, hrsg. von Walter Blankenburg, *Wege der Forschung*, Bd. 614, Darmstadt 1985
- von Fischer, Kurt: *Honeggers und Hindemiths pessimistische Sicht der Musik nach 1945*, in: *Susanne Schaal/Luttgard Schader (Hg.), Über Hindemith - Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation*, Mainz 1996
- Fisher, Alexander J.: *Paul Hindemith, Gottfried Benn, and the Defense of the Autonomy of Art in the Late Weimar Republic*. In: *Hindemith-Jahrbuch 1999/28*, S. 11-53, hg. v. Hindemith-Institut, Mainz, Verlag Schott
- Floros, Constantin: *Gustav Mahler, III. Die Symphonien*, Wiesbaden 1985
- Friedländer, Saul: *Das Dritte Reich und die Juden*, dtv 2000
- Fuller, Michael: *Hindemith's "Mathis der Maler". A parable for our times*. in: *Hindemith-Jahrbuch 1997/26*, S. 121-131

- Gasser, Helmi: *Das Gewand in der Formensprache Grünewalds*, Bern 1962
- Gebhardt, Volker: *Das Deutsche in der deutschen Kunst*, Köln 2004
- Geck, Martin: *Das Höchste erreicht? Hindemith im Spiegel seiner Hamburger Bach-Rede*, in: *Musik-Konzepte 125/126, Der späte Hindemith*, München 2004, S.39 - 48
- Geiger, Friedrich: *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*, Kassel 2004
- Goertz, Hans-Jürgen: *Unsichere Geschichte. Zur Theorie historischer Referentialität*, Stuttgart 2001
- Grewe, Ludwig, zus. Mit Doster, Ute und Salchow, Jutta: *Gottfried Benn 1886-1956. Eine Ausstellung des Marbacher Literaturarchivs*, *Marbacher Kataloge 41*, Marbach, 1986
- Gurjewitsch, Aaron J.: *Das Individuum im europäischen Spätmittelalter, aus dem Russischen*, München 1994
- Haase, Rudolf: *Paul Hindemiths harmonikale Quellen. Sein Briefwechsel mit Hans Kayser*, Wien, Lafite, 1973 (Beiträge zur harmonikalen Grundlagenforschung, 5)
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch Schönen*, Ausgabe 1980
- Harvey, Mark S.: *Grünewald and Hindemith*, in: *Theology today*, 1989, 4, S. 430ff., zitiert nach:
<http://theologytoday.ptsem.edu/jan1989/v45-4-criticscorner1.htm>
- Hayburn, R.F.: *Papal Legislation on Sacred Music*, Collegeville, Minnesota, 1979
- Heck, Christian: *Grünewald und der Isenheimer Altar*, Colmar 1983
- Heckel, Martin: *Deutschland im konfessionellen Zeitalter*, Göttingen 1983
- Heller, Berndt / Reininghaus, Frieder: *Musik im Nationalsozialismus: Hindemiths heikle Jahre. Eine Dokumentation*, in: *Neue Zeitschrift für Musik 145 (1984), Heft 5, S. 4-10*
- Heiber, Helmut (Hg.): *Goebbels Reden 1932-1945*, München 1972
- Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. (Reclam Universal-Bibliothek), Ditzingen 1986
- Heimrath, Johannes (Hg.)/Korth, Michael (Hg.): *D. Martinus Luther. Ein feste Burg. Luthers Kirchenlieder nach der Ausgabe letzter Hand von 1545*, München 1983
- Heise, Walter: *Paul Hindemith: Symphonie Mathis der Maler (1.Satz)*, in: *Sigmund Helms und Helmuth Hopf (Hg.), Werkanalyse in Beispielen*, Regensburg 1986, S. 334-343
- Heister, Hanns-Werner/Maurer-Zenck/Petersen, Peter (Hg.): *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, Frankfurt/M. 1993
- Herzog, Friedrich Wilhelm: *Der Fall Hindemith – Furtwängler*, in: *Die Musik, Organ des Amtes Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP*, Jahrgang 27, Heft 4, Januar 1935, S. 241-243
- Hilsenbeck, Bruno: *Die Stuppacher Madonna und Ihre Botschaft*, Stuppach/Bad Mergentheim 1980

- Hinton, Stephen: *The idea of Gebrauchsmusik. A study of musical aesthetics in the Weimar Republic with particular reference to the works of Paul Hindemith*, New York 1989
- Hinton, Stephen: *Wider das bürgerliche Konzertwesen*, in: *Europäische Musikgeschichte, Band 2*, Kassel 2002 S. 1051-1078
- Hitchcock, H. W.: *Trinitarian Symbolism in the "Engelskonzert" of Hindemith's "Mathis der Maler"*, in: *Fs. A.Seay, hrsg. Von M.D. Grace, Colorado Springs 1982, 217-229*
- Holl, Karl: *Zu Hindemiths "Mathis der Maler"*. in: *Das Musikleben 7 (1954), S. 257-301*
- Huizinga, Johan: *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart 1975
- Hüppe, Eberhard/Moseler, Günter: *Symphonik im Übergang. Symphonik und Avantgarde als Widerspruch und Herausforderung*, in: *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert, S. 153 ff. (Handbuch der musikalischen Gattungen 3, 2 , Laaber 2002)*
- Karbusicky, Vladimir : *Engelmusik und teuflische Schreie Imaginationen des Matthias Grünewald in Paul Hindemiths musikalischen Bildern*, in: *Musikalische Ikonographie, Hamburg 1994, 183-191, Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 12*
- Karow, Yvonne: *Deutsches Opfer, Kultische Selbstauflösung auf den Reichsparteitagen der NSDAP*, Berlin 1997
- Kater Michael H.: *Das Problem der musikalischen Moderne im NS-Staat*, in: *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Band XLV, Albrecht Riethmüller (Hg.), Bruckner-Probleme, Internationales Kolloquium 7.-9. Oktober 1996, Berlin, Franz-Steiner-Verlag, Stuttgart 1999, S. 176-191*
- Kater, Michael H.: *Komponisten im Nationalsozialismus. Acht Porträts*, by Michael H. Kater. Berlin 2004, S. 47-78: *Paul Hindemith*
- Ketteler, Rolf und Jewanski, Jörg: „*Musik und Bildende Kunst*“, Art. MGG², Sachteil, Bd. 6, Kassel 1997, Sp. 745-779
- Kettling, Siegfried: *Betrachtungen zum Isenheimer Altar. Das Weihnachtsevangelium*, Wuppertal 1986
- Kilian, Gerald: *Paul Hindemiths "Symphonie 'Mathis der Maler'". Eine Deutung musikalischer Ausdruckscharaktere und formaler Strukturen als semiotische Gestaltqualitäten symbolischer Musik*, in: *Hindemith-Jahrbuch 1999/28, S. 254-272*
- Kirsch, Winfried: *Brechungen symphonischer Tradition: Paul Hindemiths Symphonie in Es (1940)*, in: *Wolfgang Osthoff und Giselher Schubert (Hg.), Symphonik 1930 - 1950. Gattungsgeschichtliche und analytische Beiträge, Frankfurter Studien, Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes Frankfurt/Main, Bd. IX, Mainz 2003, S. 122-139*
- Koepp, Kai: *Art. Viola d'amore*, in: *MGG², Sachteil Bd. 9. Sp. 1562-1572, Kassel 1998*
- Kohlhass, Ellen: *Hänsel und Gretel im Notenwald*, in: *FAZ, 10.03.1995*
- Korth, Michael (Hg.): *D. Martinus Luther, Ein feste Burg*, München 1983
- Kunold, Wulf: *Hindemiths „Symphonie in Es“*, in: *Hindemith-Jahrbuch 1986/15, S. 70-105*
- Laaff, Ernst: *Hindemiths „Symphonie in Es“*, in: *Melos (15), 1948*

- Laas, Johannes: *Der gläubige Musiker. Zur Religiosität im Leben und Schaffen Paul Hindemiths*, in: *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, hrsg. von Cordula Heymann-Wentzel / Johannes Laas, Würzburg 2004, S. 312-327
- Le Goff, Jacques: *Die Intellektuellen im Mittelalter*, München 1986
- Leuschner, Joachim: *Deutschland im Spätmittelalter*, Göttingen 1983
- Lessing, Wolfgang: *Stillstand der Dialektik? Einige Überlegungen zur Methodik der Hindemith-Rezeption Adornos*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1995/5, S. 22-27
- Lessing, Wolfgang: *Die Hindemith-Rezeption Theodor W. Adornos*, Mainz 1999
- Mainka, Jürgen: *Hindemith und die Weimarer Republik*, in: *Hindemith-Jahrbuch 17 (1988)*, S. 167-178
- Lohse, Bernhard: *Luthers Theologie in ihrer historischen Entwicklung und in ihrem systematischen Zusammenhang*, Göttingen 1995
- Mauer-Zenck, Claudia: *Aufsatz über Situation der Komponisten im 3. Reich*, Mainz 1982, in: *Hindemith-Jahrbuch 1982*
- Maurer-Zenck, Claudia: *Zwischen Boykott und Anpassung an den Charakter der Zeit. Über die Schwierigkeiten eines deutschen Komponisten mit dem Dritten Reich*, in: *Hindemith-Jahrbuch 1980/9*, S. 65-129, hg. v. Hindemith-Institut, Mainz, Verlag Schott
- Martinsen, Renate: *Der Wille zum Helden. Formen des Heroismus in Texten des 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1990, Zugl.: Konstanz, Univ., Diss., 1989
- Mauser, Sigfried: *Sichtweisen - Paul Hindemith: Vom Bürgerscheck zum Altmeister*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1995/5, S. 4-11
- Medek, Tilo: *Berührungsängste und Paul Hindemith*, in: Schaal, Susanne/Schader, Luttgard (Hg.), *Über Hindemith. Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation*, Mainz 1996
- Metz, Günther: *Hindemith und die Alte Musik*, in: *Alte Musik im 20. Jahrhundert, Wandlungen und Formen ihrer Rezeption*, Mainz 1995, S. 93-112
- Naumann, Michael: *Strukturwandel des Heroismus. Vom sakralen zum revolutionären Heldentum*, Königstein/Ts., 1984, Zugl.: Bochum, Univ., Habil.-Schr., 1980
- Neumeyer, David: *"Ubi eras bone Jesu?" On the Orchestral Recitative in Hindemith's Mathis der Maler*. in: *South African Journal of Musicology 8/9 (1988/89)*, S. 1-8
- Nickel, Gunther / Schaal, Susanne: *Die Dokumente zu einem gescheiterten Opernplan von Paul Hindemith und Ernst Penzoldt*, in: *Hindemith-Jahrbuch 1999/28*, S. 88-253
- NS-Kulturgemeinde: *Paul Hindemith - kulturpolitisch nicht tragbar*, in: *Die Musik*, Jahrgang 27, Heft 2, November 1934, S. 138 - 140
- Orff, Carl: *Gedenkrede für Paul Hindemith*, in: *Orden pour le mérite für Wissenschaft und Künste*, Bd. 6, 1963/64, 134 ff
- Osthoff, Wolfgang und Gisela Schubert (Hg.): *Symphonik 1930 - 1950*, Mainz u.a.: Schott 2003, Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes.

- Otterstedt, Annette: *Art. Viola da gamba*, in *MGG², Sachteil, Bd. 9, Kassel 1996, Sp. 1572-1597*
- Padmore, Elaine: *Hindemith and Grünwald*. In: *The Music Review 33 (1972), S. 190-193*
- Paulding, James E.: *Mathis der Maler. The politics of music*, in: *Hindemith-Jahrbuch 1976/5, Paul-Hindemith-Institut (Hg.), Mainz 1976, Verlag Schott*
- Pieper, Josef: *Werke Band 2, Hamburg 2001*
- Pirckmayer, Georg: *Der "Fall" Hindemith*, in: *Georg Pirckmayer: Struktur und Proportion. Versuch einer Synthese. Wien 1970, S. 16*
- Praetorius, Michael: *Syntagma musicum II, De Organographia (1619)*
- Prolingheuer, Hans: *Hitlers fromme Bilderstürmer. Kirche und Kunst unterm Hakenkreuz, Köln 2001*
- Rathert, Wolfgang und Schubert, Giselher (Hg.): *Musikkultur in der Weimarer Republik, Mainz u.a.: Schott 2001, Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes.*
- Rexroth, Dieter: *Von der moralischen Verantwortung des Künstlers. Zu den großen Opern von Paul Hindemith*. In: *Hindemith-Jahrbuch 1973/3, S. 63-79*
- Rexroth, Dieter: *Zu den großen Opern von P. Hindemith*, in: *Schaal, Susanne/Schader, Luttgard (Hg.), Über Hindemith. Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation, Mainz 1996*
- Richards, Guy: *20th-century composers. Hindemith, Hartmann and Henze, London 1995*
- Riepertinger, Rainard (Hg.): *Das Rätsel Grünwald, (Haus der bayrischen Geschichte, Augsburg), Darmstadt 2002, Wissenschaftlicher Buchverlag*
- Riethmüller, Albrecht: *Die Macht der Töne als die Ohnmacht Gottfried Benns*, in: *Beziehungszauber: Musik in der modernen Dichtung, hrsg. von Carl Dahlhaus u. Norbert Miller. München 1988 (Dichtung und Sprache, Bd. 7), S. 29-45*
- Riethmüller, Albrecht (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert, 1925-1945, unter Mitarbeit von Michael Custodis, Laaber 2006*
- Riethmüller, Albrecht: *Zur Politik der unpolitischen Musik*, in: *Europäische Musikgeschichte, Band 2, S. 1079-1113, Kassel 2002*
- Ringer, Alexander: *Harmonie und Gottesgedanke. Über „ästhetische Theologie“ im Operschaffen von A. Schönberg und Paul Hindemith*, in: *Hindemith-Jahrbuch 2002/31, 8-18.*
- Rosenberg, Alfred: *Mythos 20. Jahrhundert, München 1930, (hier: 7. Auflage, 1943)*
- Salmen, Walter: *Matthias Grünwald - Paul Hindemith. Bild-Musik-Bezüge*, in: *Musik und Kunst. Erfahrung - Deutung - Darstellung, ein Gespräch zwischen den Wissenschaften, hrsg. von Werner Jank / Hermann Jung, Mannheim 2000, S.105-120.*
- Sartori, Claudio: *Art. „Viola“ in: MGG², Sachteil, Band 13, Kassel 1966, Sp. 1671-1690*
- Sarwey, Franziska: *Grünwald-Studien. Zur Realsymbolik des Isenheimer Altars, Stuttgart 1983*

- Schader, Luitgard (Hg.): *Der Fall Hindemith : Materialien für den Musikunterricht in der Sekundarstufe II / hrsg. von Luitgard Schader, Blonay : Hindemith-Stiftung, 1995. - 27 Bl. (Quellen zum Musikunterricht 1)*
- Schader, Luitgard: *Absolute Musik und Biographie. Paul Hindemiths textbezogene Instrumentalkompositionen, in: Mf 45 (1992), S. 36-51*
- Schnebel, Dieter: *Musik - Religion - Glaube. Gedanken zu einer Theologie der Musik, in: Hinrich Bergmeier (Hg.), Le Sacre. Musik - Ritus - Religiosität, S. 117 - 120*
- Schneider Marius: *Die musikalischen Grundlagen der Sphärenharmonie, in: Acta musicologica, (32) 1960*
- Schneider, Norbert J.: *Prinzipien der rhythmischen Gestaltung in der Hindemith-Oper Matis der Maler, in: Hindemith-Jahrbuch 1981, Paul-Hindemith-Institut (Hg.), Mainz 1981*
- Schnider, F./Stenger, W.: *Die Kirche als Bau und die Erbauung der Kirche, Statik und Dynamik eines ekklesiologischen Bildkreises, Con (D) 8, (1972), 714-720*
- Schubert, Giselher: *Artikel Paul Hindemith, in: MGG², Personenteil, Bd. 9, Kassel 2003, Sp. 6 - 51*
- Schubert, Giselher: *Bewegte Endlosigkeit. Hindemiths Oratorium "Das Unaufhörliche" als ein Hauptwerk der Epoche, in: Texte zur Chormusik: Festschrift zum zehnjährigen Jubiläum des Internationalen Chor-Forums ICF, hrsg. v. Gerhard Jenemann, Stuttgart 2001, S. 17-25*
- Schubert, Giselher: *Ausdruck und Ausdrücken, Neue Sachlichkeit und Biographie, in: Cordula Heymann-Wentzel, Johannes Laas, Rainer Cadenbach (Hg.): Musik und Biographie: Festschrift für Rainer Cadenbach, veröffentlicht von Königshausen & Neumann, 2004*
- Schubert, Giselher: *Hindemith, Reinbek bei Hamburg, 1981*
- Schubert, Giselher: *Kontext und Bedeutung der „Konzertmusiken“ Hindemiths, in: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Band 4, Zur Musik des 20. Jahrhunderts, Hamburg 1980*
- Schubert, Giselher: *Polemik und Erkenntnis. Zu Hindemiths späten Schriften, in: Neue Zeitschrift für Musik 1995/5, S. 16 - 21*
- Schubert, Giselher: *Traditionen und Tradition. Zu Hindemiths Spätwerk, in: Musiktheorie 1991/6, S. 240*
- Schwarzbauer, Michaela: *Mathis der Maler und die sieben Todsünden: Werkinterpretation im Spannungsfeld von Erfahren und Darstellen, in: Musik und Bildung 34(93) (2002), Heft 1, S. 37-42*
- Simek, Rudolf: *Erde und Kosmos im Mittelalter. Das Weltbild vor Kolumbus, München 1992*
- Skelton, Geoffrey: *Paul Hindemith: The Man behind the Music, London: Victor Gollancz, 1977*
- Stephan, Rudolf: *Zum Verständnis der Oper "Mathis der Mahler", in: Hindemith-Jahrbuch 1990/19, S. 15-19, hg. v. Hindemith-Institut, Mainz, Verlag Schott*

- Steinbeck, Wolfram: *Liedthematik und symphonischer Prozeß. Zum ersten Satz der 2. Symphonie*, in: *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Band XXVIII, Brahms-Analysen, Referate der Kieler Tagung 1983*, S. 166-182
- Steinbeck, Wolfram, Christoph von Blumröder: *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 3,1*, Laaber 2002
- Steinbeck, Wolfram, Christoph von Blumröder: *Stationen der Symphonik seit 1900*, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 3, 2*, Laaber 2002
- Steiert, Thomas: *Paul Hindemith - Mathis der Maler*, in: *in: Enzyklopädie des Musiktheaters, Bd. 3, Carl Dahlhaus und S. Döring (Hg.)*, München 1986
- Stiftung Schloss Neuhardenberg/Cité de la musique, Paris: *Das „Dritte Reich“ und die Musik*, Berlin 2006
- Strobel, Heinrich: *Paul Hindemith*, 3. völlig umgearb. u. erweit. Auflage, Mainz 1948
- Tadday, Ulrich: *Zur Ästhetik nicht nur des späten Hindemith*, in: *Musik-Konzepte 125/126. Der späte Hindemith*, München 2004, S. 23-38
- Taylor-Jay, Claire: *The artist-operas of Pfitzner, Krenek, and Hindemith: politics and the ideology of the artist*, Aldershot, England, Burlington, VT: Ashgate, 2004
- Valentin, Erich: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Regensburg 1980
- Weiß-Mann, Edith: *Die Entwicklung der Orgelbewegung in Deutschland (Zum gegenwärtigen Stand der Orgelfrage)*, in: *Die Harmonie. Zeitschrift der Vereinigung deutscher Lehrer-Gesangsvereine (25)* 1934, S. 2-5
- Welter, Friedrich: *Hindemith - eine kulturpolitische Betrachtung*, in: *DM, Jg. 26, H. 6, März 1936*, S. 417 - 422
- Wörner, Karl H.: *Neue Musik in der Entscheidung*, Mainz 1956
- Zender, Hans: *Freiheit und Systeme - Paul Hindemith und das musikalische Denken unseres Jahrhunderts*, *Hindemith-Jahrbuch* 1997/26, S. 53 - 75
- Zimmermann, Michael: *Johannes Tinctoris und der Beginn der Neuzeit*, in: *Europäische Musikgeschichte 1*, Kassel 2002
- Zippert, Christian: *Im Chor der Engel. Im Horizont der Kirchenmusik*, in: *Living faith - lebendige religiöse Wirklichkeit* 1997, 471- 480.

11.3.2.1. Literaturangaben zu Person, Kunstwerk und
Rezeptionsgeschichte des Mathias Grünewald

- Arndt, Karl: *Grünewald. Fragen um einen geläufigen Künstlernamen*. In: *Riepertinger 2002*.
- Bautz, Friedrich Wilhelm: *Matthias Grünewald*. In: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon (BBKL), Band 2, Hamm 1990, Sp. 367-369*
- Bernhart, Joseph: *Die Symbolik im Menschwerdungsbild des Isenheimer Altars, (Vortrag gehalten 1920 in der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München, veröffentlicht 1921)*
- von Einem, Herbert: „*Die Menschwerdung Christi*“ des Isenheimer Altars, *Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, Heft 55, 35. Sitzung, Düsseldorf 1955*
- Hagen, Oskar: *Einführung in Grünewalds Isenheimer Altar, München 1924*
- Hausenberg, Margarethe: *Matthias Grünewald im Wandel der deutschen Kunstanschauung, Leipzig 1927*
- Heck, Christian: *Grünewald und der Isenheimer Altar, Colmar 1983*
- Hilsenbeck, Bruno: *Die Stuppacher Madonna des Mathis Gothart Nithart. Matthias Grünewald und ihre Botschaft. Eine Dankesgabe an die Freunde der Stuppacher Madonna. 3. Auflage. Verlag Kapellenpflege Stuppacher Madonna, Bad Mergentheim 1980.*
- Kehl, Anton: *Grünewald-Forschungen. Ph. C. W. Schmidt in Kommission, Neustadt an der Aisch 1964.*
- Mack-Andrick, Jessica (Hg.): *Grünewald und seine Zeit. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 8. Dezember 2007 - 2. März 2008. Anlässlich der Großen Landesausstellung Baden-Württemberg „Grünewald und Seine Zeit“.* Deutscher Kunstverlag, München 2007
- Ladendorf, Heinz: *Grünewald, Matthias*. In: *Neue Deutsche Biographie (NDB), Band 7, Duncker & Humblot, Berlin 1966, S. 191-197.*
- Lücking, Wolf: *Mathis: Nachforschungen über Grünewald (Berlin: Frölich & Kaufmann, 1983)*
- Marquard, Reiner: *Karl Barth und der Isenheimer Altar, Stuttgart 1995, zugl.: Frankfurt (Main), Univ., Diss., 1994*
- Marquard, Reiner : *Mathias Grünewald und der Isenheimer Altar. Erläuterungen, Erwägungen, Deutungen. Calwer Verlag, Stuttgart 1996*
- Marquard, Reiner: *Mathias Grünewald und Reformation, Berlin 2009*
- Müssel, Karl: *Das Rätsel Grünewald und Oberfranken. Zum Jubiläum des 500-jährigen „Lindenhardter Altars“ (1503-2003), in: Historischer Verein für Oberfranken (Hg.): Archiv für Geschichte von Oberfranken. Bd. 83, Historischer Verein für Oberfranken, Bayreuth 2003*
- Ossenberg, Horst: *Meister Mathis der Maler. Spurensuche. Verlag Books on Demand, Norderstedt 2005*

- Rieckenberg, Hans Jürgen: *Zum Namen und zur Biographie des Malers Matthias Grünewald, in Festschrift für Hermann Heimpel Bd. 1, Göttingen: Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 36/1, 1971*
- Rieckenberg, Hans Jürgen: *Noch einmal Grünewald (Limburg: Archiv für Sippenforschung Bd. 50, 1973)*
- Rieckenberg, Hans Jürgen: *Matthias Grünewald (Herrsching: Pawlak-Verlag, 1976)*
- Riepertinger, Rainhard (Hg.): *Das Rätsel Grünewald. Katalog zur Bayerischen Landesausstellung 2002/03, Schloss Johannisburg, Aschaffenburg, 30. November 2002 bis 28. Februar 2003, Verlag Theiss, Stuttgart 2002*
- Roth, Michael, Antje-Fee Köllermann u.a.: *Matthias Grünewald. Zeichnungen und Gemälde. Anlässlich der Ausstellung Matthias Grünewald-Zeichnungen und Gemälde, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 13. März - 1. Juni 2008. Hatje Cantz, Ostfildern 2008*
- Sandrart von, Joachim: *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste [...]. Jacob von Sandrart/Mattäus Merian, Nürnberg/Frankfurt 1675.*
- Sandrart von, Joachim: *Der Teutschen Academie Zweyter und letzter Haupt-Theil / Von der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste [...]., Michael und Johann Friedrich Endter/Johann von Sandrart, Franckfurt am Main 1679.*
- Sarwey, Franziska: *Grünewald-Studien. Zur Realsymbolik des Isenheimer Altars, Stuttgart 1983*
- Seidel, Max: *Mathis Gothart Nithart. "Grünewald, Der Isenheimer Altar", Stuttgart 1973*
- Schlögl, Nivard: *Der Geist des heiligen Bernhard [1898] I, 3, in: Bernhart, 1921, S.20*
- Schlösser, Rainer: *Politik und Drama, Berlin 1935*
- Schmid, Heinrich Alfred: *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald, Strassburg im Elsass 1911.*
- Stieglitz, Ann: *The Reproduction of Agony: Toward a Reception-History of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War Oxford Art Journal, Heft 2, 1989, S. 87 - 103*
- Strauss, Ernst: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, München 1972.*
- Vetter, Ewald Maria: *Grünewald. Die Altäre in Frankfurt, Isenheim, Aschaffenburg und ihre Ikonographie. Anton H. Konrad Verlag, Weißenhorn 2009*
- Vogt, Adolf Max: *Mathis Gothart Nithart, Meister gegen klassischer Malerei, Zürich und Stuttgart 1957*
- Wölfflin Heinrich: *Die Kunst Albrecht Dürers, mit einem Nachwort von Peter Strieder, 10. Aufl., München 2000 (Reprint der 5. Aufl., München 1926)*

- Woltmann, Alfred : *Matthias Grünewald. In: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB) Band 10, Duncker & Humblot, Leipzig 1879, S. 52f.*
- Ziermann, Horst, Erika Beissel: *Matthias Grünewald. Prestel Verlag, München/London/New York 2001*
- Zülch, Walther Karl : *Der historische Grünewald. Mathis Gothardt-Neithardt., F. Bruckmann Verlag, München 1938*

11.4. Abkürzungen

AfMf	<i>Archiv für Musikforschung</i>
AFMW-B	<i>Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft</i>
AmZ	<i>Allgemeine musikalische Zeitung</i>
AMz	<i>Allgemeine Musikzeitung</i>
BzMw	<i>Beiträge zur Musikwissenschaft</i>
DAZ	<i>Deutsche Allgemeine Zeitung</i>
DGG	<i>Deutsche Grammophon GmbH</i>
DM	<i>Die Musik</i>
FAZ	<i>Frankfurter Allgemeine Zeitung</i>
HJbMw	<i>Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft</i>
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
Mk	<i>Die Musik</i>
MGG ²	<i>Musik in Geschichte und Gegenwart (1994-)</i>
NS	<i>Nationalsozialismus</i>
NSDAP	<i>Nationalsozialistische Arbeiterpartei</i>
NZfM	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i>
ZfM	<i>Zeitschrift für Musik</i>
ZfMth	<i>Zeitschrift für Musiktheorie</i>
ZfMw	<i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i>
1Ö	<i>Erste Öffnung (Isenheimer Altar)</i>

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig angefertigt habe; die aus fremden Quellen - auch solche aus dem WWW oder anderen elektronischen Medien - direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Münster, den

Studien- bzw. berufsbezogener Lebenslauf

