Zwei Liedzyklen für eine Frauenstimme und mehrere Instrumente

Der Dichterfreund Eduard Reinacher

Hindemith komponierte im Verlauf seines Lebens fast 150 Lieder. Diese entstanden schwerpunktmäßig in zwei Haupt- und zwei Nebenperioden: Etwa sechzig Lieder stammen aus dem Jahrzehnt 1915-1925, noch einmal so viele aus den Jahren 1933-1944; sieben Jugendwerken stehen sieben Lieder aus der Spätzeit gegenüber.

Anfang 1922 schrieb der damals 26-Jährige zwei Liedzyklen für Sologesang und Kammermusikensemble, die eine wichtige Stufe seiner stilistischen Entwicklung markieren. *Des Todes Tod. Drei Lieder nach Gedichten von Eduard Reinacher für eine Frauenstimme mit Begleitung von zwei Bratschen und zwei Celli* op. 23a entstand im Verlauf von drei Tagen, am 6.-8. Januar[1]; zwischen dem 16. und 20. Februar folgte *Die junge Magd. Sechs Gedichte nach Georg Trakl für eine Altstimme mit Flöte, Klarinette und Streichquartett* op. 23/2.[2] Die Entstehungszeit der beiden Zyklen fällt also zwischen die skandalumwitterten Uraufführungen seiner drei Operneinakter *Mörder, Hoffnung der Frauen* und *Das Nusch-Nuschi* am 4. Juni 1921 in Stuttgart und *Sancta Susanna* am 26. März 1922 in Frankfurt.

Den Dichter des ersten Zyklus, den elsässisch-deutschen Lyriker, Erzähler und Dramatiker Eduard Reinacher (1892-1968), lernte Hindemith anlässlich der Vorbereitung der Premiere von *Mörder* und *Nusch-Nuschi* in Stuttgart kennen. Reinacher gehörte zu einem Künstlerkreis um den Maler und Bildhauer Oskar Schlemmer (1888-1943), der die Bühnenbilder und Kostüme zu den beiden Einaktern entworfen hatte und dessen *Triadisches Ballett* Hindemith 1926 vertonen sollte. Reinacher und Hindemith freundeten sich an und blieben jahrelang in Kontakt. Bei einem der Besuche des Dichters in Frankfurt spielte Hindemith dem Freund seine 1919 geschriebene Sonate für Bratsche allein op. 11/5 vor; Reinacher revanchierte sich,

[1]Das Werk wurde bereits am 24. Januar 1922 erstmals im privaten Kreis gespielt; die öffentliche Uraufführung fand am 7. März 1922 in Berlin statt.

[2]Uraufführung am 31.7.1922 in Donaueschingen, vgl. Reinhard Gerlach, "Einleitung" zu *Sologesänge mit Instrumenten* in *Paul Hindemith. Sämtliche Werke* Band VI,4 (Mainz: B. Schott's Söhne, 1994), S. X.

indem er dem Komponisten ein im Entstehen begriffenes Werk zu lesen gab: seine seit 1918 angelegten, bis zur Drucklegung 1923 aber noch vielfach veränderten und erweiterten "Gedichte und lyrischen Dramen", die heute als *Todes Tanz* vorliegen.

Künstlerische Gemeinschaftsarbeiten mit dem stillen, zurückgezogen lebenden, doch vielfach geehrten Dichter,[3] auf die Hindemith noch 1930 hoffte,[4] scheiterten allerdings daran, dass Reinacher selbst später "mit dem Wort zu musizieren" trachtete.[5] So entstanden Texte, die Hindemith für eine Vertonung zu dicht erschienen. Dazu erklärte er:

> Du musst bedenken, dass die Musik die Worte wie Gummi zieht und so das Stück mit etwa zwanzig multipliziert. Die ganz kurze und knappe Sprache, wie Du sie in Deinen früheren Totentänzen hast, eignet sich viel besser. Für die Musik ist die schmuckloseste und kürzeste Sprache die beste. Alles, was darin nicht gesagt ist, sagt die Musik.[6]

Reinacher war davon überzeugt, dass sein "rationales Ich nur die ins Tageslicht ragende Spitze eines tief im Dunkel Gegründeten" sei; daher sei es ihm möglich, die "Bestellung für einen Hymnus beim Unterbewussten aufzugeben"; dieses habe ihn "noch nie im Stich gelassen [...] Die Mächte arbeiteten, ich erntete."[7] Auf einer kurz nach dem Abitur unternommenen Reise nach Basel begriff er beim Anblick von Holbeins Holzschnitten zum Totentanz das zentrale Thema seines Lebens. Die lyrische Zwiesprache mit dem Tod schien dem seiner Gestimmtheit nach durchaus lebensbejahenden Dichter ein idealer Weg, um das Verständnis für die menschlichen Bedingtheiten und Grenzerfahrungen zu vertiefen. Ein Exkurs zu dieser visuellen Inspirationsquelle mag daher zur Einstimmung in die Dichtung dienen.

[3]Reinacher erhielt u.a. 1928 (mit Alfred Brust) den Kleist-Preis für seine dramatische Dichtung *Der Bauernzorn*, 1938 den Johann-Peter-Hebel-Preis "für seine stilistische Meisterschaft und seine schöpferische Sprachkraft" und 1962 den Erwin-von-Steinbach-Preis für sein Gesamtwerk, das sich nach dem Urteil der Jury durch das "Ringen nach Gestaltung allgemein-menschlicher Probleme" auszeichnet (zitiert nach "Die Verleihung des Erwin-von-Steinbach-Preises an Eduard Reinacher [Frankfurt: E. v. Steinbach-Stiftung, 1963], S. 8).

[4]Der Brief mit einer genau spezifizierten Anfrage ist abgedruckt in Manfred Bosch und Norbert Heukäufer, *"Fang auf, Europa, Silberspäne fliegen!" Eduard Reinacher, ein Leben im Spiegel von Werk und Freundschaften* (Eggingen: Edition Isele, 1995), S. 19.

[5]Gerhard Reinacher, Hrsg., *Eduard Reinacher*: *Am Abgrund hin – Fragmente der Lebenserinnerungen* (Weinheim: Deutscher Theaterverlag, 1972), S. 59.

[6]Aus einem Brief Hindemiths an Reinacher vom 15.4.1930.

[7]Gerhard Reinacher, *Am Abgrund hin*, S. 75 und 186.

Die Geschichte des Totentanzes

Darstellungen, in denen Menschen verschiedenen Alters und Standes ihrem Schicksal in Form eines Skeletts begegnen, haben ihren Ursprung im Frankreich des 14. Jahrhunderts. Die *raison d'être* dieser Bildwerke war der Versuch, dem moralischen Verfall entgegenzuwirken, der in Folge der großen Pest um sich gegriffen hatte und sich insbesondere in einer Geringschätzung des individuellen Lebens niederschlug. Die Pest, der innerhalb einiger schrecklicher Monate des Jahres 1348 schätzungsweise ein Drittel der Bevölkerung Europas zum Opfer fiel und die in späteren Ausbrüchen zahlreiche weitere Menschen tötete, löste nicht zuletzt eine oft makabre Beschäftigung mit der menschlichen Sterblichkeit aus, die alle Lebenserfahrungen durchdrang. Die plötzlich vielerorts abgebildeten grinsenden, anzüglich lockenden, übermütig hüpfenden oder die Lebenden zum Tanz auffordernden Skelette waren gleichzeitig Angstventil und Mahnung, dass jenseits des Grabes eine Abrechnung wartet. Soweit die Darstellungen künstlerischen Anspruch erhoben, mögen sie zudem den Schrecken vor dem überall lauernden Tod durch die formale Überhöhung und thematische Behandlung ästhetisiert haben. So konnten Betrachter vielleicht einen gewissen Trost darin finden, dass der Gevatter Tod so offensichtlich Spaß an Spiel, Tanz und Festlichkeit zu haben schien, auch wenn sie hofften, nicht allzu bald in seiner Choreografie mitwirken zu müssen.

Die Gattung des bildlichen Totentanzes präsentiert zwei Perspektiven. Im einen Fall ist es der Tod als allegorische Person, der einen Lebenden zum Tanz bittet; im anderen sind es Gestorbene, die sich in irrer Lustigkeit gebärden – Knochenmänner oder Leichname, d.h. entweder Skelette mit abnehmbarem Totenschädel oder jüngst Entschlafene mit noch kadaverartig verbindendem Gewebe. Kunsthistoriker weisen darauf hin, dass die Toten der zweiten Variante häufig ganz normale, 'lebendig' aussehende Hände und Füße zeigen und auch der Rest des Körpers den Eindruck macht, als trügen lebende Menschen eine Art Skelett-Kostüm. Tatsächlich vermutet man, dass die Totengräbergilde derartige Pantomimen aufführte. Dabei imitierten die Darsteller den geheimnisvollen Tanz, den nach einem in vielen Ländern verbreiteten Volksglauben die Toten auf den Friedhöfen vollführen, wenn sie um Mitternacht aus ihren Gräbern steigen.

Im frühen 15. Jahrhundert entstanden einige monumentale Totentanz-Bildzyklen vor allem an Friedhofsmauern und in den Eingangshallen von Kirchen und Klöstern. Diese zeigen entweder das Tanzen oder die dazugehörige Musik : In manchen umfasst der allegorische Tod, indem er seine

Klienten zum Abstieg in sein Reich bittet, einzelne Menschen zu dem in Hoftänzen der Renaissance üblichen paarweisen Schreiten; in anderen sieht man übermütige Gespenster, die zwar allerlei Schabernack treiben, die Musik – oder den Höllenlärm – jedoch lieber selbst machen, als dass sie sich im Takt dazu bewegen.

Besonders berühmt wurde der um 1440 entstandene Baseler Totentanz, dessen fast lebensgroße Figuren eine 60 Meter lange Friedhofsmauer schmückten. Diese Fresken, die Holbein zu seiner Holzschnittserie inspirierten, gehörten allerdings keiner der beiden genannten Traditionen an, sondern repräsentierten einen dritten Ansatz. Jede Szene zeigte einen noch durchaus lebendigen Menschen, den sein individueller Tod charmant oder auch unerbittlich zum Mitkommen auffordert.

Weder in Frankreich noch in Deutschland, der Schweiz, Italien und Spanien, wohin sich das Genre bald ausbreitete, bildete die Wandmalerei das einzige Medium für den Totentanz. Es gab Malerei auf Holz, Stein oder Leinwand, Glasfenster, Skulpturen, Stickereien, Wandteppiche, Stiche, Radierungen und Holzschnitte sowie Gedichte, Prosawerke und Dramen. Auch kam die Produktion dieser Darstellungen mit dem Zurückweichen der Pest nicht völlig zum Stillstand. Noch lange nach deren Höhepunkt frischten Goethes Ballade vom *Todtentanz* und Walter Scotts “The Dance of Death” die Faszination auf, die von den makabren Mitternachtslustbarkeiten ausging; im 19. Jahrhundert schufen Komponisten wie Liszt und Saint-Saëns musikalische Versionen. Unter den Künstlern, die sich im 20. Jahrhundert dem Thema gewidmet haben, sind Ernst Barlach, Otto Dix, HAP Grieshaber, Alfred Hrdlicka, Horst Janssen und Edvard Munch im Bereich der bildenden Kunst zu nennen, Charles Baudelaire, Anatole France, Bertolt Brecht, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Friedrich Dürrenmatt und August Strindberg im Bereich der Literatur sowie Ingmar Bergmann, dessen Totentanzszene im Film *Das siebte Siegel* aus dem Jahr 1956 die zentralen Motive der mittelalterlichen Tanzaufführungen meisterlich zusammenführt.

Die alte Humanistenstadt Basel beherbergte für längere Zeit gleich zwei Freskenzyklen. Der etwas frühere sogenannte *Kleinbaseler Totentanz* schmückte eine Wand im Kloster der Augustinerinnen im Vorort Klingenthal; nur etwa die Hälfte der Fresken überlebte bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts, als das ehemalige Kloster schließlich abgerissen wurde. Der zweite Zyklus, als *Großbaseler Totentanz* bekannt, entstand als Kopie des ersten auf der Friedhofsmauer des Dominikanerklosters und wurde ein von den Bürgern geschätztes Wahrzeichen der Stadt. Als er der modernen

Verkehrsplanung zum Opfer fallen sollte, war der Protest so groß, dass die Arbeiten heimlich bei Nacht vorgenommen werden mussten. Entsetzte Anwohner sammelten Fragmente des zerschlagenen Kunstwerkes und bewahrten sie in ihren Häusern auf, bis sie in der Barfüsserkirche, die das Historische Museum beherbergt, ihre dauerhafte Bleibe fanden.

In beiden Fällen ist kein einzelner Künstler als Schöpfer der Bilder anzusehen, und insbesondere der spätere Zyklus kann am besten als ein jahrhundertelang im Entstehen befindliches Gemeinschaftswerk beschrieben werden. Viele der Szenen in Großbasel wurden wiederholt restauriert und durchliefen zahlreiche Änderungen sogar der Details. Den besten Eindruck davon, wie der *Baseler Totentanz* in den verschiedenen Stadien seiner fortlaufenden Metamorphose ausgesehen haben mag, erhält man heute durch die Kupferstich- und Holzschnittkopien aus unterschiedlichen Epochen. Die Nachschöpfung durch Hans Holbein den Jüngeren (1497-1543) – das letzte Werk, das dieser Künstler in Basel vollendete, bevor er nach London umzog und dort als Porträtist am Hofe Henry VIII. berühmt wurde – stellt unter vielen eher kunsthandwerklichen Arbeiten einen herausragenden künstlerischen Höhepunkt dar. Diese Holzschnitte dienten Eduard Reinacher als wesentliche Inspiration und waren mit ausschlaggebend für Hindemiths Interesse an den Gedichten seines Freundes zum Totentanz.

Holbeins Holzschnittserie

Holbein schuf seinen *Totentanz* (vollständiger Titel: *Simulachres et Historiées Faces de la Mort*) im Jahre 1526, musste jedoch mit der Buchveröffentlichung bis 1538 warten. Im Vorwort der Originalausgabe erklärt Prior Jean de Vauzèle die beiden Hauptbegriffe des Titels: Es handelt sich um konkrete, körperlich suggestive Bilder (*simulachres*) der eigentlich abstrakten, körperlosen Idee vom Tod; die Begegnungen, die in den Szenen facettenhaft abgebildet sind (*historiées faces*), sollen als lediglich beispielhaft dafür angesehen werden, wie der Tod ins menschliche Leben tritt.

Jede der Szenen ist von einem oder zwei lateinischen Bibelzitaten begleitet, die auf der Buchseite oberhalb des Bildes erscheinen und von Holbein selbst zur Zeit des Entwurfs ausgesucht wurden, sowie von einem später hinzugefügten französischen Vierzeiler. Eindrucksvoller noch als diese Epigramme sind die verschiedenen Aufsätze in französischer Prosa, die die bildliche Erzählung umrahmen. Zwei sind den Szenen vorangestellt: der schon erwähnte, einführende Brief eines Priors an eine Äbtissin,

der die religiöse Notwendigkeit des Nachdenkens über den Tod betont und Kunstwerke begrüßt, die solches Nachdenken fördern, sowie eine Predigt über das Leben nach dem Tode und die rechte Sorge um die Seele im Leben. Im Anschluss an die bildlichen Szenen folgen acht Meditationen, die sich dem Tod in Form verschiedener Metaphern nähern: als Stolperstein, dunkle Höhle oder Grube, als bewaffneter Sergeant, Erntender oder gehörntes Tier, als Blitzschlag, geradeaus führendes Tor oder Durchbruch auf schwierigem Weg. Den dritten und letzten Teil der Prosatexte bilden drei Abschnitte mit weiteren Anregungen zum Nachdenken über das Thema: "Verschiedene Tode guter und böser Menschen des Alten Testaments", "Bedenkenswerte Aussagen und Sprüche heidnischer Philosophen und Redner, dass der Mensch den Tod nicht fürchten solle" und "Über die Notwendigkeit des Todes, der nichts dauern lässt."

Die Titel der holbeinschen Holzschnitte legen eine etwa symmetrische Gliederung nahe. Es gibt:

- zwei Vignetten zum Leben vor dem Eintritt des Todes ("Die Schöpfung aller Dinge" und "Adam und Eva im Paradies")
  - eine Szene, die den Auftritt des Todes erklärt ("Die Vertreibung aus dem Paradies")
    - eine Darstellung des Todes mit seinem ersten Opfer ("Adam baut die Erde")
    - ein generisches Porträt der Toten ("Gebein aller Menschen")
    - 34 Szenen des Genres "Der Tod und seine Klienten"
  - eine Szene zum Abtritt des Todes ("Das jüngste Gericht")
- eine Vignette, die die Würde des Todes dokumentiert ("Das Wappenschild des Todes").

Die ersten Bilder zeigen das Eintreten des Todes in die Welt, wie es im Buch Genesis erzählt wird. Diese Szenen lassen sich zwar im Zusammenhang mit der Aufgabe des Todes als durchaus relevant rechtfertigen, sind aber in einem Zyklus dieser Gattung äußerst ungewöhnlich. Der Verweis auf die von Gott geschaffene Welt, die erst durch den Sündenfall des Menschen überhaupt dem Tod unterworfen wurde, fehlt in den üblichen, eher burlesken Darstellungen. Ähnlich ungewöhnlich ist am Schluss des Zyklus das "Wappenschild des Todes", das wohl die Würde dessen bestätigen soll, den die Menschheit sonst flieht, verflucht oder karikiert. Indem Holbein dem allegorischen Tod eine eigene Vignette widmet, lässt er ihm nicht nur das letzte Wort, sondern betont, dass der Tod eine der Schlüsselfiguren in dem Drama ist, das den Menschen erst ganz zum Menschen macht.

Der Mittelteil mit seinen 36 Szenen schließlich enthält den eigentlichen Totentanz. Die Folge entpuppt sich als bunte Mischung aus 3 Zwölfergruppen. Die erste Gruppe besteht aus sechs Paaren der weltlichen Hierarchie: Kaiser–Kaiserin, König–Königin, Herzog–Herzogin, Graf–Gräfin, Edelmann–Edelfrau, und Ritter–Bürger. Die zweite Gruppe umfasst Menschen, die eine Berufung zum religiösen Leben erfahren haben, aber dennoch oft menschlichen Schwächen unterliegen. Angeführt werden sie bezeichnenderweise von dem, der vermeintlich die Wahl hatte, ein Leben ohne Sünde und Tod zu leben: von Adam. Den Schluss der geistigen Hierarchie, die mit Papst, Kardinal, Bischof, Abt, Äbtissin, Domherr, Pfarrherr, Prediger, Mönch und Nonne alle Ränge durchläuft, bildet ein Wesen, das – parallel zu Adam – noch ganz Potential ist: das Kind. Die dritte Zwölfergruppe schließlich kommt den Durchschnittsbetrachtern am nächsten. Den Auftakt bildet eine "Gebein aller Menschen" überschriebene Vignette mit einer Versammlung zahlreicher im Tode unterschiedslos gewordener einzelner Verstorbener. Danach folgt eine Auswahl der noch oder nicht mehr durch einen Beruf Definierten, von gebildeten bis hin zu einfachen Menschen: Richter, Anwalt, Ratsherr, Arzt, Astrologe, Kaufmann, Schiffer, Ackermann, Krämer, altes Weib und alter Mann.

Holbeins Tod ist die Manifestation einer abstrakten, wenn auch Form gewordenen Idee. Obwohl er – für den deutsch denkenden Holbein ist *der Tod* trotz des ausdrücklichen "la mort" im Originaltitel männlich – stets als dasselbe Skelett auftritt, übernimmt er doch psychologisch unterschiedene Rollen. In einigen Szenen erscheint er als grimmiger Mörder, in anderen als mitleidiger Helfer; oft sieht man ihn die noch Lebenden als mitfühlender Freund bei ihrem letzten Schritt zu leiten.

Gilles Corrozet, der Dichter der französischen Verse, die zusammen mit den Holzschnitten abgedruckt wurden, geht in dieser Hinsicht einen Schritt über Holbein hinaus: Er behandelt den Tod überhaupt nicht als Person, sondern ausschließlich als eine Idee. Die Verse, die früheren Stichen nach den Baseler Fresken unterlegt waren, suggerierten stets die direkte Rede und waren voll derb-volkstümlichen Humors. Im Gegensatz dazu kommentiert Corrozet nur und erscheint in seinen aus Bibelversen paraphrasierten Strophen eher moralisierend. Er geht also nicht eigentlich auf Holbein ein. Dessen Tod wirkt deutlich anthropomorph und wie zu allerlei Scherzen aufgelegt. Auch einfühlsam ist der letzte irdische Begleiter bei Holbein durchaus. So wären die Menschen, die der Tod nacheinander zu sich bittet, gewarnt gewesen, hätten sie nur auf die Sanduhren geachtet, die in 24 der 36 Vignetten als Symbol der ablaufenden Zeit halb versteckt zu sehen sind.

ABBILDUNG 1-4: Hans Holbein, *Totentanz* (Auswahl)

Der alte Mann (Nr. 33)

Das alte Weib (Nr. 25)

Die Edelfrau (Nr. 35)

Die Herzogin (Nr. 36)

ABBILDUNG 5-8: Hans Holbein, *Totentanz*

Die Nonne (Nr. 24)

Der Prediger (Nr. 22)

Der Krämer (Nr. 37)

Gebein aller Menschen (Nr. 5)

Nicht zuletzt bedient sich der Tod mehrfach der Musik. Schon in der "Vertreibung aus dem Paradies" zupft er ein gitarrenähnliches Instrument; in anderen Szenen lockt oder droht er musikalisch (vgl. dazu Abb. 1-8 auf der vorangehenden Doppelseite). Vor dem alten Mann und dem alten Weib sieht man ihn ein Hackbrett oder Bauch-Xylophon spielen, Instrumente, deren Klang man als eine lautmalerische Nachahmung des Klackens alter Knochen deuten kann. In der Szene mit der Edelfrau schlägt der Tod wie ein Hofpage mit voller Emphase eine kleine Trommel. Der Herzogin, die er in ihrem Bett vorfindet, spielt er auf einer Art Geige oder Fidel vor, als wolle er ihre melancholische Stimmung vor der letzten Reise noch ein wenig aufhellen. Als er die Nonne holen kommt, sehen wir den Tod als Verführer mit einer Laute, die er allerdings nicht selbst spielt, sondern einem elegant gekleideten Mann übergeben hat, der – sollte man meinen – in der Kammer einer Braut Christi nichts zu suchen hat und sie mit seinem Minnesänger-Instrument denn auch anscheinend dem Tod in die Arme treibt. Dem Prediger hilft er, eine Glocke zu läuten, und dem Krämer, den er energisch am Ärmel packt, spielt er mit einem riesigen Blasinstrument (einer Tromba marina) auf. Schließlich ist da noch die Menge der Toten, die in "Gebein aller Menschen" jungen Leuten nachzueifern scheinen, die sich voller Übermut einem Musikmachen mit größtmöglicher Lautstärke hingeben. Unter ihren Instrumenten erkennt man vielerlei Schlagwerk sowie volkstümliche Blechblasinstrumente.

Reinachers Gedichtsammlung *Todes Tanz*

Poetische und dramatisierte Formen des Totentanzes existierten bereits zur Zeit der allerersten bildlichen Darstellungen des Themas; möglicherweise gehen sie diesen sogar voraus. In Frankreich kennt man ein um 1300 entstandenes kurzes lateinisches Gedicht, das nach seinem Refrain als *Vado mori* betitelt wird. Im Anschluss an einen Prolog über die Unausweichlichkeit des Todes besteht der Hauptteil aus Distichen, die von verschiedenen Personen gesprochen und jeweils von den Worten "vado mori" [ich werde sterben] eingerahmt werden. Wie im bildnerischen Totentanz treten auch in diesem poetischen Pendant Menschen aller Stände auf, in absteigender gesellschaftlicher Ordnung vom Prinzen zum Bettler und vom Papst zu Nonne und Dorfprediger. Der Tod selbst allerdings bleibt hier stumm; die eloquent flehenden Worte der dem Sterben Entgegensehenden erhalten keinerlei Antwort.

Reinachers "Reihendichtung" *Todes Tanz* entstand über mehrere Jahrzehnte; erste Gedichte sind für 1916 erwähnt, Hindemith lernte 1923 eine größere Zahl kennen; die umfangreichste Ausgabe datiert erst von 1959. Verschiedene separate Publikationen – insbesondere *Der Tod von Grallenfels* (1918), *Die Hochzeit des Todes* (1921), *Der Narr mit der Hacke* (1930), das kleine Bändchen "Gedichte vom Tod" (1941) und das ebenfalls langsam wachsende Buch *Unter Irrlichtern: knappe Strophen* (1963) tragen weitere Facetten zur Thematik bei. Die direkteste Übertragung der Totentanzdarstellungen in ein literarisches Äquivalent findet sich in *Herr Wilhelm und sein Freund: ein Elsässer Totentanz* (München 1933).[8] In seinen Erinnerungen schreibt Reinacher später: "Es begann mir aufzugehen, dass ich an diesem Buche mein Leben lang arbeiten würde, dass im Zeichen des Todes alles mich Bewegende völliger auszusagen sein würde, von zarten Hingegebenheiten bis zur hammerschwingenden Satire."[9]

Eine Sonderausgabe von *Todes Tanz*, die die Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart/Berlin 1923 in einer Auflage von siebzig Exemplaren für die Freunde des Dichters herausbrachte, ist mit vier Radierungen des zum Stuttgarter Freundeskreis gehörenden Malers und Graphikers Reinhold Nägele illustriert. Eine davon ist als Monogramm Reinachers entworfen und erläutert seine Einstellung zu seinem Hauptthema. In friedlicher Eintracht sitzt er Rücken an Rücken mit dem sich ausruhenden Tod, einer Figur mit im transparenten Körper sichtbarem Skelett sowie einer Sense als traditionellem Attribut. Dichter und (hier weiblicher) Tod wirken wie intime Vertraute auf der lebenslangen Wanderschaft, wobei sie, die alle Lebenden eines Tages abberufen wird, als Mahnerin an den Wert und die tiefe Würde des Lebens erscheint (s. Abbildung 9, nächste Seite).

[8]Die Beziehung zur visuellen Vorlage ist hier ganz unmittelbar: *Herr Wilhelm und sein Freund* enthält 43 Prosatexte von einer Länge zwischen einer halben und gut zwei Seiten. Zwischen vier rahmenden Abschnitten – zu Beginn: "Das Wappen des Todes", "Von des Todes Geburt" und "Gebein aller Menschen", zum Abschluss "Das jüngste Gericht" – entfaltet sich die Reihe der Szenen, in denen die Vertreter aller Stände und Altersgruppen vom Tod zum letzten Tanz aufgefordert werden: Papst, Kardinal, Bischof, Domherr, Abt, Pfarrherr, Prediger und Mönch sowie Äbtissin und Nonne; Kaiser, König, Herzog, Graf, Ritter und Edelmann sowie Königin, Herzogin, Gräfin und Edelfrau; Ratsherr, Richter, Advokat, Arzt, Sterndeuter, Kaufmann, Krämer, Schiffmann, Fuhrmann, Landsknecht, Bauer, reicher Mann und Räuber; alter Mann, alte Frau und Kind; blinder Mann, siecher Mann und Narr.

[9]Zitiert nach Gerhard Reinacher, *Geboren unter dem Straßburger Münster. Eduard Reinacher (1892-1968): Leben und Werk*; in Studien der Erwin-von-Steinbach-Stiftung (Bad Neustadt: Pfaehler, 1984), S. 92.

ABBILDUNG 9: Reinhold Nägele, Vignette mit Reinachers Monogramm[10]

1924 gab die Deutsche Verlags-Anstalt unter dem Titel *Todes Tanz. Eine Reihendichtung* die erste, 233 Seiten umfassende Zusammenstellung mit 54 Einzeldichtungen Reinachers heraus; auf diese Ausgabe, die der ähneln dürfte, die Hindemith bei seiner Komposition der drei Lieder zur Verfügung stand, bezieht sich die folgende Beschreibung.[11]

Der Zyklus beginnt mit dem Gedicht "Der Theaterspruch des Todes", einem dramatischen Monolog, in dem der Tod wie von einer Bühne aus Einzelne daran erinnert, dass sie ihn längst aus Situationen kennen, in denen er sie noch einmal hat davonkommen lassen. Umrahmt von drei Einführungs- und drei Abschlussgedichten folgen sodann die Gedichte und Dialoge, die von Holbeins Holzschnitten inspiriert sind. Dabei lässt sich eine erste Gruppe mit deutlichem Bezug auf die Baseler Vorlage (der Tod zum Knaben, Jüngling, Dichter, Maler, Töpfer, Schneider, Bauern, Sammler, reichen Mann und Kaiser sowie zur schönen jungen Gärtnerin, zur uralten Frau und zu den Beamten) von einer zweiten Gruppe unterscheiden, in der Reinacher dem Tod allerlei nicht zum traditionellen Kanon zählende Menschentypen gegenüberstellt: Liebesleute und junge Eheleute, den "halbroten" Mann, das Eisenwerk, Aufrührer und Mörder, Hindenburg,

[10]Abgedruckt nach Bosch/Heukäufer, S. 36.

[11]Die 52 Gedichte und zwei Stücke lyrischer Prosa sind sehr unterschiedlich in ihrer Länge sowie in ihrer sprachlichen und dramatischen Form. Das kürzeste ("Der tote Kamerad") zählt nur zehn Zeilen, das längste ("Die Nacht der Töpferin") 16 Seiten. Es gibt Szenen mit zahlreichen Beteiligten ("Der Tod zum Eisenwerk" mit acht Sprechern) sowie Sequenzen mit surrealistischen Effekten ("Der Tod zum Hefeler"). Die meisten Gedichte sind durch Endreime verbunden, doch die ganz strengen Formen (wie die, deren jede Strophe aus neunzeiligen Pentametern nach dem Schema *aax bbx ccx* gebildet ist; vgl. "Die Geburt des Todes" und "Die Niederlassung des Todes") bilden eine Ausnahme.

den faulen Lenz, Mostschulmeister, Kartoffeljunker, Feinschmecker, "Wohnemittler", Einsender, die Zahnärztin, die Kaktusgärtnerin und sogar das Kino und die Zeltmission. In einer dritten Gruppe werden Menschen abberufen, die durch ihr Schicksal definiert sind: der Heimatflüchtige, der Sehnsüchtige, der Schwerhörige und der Verzweifelte.

Durch den Band verstreut finden sich zudem etliche Gedichte und Szenen, in denen die Rolle von Ansprechendem und Angesprochenem vertauscht sind ("Der Flieger zum Tod", "Winterliches Morgenlied", "Der Tod als Deutscher", "Der graue Tod" und "Tod Sohn der Kinderlosen"), in denen eine Dialogsituation mit dem personifizierten Tod im Titel nicht sofort erkennbar ist ("Romanze der Mörderseele", "Die Nacht der Töpferin", "Rebmann", "Die verzehrende Liebe") oder in denen der Text selbst nur implizit auf ein Gespräch deutet (die Prosastücke "Vermächtnis" und "Erscheinung" sowie die Gedichte "Der tote Kamerad", "Aschermittwoch des Todes", "Der Straßenbahnführer" und "Rainers Ruf").

Eine Sonderrolle schließlich nehmen jene Gedichte ein, in denen der Tod seiner Souveränität oder seines Mutes beraubt scheint ("Gesicht von Tod und Elend", "Der Tod zum Hefeler" und "Glaubens Tod"), außerdem – aus entgegengesetztem Grunde und damit auf Holbeins ganz eigene Zusätze zurückweisend – die sechs Rahmengedichte. Die drei eröffnenden Gedichte ("Gottes Tod", "Die Geburt des Todes" und "Die Niederlassung des Todes") dienen der Einführung der zentralen Gestalt; der Tod wird hier wahrgenommen als von Gott geschaffen und entsprechend willkommen geheißen, denn sogar Gott "will auch leben und sterben". In Analogie dazu zollen die drei letzten Gedichte ("Danksagung"; "Des Todes Tod" und "Gott und die Toten") dem Tod abschließend Verehrung.

Hindemith hat für seinen Liedzyklus bezeichnenderweise gerade diesen drei Dreiergruppen je ein Gedicht entnommen; es sind "Gesicht von Tod und Elend", "Gottes Tod" und "Des Todes Tod".

Die drei Lieder in Hindemiths *Des Todes Tod*

Das erste der drei Gedichte ist seiner Form nach ein sogenanntes "strenges Sonett": Sowohl seine beiden Quartette als auch seine beiden Terzette sind durch Reime miteinander verbunden, und zwar nach dem konsequenten Schema *abba baab cdc dcd*. Das Akzentschema entspricht dem des jambischen Pentameters, d. h. alle Zeilen bestehen aus fünf auftaktig erreichten Hebungen, wobei nur die *d*-Zeilen um weibliche Endungen erweitert sind.

Gesicht von Tod und Elend

In einer Dämmrung, nah vor Morgenrot,
Ging ich im feuchten Dunste über Land,
Tau meine Krone, Nebel das Gewand,
Wegweiser in mir meine arge Not.

Sie führte mich an einer Erdkluft Rand,
In deren Tiefen brütete der Tod,
Aus deren Tiefe, dunkelrot umloht,[12]
Schöpfte das Elend Schmerzen Hand um Hand.

Und Tod und Elend mühten sich vor Tag,
Um neu zu rüsten die bestimmten Qualen,
So wie der Fluch auf mir und allen lag.

Und ich ging weinend in den ersten Strahlen
Der Sonne, weh, die nicht verlöschen mag,
Und ging, mein Teil der großen Schuld zu zahlen.

Die beiden Quartette sind auch durch ihre innere Logik eng verbunden: Nachdem der Dichter im ersten Vierzeiler von einem Weg gesprochen hat, den er, geführt von seiner "argen Not", durch die seine Stimmung widerspiegelnden Landschaften und Wetterbedingungen zurücklegt, zeigt ihn der zweite Vierzeiler angekommen an einem Abgrund, in dem der Tod "brütet" und das Elend "Schmerzen schöpft". Die beiden Terzette setzen dann mit eben diesem Bild von Tod und Elend, den schon im Titel angekündigten zentralen Worten des Sonetts, ein. Sie spiegeln zunächst die "Schmerzen" in "Qualen", führen dann aber vom Physischen zurück ins Psychologische: zum Bewusstsein von "Fluch" und "Schuld".

Bezüglich der Subjekte erzielt Reinacher eine raffinierte kreuzweise Entsprechung: Im eröffnenden Quartett und im abschließenden Terzett spricht der Dichter als "ich"; auch in der dem ersten Quartett folgenden sowie in der dem zweiten Terzett vorangehenden Zeile steht das lyrische Ich noch in Form von "mir" bzw. "mich" sprachlich im Mittelpunkt. Subjekt der zentralen Zeilen dagegen sind Tod und Elend; hier kommt der Sprechende nicht einmal als Objekt in den Blick.

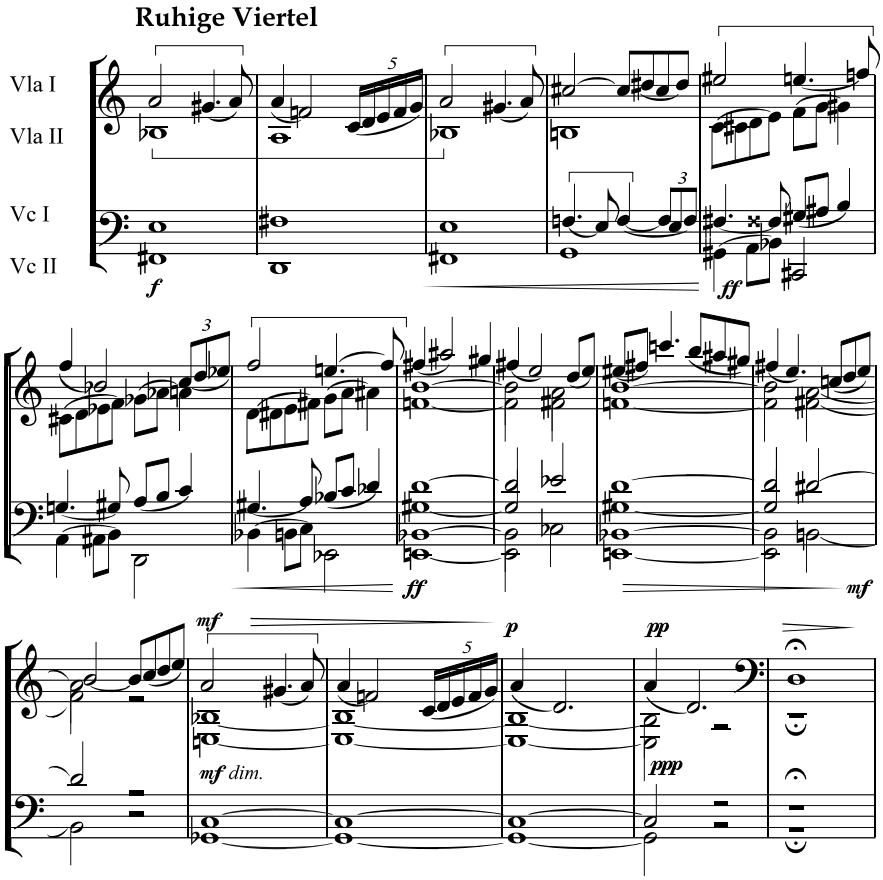
Hindemiths Musik nimmt nur bedingt Bezug auf die vorgegebene poetische Struktur. Musikalisch ausdrucksvoll ist vor allem der von dem ungewöhnlichen Streichquartett aus zwei Bratschen und zwei Celli allein vorgetragene Rahmen, der aus einem 17-taktigen Vorspiel und einem fast identischen, nur um einen harmonisch abschließenden Takt erweiterten

[12]In *Paul Hindemith: Sämtliche Werke*, Band VI/4, S. 25 steht fälschlich "umlohnt".

Nachspiel besteht und somit 40 Prozent des Liedes beansprucht. In diesem Rahmen führt Hindemith als melodische Grundfigur eine rhythmisierte Wechselnotengruppe ein, die das Lied in ungewöhnlicher Dichte durchzieht, indem sie in den insgesamt 88 Takten 26mal erklingt.[13]

Zentralton des Liedes ist *d*; harmonisch geht sowohl dem ambivalenten Dur/Moll-Akkord in T. 2 als auch dem Abschluss von Vorspiel und Nachspiel ein identischer Klang voraus, der als eine Art 'atonaler Dominante' gehört werden kann (vgl. T. 1 sowie T. 13-16).

NOTENBEISPIEL 1: "Gesicht von Tod und Elend", Vorspiel



[13]Vgl. in den Rahmensegmenten: Viola I, T. 1, 3, 5, 7 und 13 sowie 71, 73, 75, 77 und 83, Viola II, T. 1-3 sowie 71-73, Violoncello I, T. 4 sowie 74; außerdem in den Strophen: Singstimme T. 25, 27, 42; Streicher T. 25-27, 28, 29, 30, 47, 49, 48-50, 55-56, 58.

Umgeben von diesem instrumentalen Rahmen parallelisiert Hindemith in seiner musikalischen Anlage die bedrückt wirkenden Anfangszeilen der ersten, zweiten und vierten Gedichtstrophe: Die Zeilen "In einer Dämmrung, nah vor Morgenrot", "Sie führte mich an einer Erdkluft Rand" sowie "Und ich ging weinend in den ersten Strahlen" sind ganz ähnlich als leise Psalmodie auf *d* gesetzt, der sich die vier Streicher erst beim letzten Wort mit zart wiederholten Pizzicato-Klängen hinzugesellen. Hindemith unterlegt hier die oktavierte Terz *fis/ais*, über der sich die Singstimme zum Ende der jeweils zweiten Zeile ebenfalls nach *fis* wendet. In deutlichem Kontrast dazu beginnt die dritte Strophe des Liedes fast eine Oktave höher, schwillt in den Eröffnungsworten "Und Tod und Elend" von *f* auf *ff* an und wird dabei äußerst intensiv unterstrichen, um über drei absteigenden Instrumentalstimmen "neu zu rüsten die bestimmten Qualen".

Den beiden Quartettstrophen folgen kurze Streichernachspiele, die verschiedene Phrasen aus den Rahmenabschnitten zitieren.[14] Eine ähnliche instrumentale Atempause fehlt nach der kontrastierenden ersten Terzettstrophe, wo die Streicher ganz kurz die in *pp pizzicato* gespielte doppelte Terz *fis/ais* vom Beginn der Quartettstrophen in Erinnerung rufen. Die abschließende Strophe schließlich geht unmittelbar in die Reprise des 17-taktigen Rahmenabschnitts über.

Die beiden Gedichte, die Hindemith mit diesem Sonett kombiniert, gehören poetisch einer ganz anderen Kategorie an. Ihr Rhythmus folgt dem sogenannten Volksliedton, in dem die Anzahl der Versfüße in einer Zeile variabel ist und der strenge Wechsel von Hebung und Senkung oft durch den Einschub unbetonter Silben durchbrochen wird. Beide Gedichte bestehen aus siebenzeiligen Versen (im Kontext des vorangehenden Sonetts könnte man sagen: Jede Strophe ist in sich aus Quartett und Terzett zusammengesetzt). Der eröffnende Vierzeiler zeigt bei metrisch unterschiedlichem Zeilenbeginn und variabler Zeilenlänge entweder exakte Kreuzreime (*a b a b*, vgl. Strophe 2 und 4 in "Gottes Tod" sowie Strophe 2 und 3 in "Des Todes Tod") oder ein genaues und ein ungenaues Reimwort (vgl. "Des Todes Tod" Strophe 1: *a b a' b*, und "Gottes Tod" Strophe 1 und 3: *a b a b'*). Es folgt jeweils ein Dreizeiler mit Außenreim.

[14]Die Takte 30-33 am Ende von Strophe I sind musikalisch abgeleitet aus T. 13-17; die Takte 47-51 am Ende von Strophe II entlehnen ihre Oberstimme aus T. 5-7. Die Rahmenabschnitte klingen auch in den Strophen nach: So zitiert die Singstimme mit der vierten Zeile des ersten Quartetts den Beginn der 1. Bratsche (vgl. T. 25-28 mit T. 1-4), und der zweiten Zeile des ersten Terzetts stellt die 1. Bratsche ein Eigenzitat als Kontrapunkt gegenüber (vgl. Viola I, T. 55-58 + Singstimme, T. 59 mit Viola I, T. 5-8).

Dass Hindemith gerade das Gedicht “Gottes Tod” ins Zentrum seiner Liedgruppe stellt, ist wohl vor allem dem Thema zu verdanken; poetisch ist es eines der schwächsten in Reinachers Werk, was allerdings beim Lesen ganz anders auffällt als beim Anhören der Vertonung. Inhaltlich geht es darum, dass der Gott der Theologen tot, ja dass der allmächtige Vater der Frommen und Richter menschlicher Sünden seines Amtes überdrüssig geworden ist. Indem er ganz in die Welt eintaucht und in ihr “verglüht”, ersteht er jedoch zugleich neu, nun als Gott der Natur: als Fluss und Sonne, als Goldstrom der Luft und süßer Wein. Um den Preis der Sterblichkeit wird er vom Schöpfer zu “der Wesen Zier”.

Gottes Tod

Seid still, ihr Vögelein
In dem dunkeln Wald!
Ihr Bienen, tragt jetzt nicht mehr ein
Und schweiget euern Schall!
Die Welt soll stille stehen.
Denn Gott ist entschlafen:
Man hört den leisen Atem deutlich gehen.

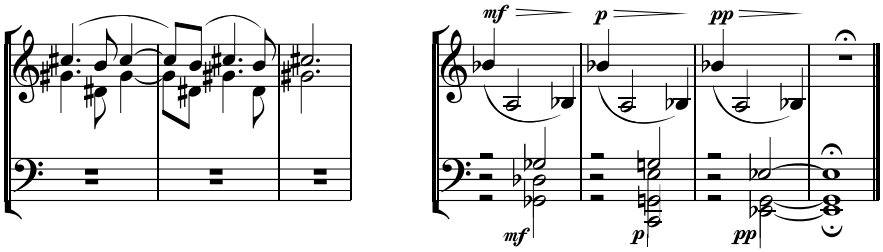
Gott ist des Sinnes müd,
Ganz in die Welt getaucht,
Worin er verglüht,
Seinen Atem ausgehaucht
Und das große Auge schließt:
Gott will auch leben und sterben,
Drum er sich ein uns gießt.

Wir empfangen dich, du Fluss,
Mit unserer offnen Brust,
Wir schwimmen armbreit in dir liebem Guss,
Goldstrom der Luft,
Worin wir müssen sein
Und in deinen Tod sterben,
Ertrinken als in Wein!

Nun gib uns deine Hand,
Ziehe uns zu dir,
Sei als wir, uns zum süßen Tand,
O du der Wesen Zier,
Du Todes Preis und Wesens Thron,
Und aller Seelen Sonne,
Und Lebenslohn!

In seiner Vertonung stellt Hindemith eine Beziehung zum ersten Lied her, indem er die rhythmisierte Wechselnotenfigur aufgreift. Im Hauptteil ist das Intervall zum Ganzton vergrößert[15], die Figur durch Wiederholung verlängert und stets von einer zweiten Stimme homophon begleitet. Diese Ableitungsfigur erklingt als Vorspann der ersten und jeweils einer weiteren Zeile in Strophe I, II und III, als Nachspiel der fünften Zeile in Strophe II sowie (ohne Zweitstimme) als oktavverzerrte Erinnerung in der Coda.

NOTENBEISPIEL 2: Die Wechselnotengruppe in "Gottes Tod"



Hindemith komponiert die Strophen als Entwicklung. In der ersten Strophe kontrastiert eine zweifache Wechselnotenfigur der zwei Bratschen, der jeweils ein nur von einer liegenden Quint unterstütztes Zeilenpaar folgt (T. 1-6, 6-11), mit einer durchgehenden, von vierstimmigen Klängen begleiteten Reihung der verbleibenden drei Zeilen. Dieses Verhältnis verschiebt sich in der zweiten und dritten Strophe zunehmend, bis in der vierten Strophe kein Bezug zum Beginn mehr zu erkennen ist.

Die Singstimme setzt mit einer Variante der Umkehrform dieser Figur ein: statt *cis-h-cis-h-cis* denke man zunächst an *h-cis-h-cis-h*, das dann (vgl. T. 3-6 und 8-11) zu *h-cis-(e-dis)-h-cis-(a)-h-cis-h* erweitert wird. In der zweiten Strophe (T. 20-21 und 22-23) ist die einfachere Form wiederhergestellt; dabei verliert jedoch der anfangs in jedem Abschnitt in *h* zentrierte Gesang diesen Anker zunehmend aus dem Blick: In der dritten Strophe wendet sich die Singstimme dem Tritonuston *f* zu, um in der vierten denselben Schritt zu transponieren: vom *a* als Rahmenton des Gesangs[16] zum *es* als harmonischem Schlussanker. Ähnlich wie Gott durch seinen besonderen 'Tod' und seine Wiedererstehung in der Natur geht auch die Musik hier in eine andere Dimension über.

[15]Das Kreuzvorzeichen, das für die 1. Viola nach dem *h* in T. 1 ein *his* in T. 2 vorschreibt, scheint ein Druckfehler zu sein; alle Parallelstellen bleiben bei *h*.

[16]Vgl. dazu nicht nur die Phrasen-Endtöne der Gedichtzeilen IV,1+2, sondern vor allem den stufenweisen, sich bis zum *fff* steigernden Aufstieg in Zeile IV,3-7 (*cis–cis–d–e–f–g–a*).

Das dritte Gedicht, das Hindemith für diesen Zyklus auswählt, ist in seiner zentralen Aussage verwandt mit dem zweiten: Wieder geht es um ein nicht-kreatürliches Sterben aus Müdigkeit und Überdruss sowie um eine darauf folgende Wiedergeburt in anderer Gestalt.

Der Grund für die Erschöpfung des Todes lässt sich erst gegen Ende des Gedichtes erraten, wo es in der Fassung, die Hindemith vertont, heißt: "Alle Menschen sind gestorben".[17] Dennoch ist diese Müdigkeit unbedingt zu unterscheiden von dem in Viktor Ullmanns Oper *Der Kaiser von Atlantis* dargestellten Abdanken des "großen Gärtners Tod". Dort beschließt der Tod, aus Protest gegen den menschenverachtenden Diktator Kaiser Overall die Ausübung seines Amtes zu verweigern. Infolgedessen werden schwer Kranke und Verletzte am Sterben gehindert und in einen unerträglichen Schwebezustand zwischen Licht und Finsternis versetzt, während sich der Despot seines Machtmittels sowohl beim Feind als auch beim eigenen Volk beraubt sieht. Die Verweigerung des Todes betrifft also bei Ullmann nicht die "Existenz" des Todes selbst, sondern vielmehr die Ausübung des ihm zustehenden Amtes, und zeigt so den Widerstreit von innerer Kraft und äußerer Macht auf.[18]

Doch wie der in Reinachers Gedicht "Gottes Tod" sterbende Schöpfer allen Lebens taucht in "Des Todes Tod" auch der Tod "ganz in die Welt" hinein, wenn auch diesmal nicht in der Menschen Brust, sondern vielmehr in einen blühenden Sommergarten. Und so sind es auch die Blumen, die ihn freudig aufnehmen: Sie wachsen über ihm zu, bedecken seine bleichen Knochen und sind zugleich der Grund, aus dem der "lauter Leben" Gewordene als Knabe neu emporsteigt. Tröstlich ist in diesem Gedicht besonders das durchgängige Strahlen: Aus den elfenbeinernen Überresten des Todes leuchten schon in der ersten Strophe die frühen Astern hervor, in der zweiten Strophe glänzt die Mittagssonne über seinen verwesenden Knochen, und in der dritten Strophe ist es der zum blumenumrankten Knaben gewordene Tod selbst, der leuchtet.

[17]Für die Ausgabe *Das Buch vom Freunde* von 1937 ersetzt Reinacher die vorletzte Zeile. Der letzte Dreizeiler beschreibt den aus dem verstorbenen Tod hervorgegangenen Knaben jetzt einheitlicher: "Er geht und leuchtet schön. / Er geht in neue Welten, / Sein Haar fliegt goldig schön im Föhn!"

[18]Viktor Ullmann komponierte diese Oper, deren ursprünglicher Titel "Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung" lautete, 1943/44 im Konzentrationslager Theresienstadt nach einem Libretto des ebenfalls inhaftierten Dichters und Malers Petr Kien. Siehe hierzu meinen Aufsatz "Der Kaiser von Atlantis in Terezín: Kunst als politische Provokation," *Kunstpunkt* 14, S. 18-19; online zugänglich unter www-personal.umich.edu/~siglind/ullwien.htm.

Des Todes Tod

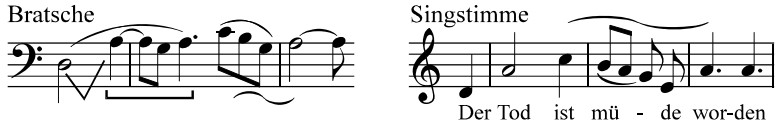
Der Tod ist müde worden,
Er strecket sich zur Ruh
In einem Sommergarten,
Die Blumen wachsen ob ihm zu.
Sie wachsen hoch empor,
Aus seinen Elfenbeinern
Leuchten die frühen Astern vor.

Der Tod liegt ausgestrecket.
Die Blumen steigen auf:
Mit Rosenrot bedecket
Endet er seinen Lauf.
Die Knochen bleichen ganz,
Verwesen und verwelken
Bei aller Sonnen Mittagsglanz.

Der Tod wird lauter Leben,
Er steigt erneut empor,
Ein Knabe, blumenumgeben,
Aus den roten Asterblättern vor.
Er geht und leuchtet schön.
Alle Menschen sind gestorben!
Sein Haar fliegt goldig schön im Föhn!

Hindemith setzt dieses Gedicht als Zwiegespräch der Frauenstimme mit einer einzigen Bratsche. Die (wie im zweiten Lied ganztönige) Wechselnotengruppe wird hier mit einem aufsteigenden Quintsprung eingeleitet, der als Symbol des Todes zu fungieren scheint: Er erklingt zehnmal im Verlauf des 66 Takte umfassenden Liedes. Der Zielton wird nach der Wechselnotengruppe von der Bratsche zusätzlich durch eine Doppelschlagfigur umspielt, die in der Singstimme variiert wiederkehrt:

NOTENBEISPIEL 3: Der umspielte Zentralton in “Des Todes Tod”



Indem Hindemith diese in der ersten Strophe eingeführten Varianten wiederholt aufgreift – besonders dicht in der dritten Strophe – , verleiht er dem Lied eine innere Bogenstruktur, die der poetischen Aussage eine neue Interpretation entgegenzuhalten scheint: “Der Tod wird lauter Leben” klingt wie “Der Tod ist müde worden” unbegleitet und weicht von dem Vorbild

melodisch nur in einem Ton ab; die zu "Der Tod ist müde worden, / Er strecket sich zur Ruh / In einem Sommergarten" gehörte Kontur wird vollständig aufgegriffen (einschließlich des zweitaktigen Bratschenausklangs) in "Er geht und leuchtet schön. / Alle Menschen sind gestorben!" In allen drei Strophen unterstreicht die Musik den Aufbau aus 4+3 Zeilen durch melodische Bezüge zwischen Quartett- und Terzettbeginn.

Über die drei Lieder lässt sich sagen, dass Hindemiths Komposition wohl eher *trotz* als *wegen* der poetischen Inhalte überzeugt. Hier geschieht noch keine detaillierte Ausdeutung poetischer Nuancen. Doch die Anlage als kompositorische Gruppe ist bei aller Einfachheit der Mittel sehr stimmig und die Ausdruckskraft der musikalischen Sprache bestechend.

Trakls *Die junge Magd*

Während Hindemith für seine Komposition *Des Todes Tod* einzelne, in sich stehende und keiner vorgegebenen Reihenfolge verpflichtete Gedichte aus einer umfangreichen Sammlung wählte, vertonte er als musikalisches Gegenstück eine Ballade, deren sechs je dreistrophige und streng gleich gebaute Abschnitte unverrückbare Teile eines epischen Ganzen sind.

Hindemith kannte den nur acht Jahre älteren, zur Zeit seiner Vertonung von "Die junge Magd" aber bereits verstorbenen österreichischen Dichter Georg Trakl (1887-1914) nicht persönlich. Mit dessen Werk jedoch war er schon länger vertraut, nicht zuletzt dank der von 1913 bis 1921 in Leipzig von Kurt Wolff verlegten Broschürenreihe *Der Jüngste Tag. Die Bücherei einer Epoche*, die er aufmerksam rezipierte. Deren Doppelband 7/8 hatte der an zeitgenössischer Literatur interessierten Leserschaft eine große Auswahl der Gedichte Trakls vorgestellt,[19] darunter auch diese Ballade.[20] Hindemiths Vertonung für eine Altstimme mit Flöte, Klarinette und Streichquartett war schon bei der Premiere in Donaueschingen ein großer Erfolg, wurde sofort gedruckt und sehr bald fester Bestandteil des Repertoires konzertierender Musiker. Gerlach zählt allein für die zwei der Entstehung folgenden Jahre dreißig weitere Aufführungen.

[19]Dieser Band wurde 1981 im Frankfurter Societäts-Verlag als Band 1 einer von Heinz Schöffler betreuten Faksimile-Ausgabe neu zugänglich gemacht; siehe dazu die Online-Ausgabe bei http://de.wikisource.org/wiki/Gedichte_(Trakl).

[20]Die Erstveröffentlichung von "Die junge Magd" geschah in der von Ludwig von Ficker herausgegebenen Halbmonatsschrift *Der Brenner* III/7 (Innsbruck: Brenner Verlag, 1. Januar 1913), S. 289-291.

Die junge Magd

I

Oft am Brunnen, wenn es dämmert,
Sieht man sie verzaubert stehen
Wasser schöpfen, wenn es dämmert.
Eimer auf und nieder gehen.

In den Buchen Dohlen flattern
Und sie gleichet einem Schatten.
Ihre gelben Haare flattern
Und im Hofe schrein die Ratten.

Und umschmeichelt von Verfalle
Senkt sie die entzundenen Lider.
Dürres Gras neigt im Verfalle
Sich zu ihren Füßen nieder.

II

Stille schafft sie in der Kammer
Und der Hof liegt längst verödet.
Im Hollunder vor der Kammer
Kläglich eine Amsel flötet.

Silbern schaut ihr Bild im Spiegel
Fremd sie an im Zwielichtscheine
Und verdämmert fahl im Spiegel
Und ihr graut vor seiner Reine.

Traumhaft singt ein Knecht im Dunkel
Und sie starrt von Schmerz geschüttelt.
Röte träufelt durch das Dunkel.
Jäh am Tor der Südwind rüttelt.

III

Nächtens übern kahlen Anger
Gaukelt sie in Fieberträumen.
Mürrisch greint der Wind im Anger
Und der Mond lauscht aus den Bäumen.

Balde rings die Sterne bleichen
Und ermattet von Beschwerde
Wächsern ihre Wangen bleichen.
Fäulnis wittert aus der Erde.

Traurig rauscht das Rohr im Tümpel
Und sie friert in sich gekauert.
Fern ein Hahn kräht. Übern Tümpel
Hart und grau der Morgen schauert.

IV

In der Schmiede dröhnt der Hammer
Und sie huscht am Tor vorüber.
Glührot schwingt der Knecht den Hammer
Und sie schaut wie tot hinüber.

Wie im Traum trifft sie ein Lachen;
Und sie taumelt in die Schmiede,
Scheu geduckt vor seinem Lachen,
Wie der Hammer hart und rüde.

Hell versprühn im Raum die Funken
Und mit hilfloser Geberde
Hascht sie nach den wilden Funken
Und sie stürzt betäubt zur Erde.

V

Schmächtig hingestreckt im Bette
Wacht sie auf voll süßem Bangen
Und sie sieht ihr schmutzig Bette
Ganz von goldnem Licht verhangen,

Die Reseden dort am Fenster
Und den bläulich hellen Himmel.
Manchmal trägt der Wind ans Fenster
Einer Glocke zag Gebimmel.

Schatten gleiten übers Kissen,
Langsam schlägt die Mittagsstunde
Und sie atmet schwer im Kissen
Und ihr Mund gleicht einer Wunde.

VI

Abends schweben blutige Linnen,
Wolken über stummen Wäldern,
Die gehüllt in schwarze Linnen.
Spatzen lärmen auf den Feldern.

Und sie liegt ganz weiß im Dunkel.
Unterm Dach verhaucht ein Girren.
Wie ein Aas in Busch und Dunkel
Fliegen ihren Mund umschwirren.

Traumhaft klingt im braunen Weiler
Nach ein Klang von Tanz und Geigen,
Schwebt ihr Antlitz durch den Weiler,
Weht ihr Haar in kahlen Zweigen.[21]

[21]Aus Georg Trakl, *Das dichterische Werk* (München: dtv, 1972), S. 9.

Trakl entwirft alle Zeilen in trochäischen Tetrametern, d.h. mit vier Versfüßen, in denen jeweils einer ‘schweren’ Silbe eine ‘leichte’ folgt. Nicht ein einziges Mal wird dieser Rhythmus durchbrochen; nirgends verzichtet der Dichter auf die unbetonte Endung. Von den insgesamt 72 Zeilen beginnen 20 mit betontem “Und” (davon zehn mit “Und sie” [tut]), was der Sprache einen Anstrich von Schlichtheit oder sogar Beschränktheit gibt.

Dieser Eindruck wird verstärkt durch die konsequente Verwendung des identischen Endreims in der ersten und dritten Zeile jeder Strophe.[22] Die 18 Paare identischer Reime umfassen meist nur das zweisilbige Zeilenendwort, zu Beginn wiederholt Trakl jedoch einen vollständigen Nebensatz (“wenn es dämmert”) und im zweiten Abschnitt zwei auftaktige Dreisilber (“der Kammer”, “im Spiegel”). Diese schlichten Reimpaare unterstreichen den Eindruck des rustikalen Milieus, in dem die Ballade angesiedelt ist.

Weitgehende Hilflosigkeit charakterisiert auch die zentrale Figur. “Die junge Magd” hat weder einen Namen noch irgendein sie auszeichnendes Attribut; sie ist definiert allein durch ihre Funktion im bäuerlichen Betrieb und ihr Alter. Zu Beginn “sieht man sie stehen”. Dabei wirkt sie passiv nicht nur als Objekt des unpersönlichen Blickes; auch die auf und nieder gehenden Eimer scheinen Wasser zu schöpfen ohne ihr ausdrückliches Zutun. Im weiteren Verlauf der Ballade erweist sie sich als vor allem ausgeliefert und von außen bestimmt, “umschmeichelt vom Verfalle”, “von Schmerz geschüttelt” und “ermattet von Beschwerde”. Sie erscheint krank (mit entzündeten Lidern), bleich, schmächtig, frierend und fiebernd. Wenn sie sich bewegt, geschieht dies nur selten zu einfacher Tätigkeit (“stille schafft sie in der Kammer”), häufiger dagegen an der Grenze des Unwirklichen: Sie gleicht einem Schatten, gaukelt in Fieberträumen, huscht, schaut wie tot, taumelt, duckt sich, hascht nach Funken, stürzt zur Erde, liegt weiß im Dunkel. Zuletzt existiert sie nur noch in ihren Körperteilen: Ihr im Schmerz wie eine Wunde geöffneter Mund wird von Fliegen umschwirrt, ihr Gesicht schwebt durchs Dorf, ihr Haar weht in kahlen Zweigen.

[22]Während in der klassischen Poetik ein Reim als gelungen gilt, wenn zwei *verschiedene* Wörter durch ihren Ausklang zueinander in musikalische Beziehung gesetzt werden, wiederholt der Volksmund beim identischen Reim gern *dasselbe* Wort in derselben Bedeutung Dieser Reimtyp ist zu unterscheiden vom als ungeschickt empfundenen “rührenden Reim”, bei dem phonetisch gleichlautende aber *bedeutungsverschiedene* Endsilben bzw. Wörter gepaart werden; vgl. Wirt / wird, Fälle / Felle, heute / Häute, etc. (Unterscheidung z.B. in R. Zymner/H. Fricke, *Einübung in die Literaturwissenschaft: Parodieren geht über studieren* [Paderborn: Schöningh, 2007]. Verwechslung bei Gerlach [Einleitung, S. XIII] sowie, ihm ungeprüft folgend, in Bettina Winkler, *Zwischen unendlichem Wohllaut und infernalischem Chaos: Vertonungen von Georg Trakls Lyrik* [Salzburg/Wien: Müller, 1998], S. 137-139.)

Ihr Umfeld erscheint in gleichem Maße bedrückend. Der Hof, in dem sie arbeitet, ist verödet und voll schreiender Ratten; der allgemeine Verfall (nicht nur dieses spezifischen Anwesens, sondern – das Absterben der Dörfer ist ein häufiges Thema Trakls – des ländlichen Milieus überhaupt[23]) greift sogar auf die Natur über: Das Gras ist dürr, die Amsel flötet kläglich, der Wind greint mürrisch, das Rohr rauscht traurig, Fäulnis wittert aus der Erde und der Morgen schauert hart und grau. All dies ist ganz unabhängig vom Tun und Hoffen der jungen Magd; erst in der zweiten Hälfte der Ballade nimmt sie überhaupt Kontakt mit einem Mitmenschen auf.

Dieser ist – als Knecht – ihr soziales Pendant, dabei jedoch deutlich robuster als sie. Er schwingt dröhnend den Schmiedehammer, erzeugt hell im Raum sprühende Funken und lacht dabei hart und rüde. Die Lebensfreude, die sich in seinem Singen zeigt, gehört für die junge Magd in den Bereich der Träume wie die Klänge von Tanz und Geigen, die zum Schluss durch den Weiler schwingen: eine letzte Erinnerung an ihre Sehnsucht nach einer Lebensäußerung, die ihre Beengtheit hätte sprengen können.

Dieses Umfeld bildet den Rahmen für die Selbstwahrnehmung der Protagonistin. So verwundert es nicht, dass sie sich selbst fremd ist, ja dass ihr graut vor ihrem Spiegelbild und ihrer verstörenden Unberührtheit durch das Leben. Nur einmal zeigt sich kurz ein Schimmer von Hoffnung und Schönheit: Als sie beim Erwachen "voll süßem Bangen" sich in ihrem Bett von goldenem Licht umgeben sieht, durchs Fenster die Reseden und den blauen Himmel wahrnimmt und auch einen kleinen Glockenton momentan als tröstlich zu deuten vermag.

Allerdings erfährt der Leser, dass es sich hier nicht um sonore Klänge großer Kirchenglocken handelt, sondern um das "zage Gebimmel" einer einzigen Glocke. Damit dringt eine weitere Mahnung an die Schrecken des Lebens in die Kammer der Magd und gesellt sich zu denen, die schon in Abschnitt II ihr Leben bedrohen: der Röte, die durch das Dunkel träufelt, und dem am Tor rüttelnden Südwind. Das den Gedanken an ein Totenglöckchen evozierende "Gebimmel" mag ein Verblassen ihrer Lebensflamme anzeigen, doch lässt Trakls stets mehrdeutige Bildsprache offen, ob der Schlag, den das unerwartete Eindringen ungebändigter Lebenskraft in die Begrenztheit ihres Alltags auslöst, nur eine Unterbrechung innerhalb ihres hoffnungslos trüben Lebens bleibt oder vielmehr zu dessen Ende führt. In der Röte sehen verschiedene Trakl-Interpreten einen ersten, später in den

[23]Siehe dazu u.a. Walburga Freund-Sprok und Winfried Freund, "Von der Klage zur Anklage. Gesellschaftskritische und didaktische Überlegungen zu Georg Trakls Gedicht 'Die junge Magd'", in *Diskussion Deutsch* 6 (1975), S. 38-45.

besudelten Bettlinnen bestätigten Hinweis auf Blut – sei es in Zusammenhang mit der allgemeinen Kränklichkeit der jungen Magd oder dem im rüttelnden Südwind metaphorisch und der Begegnung mit dem Knecht konkreter angedeuteten Angriff auf ihre Jungfräulichkeit.[24]

In seinem Vorwort zum 2001 in Reclams Universal-Bibliothek erschienenen Band *Georg Trakl: Fünfzig Gedichte* schreibt Hans-Georg Kemper:

> Die Gedichte des österreichischen Lyrikers Georg Trakl faszinieren durch das paradox anmutende Miteinander von ästhetischer Vollkommenheit und Un-Begreiflichkeit. Jedes Wort ist verständlich, die Motive stammen aus dem Fundus abendländischer, insbesondere romantischer und symbolistischer Tradition, aber eingebettet in eine Form von hoher Musikalität erscheinen auch Verfall, Melancholie und Umnachtung – die Erfahrungen der Generation.

Hindemiths Vertonung der Ballade in sechs Gesängen

In seiner Musik übersetzt Hindemith jeden der sechs Abschnitte in ein separates Lied, das sich nach Tempo, Metrum, Tonart und Motivik von den anderen unterscheidet. Dabei bestimmt er das Ausmaß der Trennung sehr genau: Innerhalb der Charakterisierung der Magd in den ersten drei Gesängen soll zwischen die Beschreibung ihrer trostlosen Umgebung in I, ihres problematischen Selbstbildes in II und ihres kranken Zustandes in III jeweils nur eine "kurze Pause" eingehalten werden. Vor der Szene in der Schmiede wünscht sich der Komponist eine "längere Pause", worauf die beiden folgenden Lieder unmittelbar anschließen ("ohne Pause weiter"). Mit diesen Aufführungsanweisungen unterstreicht die Vertonung also die Zweiteilung von Trakls Ballade in die Darstellung der generischen Lebensbedingungen der Magd und ihrer spezifischen Entwicklung.

Gemeinsam ist den sechs Liedern eine Facette des Bauplanes: das Rahmensegment. Man kann diese betonte Entsprechung als Hindemiths musikalische Umsetzung einer formalen oder inhaltlichen Vorgabe deuten: als musikalisches Äquivalent des identischen Reims oder der Einförmigkeit, die das Alltagsleben der Titelfigur kennzeichnet. (Für Letzteres spricht zudem, dass die einzigen Abweichungen innerhalb der Rahmensegmente

[24]Vgl. z.B. Eberhard Sauermann, "Eine unbekannte Quelle für Trakls Gedicht 'Die junge Magd'" (*Modern Austrian Literature* 39/2 [2006], S.77-81), der aufgrund verschiedener Parallelen zu Felix Grafes Gedicht "Das Lied" in der Schmiedeszene eine gewaltsame Sexualität zu erkennen meint, die von der jungen Magd sadomasochistisch ersehnt wird.

in den beiden zentralen Liedern III und IV zu beobachten sind, d.h. vor und nach dem einschneidenden 'Ereignis'.) Die korrespondierenden Abschnitte sind ganz unterschiedlich lang und komplex; in einigen Fällen ist die Schlusskomponente durch einige zusätzliche Takte abgerundet.

TABELLE 1: 'Reimende' Rahmensegmente in *Die junge Magd*

I:	T. 1-14	=	T. 77-90	(+ Codetta T. 91-92)
II:	T. 1-7	=	T. 39-45	
III:	T. 1-11	≈	T. 25-35	
IV:	T. 1-3	≈	T. 31-32	(+ Codetta T. 33-34)
V:	T. 1-3	=	T. 31-33	
VI:	T. 1-17	=	T. 60-76	(+ Coda T. 77-81)

Eine andere Art 'Rahmen' lässt sich auch auf der Ebene des gesamten Zyklus konstatieren, insofern auffällige Ähnlichkeiten bestehen zwischen dem ersten und dem letzten Lied.

- Beide Lieder beginnen und enden mit einem 14taktigen Abschnitt in homophonem Instrumentalsatz; im ersten Lied ist dieser ganz dem Streichquartett anvertraut, im sechsten treten nacheinander die beiden Bläser, Flöte und Klarinette, ergänzend hinzu.
- In beiden Liedern greift die Singstimme anschließend die instrumental vorgegebene Motivik auf; im ersten Lied entsteht so im Zusammenspiel von Altstimme, Streichquartett und später hinzutretender Flöte eine Art 'Rahmen im Rahmen',[25] im sechsten Lied erkennt man eine modifizierte Wiederholung der Exposition, die nach der Reprise fehlt.[26]
- In beiden Liedern tritt das Streichquartett im zentralen Abschnitt in den Hintergrund; übereinstimmend basiert das Kontrastsegment auf zwei in Orgelpunkten bzw. Ostinatos verankerten Passagen.[27]
- In beiden Liedern sind Gesang und melodisch aktive Instrumente unabhängig von der Zweiteilung des Kontrastsegmentes; diese wird durch je eines der Blasinstrumente sogar formal ignoriert; vgl. die Kantilene der Klarinette in Lied I und die der Flöte in Lied VI.

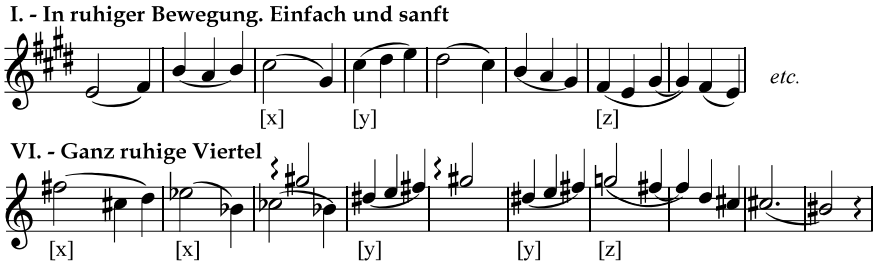
[25]I: T. 15-22 + 23-29 beruhen jeweils auf T. 1-7; die Binnenergänzung in T. 30-33 verarbeitet T. 9-15. Der ganze Abschnitt kehrt entsprechend in T. 57-76 wieder.

[26]VI: T. 18-25 bietet eine oktavierte Version von T. 3-10; T. 26-29 entwickelt dasselbe Material noch einmal anders: das Streichquartett verarbeitet T. 3-6, der Gesang T. 6-8.

[27]In Lied I begleitet der Liegeton *cis* in T. 34-44 Zeile 1-2 der 2. Strophe, der Liegeton *gis* in T. 45-57 Zeile 3-4. In Lied VI erklingt zur 2. Strophe in T. 30-46 rhythmisch pulsierend der Orgelpunktton *des*, zur 3. Strophe in T. 47-50/53-57 ein zweistimmiges Ostinato.

- Zuletzt – und für Hörer vielleicht am eindrücklichsten – legt Hindemith den beiden Liedern sogar motivisches Material zugrunde, das entfernt verwandt wirkt, insofern sich beide in ruhigem Tempo bewegen, wobei ihnen mehrere Intervallbausteine – die gebunden fallende Quart [vgl. x], der diatonische Dreitonaufstieg [y] und der hemiolische Zweitakter [z] – sowie eine häufige Verwendung des *lang-kurz*-Rhythmus gemeinsam sind:

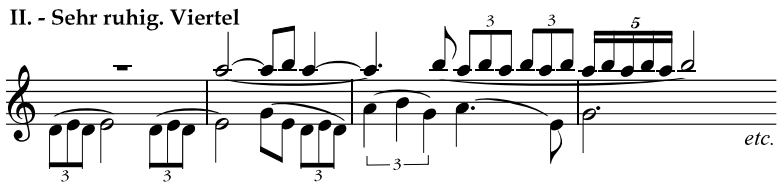
NOTENBEISPIEL 4: Das motivische Material der Rahmenlieder in *Die junge Magd*



Keines der Lieder ist tonal komponiert, doch lässt sich schon in diesen frühen Werken ausmachen, was später charakteristisch für Hindemiths Denken werden soll: die Organisation um einen Zentralton, ein Zentraltonpaar oder zentrale Dreiklänge. Letztere finden sich hier in den Rahmengesängen: Lied I bewegt sich zwischen cis-Moll und E-Dur, Lied VI beginnt und schließt mit Bezug auf dieselben Akkorde. Dazwischen kreist Lied II um *a*, Lied III um *f*, Lied IV um *f/a/f* und Lied V wieder um *a*.

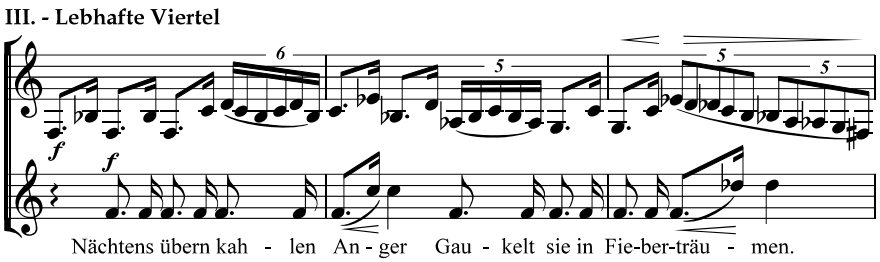
Die vier mittleren Lieder zeichnen sich vor allem durch ihre lautmalerischen Grundmotive aus, in denen Hindemith Attribute aus dem Leben der Magd musikalisch umsetzt. In Lied II steht die am Ende der ersten Strophe kläglich flötende Amsel Pate für die quälend langsamen Vogeltriller, die das rahmengebende Duett aus zwei Instrumentalstimmen ganz beherrschen, den entsprechenden Zweizeiler der Singstimme begleiten und in der Anspielung auf das Singen des Knechtes in alle Streicherparts Eingang finden.

NOTENBEISPIEL 5: Kläglichkeit bei Amsel und Magd



In Lied III – dem einzigen lebhaften des Zyklus – werden die Fieberträume der Magd nicht nur in der Mischung aus Punktierungsfiguren und Quintolen, sondern auch in der verwirrenden Überlagerung von Phrasen mit drei, vier oder fünf Vierteln Länge nachgezeichnet.[28]

NOTENBEISPIEL 6: Fiebriges Gaukeln



Die zweite Strophe mit Bildern um "bleich", "wächsern" und "matt" ist symbolisiert durch eine häufig wiederholte, doppelt langsam punktierte Wechselnotenfigur *h—c-h* in der Flöte, die die Singstimme am Beginn der dritten Strophe zu den Worten "Traurig rauscht das Rohr" aufgreift.

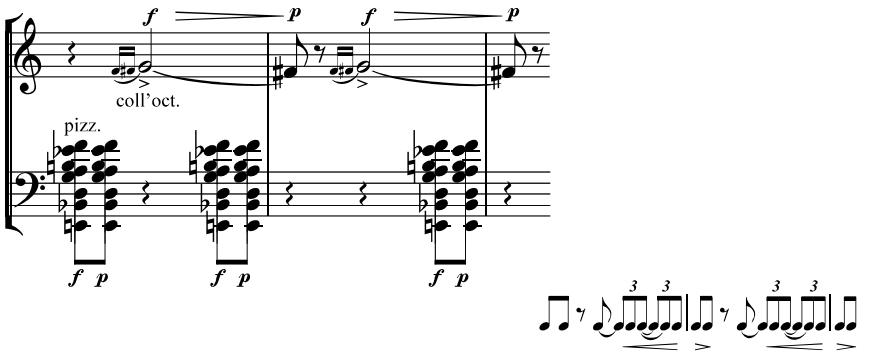
Im Lied IV sind bei wieder langsamem Tempo die Komponenten ausgesprochen dramatisch: Das Rahmensegment wird ganz beherrscht von einer Kombination aus dem nachhallenden Schlag des Schmiedehammers[29] und einer Art taumelndem Aufstöhnen in den ausnahmsweise unisono spielenden Bläsern. Beide Komponenten werden im Inneren des Liedes entwickelt, entsprechend dem Verlauf der geschilderten Begegnung: Der grobe Hammerschlag wird bei Intensivierung der Akkordwiederholungen zum groben Lachen, und auch das Aufstöhnen verdichtet sich zunehmend: Nachdem es in der ersten Strophe zweimal und in der zweiten viermal erklungen war, scheint es in der dritten Strophe nach dem Wort "Funken" bei reduzierter Dynamik – quasi schwindender Lebenskraft – gar nicht mehr enden zu wollen.

[28]Vgl. z.B. in T. 1-3 die verschiedenen, die Taktgrenzen überschneidenden Einheiten, in der Klarinette bestehend aus 3 Punktierungsgruppen + 1 Quintole (4/4), 2 Punktierungsgruppen + 1 Quintole (3/4) und 2 Punktierungsgruppen + 2 Quintolen (4/4). Im Gesang erklingen dagegen zwei Phrasen mit je 4 Punktierungsgruppen + 1 Viertel (5/4).

[29]Hindemith setzt den typischen Laut des Schmiedehammers mit lautem Aufschlag und leisem Nachschlag um, indem er die Streicher immer von neuem einen achtstimmigen, hochgradig atonalen Klang als Pizzicato-Wiederholung in *f* > *p* spielen lässt.

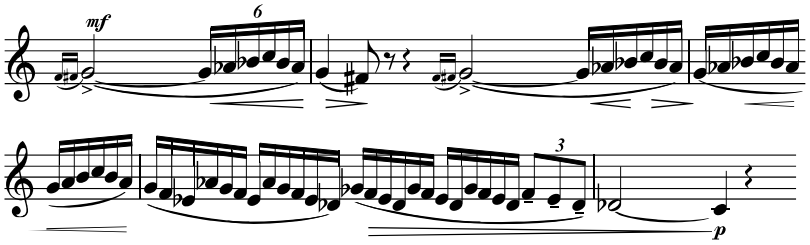
NOTENBEISPIEL 7: Nachhallende Hammerschläge und taumelndes Aufstöhnen

IV. - Ruhige Viertel



(Entwicklung der Hammerschläge, T. 12ff)

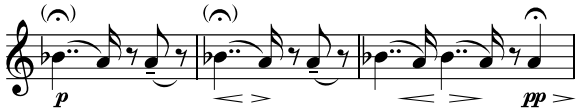
(Entwicklung des taumelnden Aufstöhnens, T. 25ff)

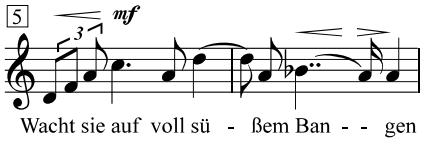


In Lied V endlich scheint die Flöte mit ihrer Grundfigur das ermattete Seufzen oder Stöhnen der todkranken jungen Magd abzubilden. Der verzögert fallende Halbtonschritt erklingt in den 33 Takten des Liedes insgesamt sechszehnmal, stets in derselben Tonhöhe, davon fünfmal im Gesang.

NOTENBEISPIEL 8: Der ermattete Seufzer

V. - Sehr langsam





Wie im vorangehenden Lied wird das musikalische Bildmaterial auch hier gegen Ende immer eindrücklicher: Die vorletzte ebenso wie die (von Hindemith zweigeteilte) letzte Zeile werden gänzlich unbegleitet gesungen, wobei jeder Abschnitt in der gesungenen Seufzerfigur und deren Flöten-Echo endet.

Trakls Ballade als musikalischer Zyklus

Wer beim Blick in die Partitur zunächst Verwunderung verspürt hat, dass Hindemith eine Ballade mit fortlaufender Handlung in Form von sechs einzelnen Liedern vertont, wird beim Anhören feststellen, dass sich durchaus der Eindruck eines zusammenhängenden Ganzen ergibt. Dies liegt nicht nur an der allen Liedern gemeinsamen expressionistischen Tonsprache und dem durchgehend ruhigen Tempo, das nur für psychisch-körperliche Erschütterungen wie das Fiebern, Frieren und Schauern in den Rahmenteilen des dritten Liedes kurz durchbrochen ist, sondern vor allem auch an den verborgenen Symmetrien. Diese sollen zum Schluss noch an herausragenden Details zum poetischen Inhalt in Bezug gesetzt werden.

Das erste und das letzte Lied entsprechen einander, wie schon oben erwähnt, sowohl in ihren Zentraltönen als auch durch ihre umfangreichen Rahmenabschnitte im Streichquartettsatz. Diese schaffen mit ihrem sanften, warmen Klang eine Atmosphäre, in der sich trotz der Anonymität der Titelfigur Empathie für die vom Schicksal so dürftig Bedachte entwickeln kann. Die je zwei ‘Anker’ in den Mittelabschnitten beider Lieder können als ein musikalischer Versuch gehört werden, einen festen Halt zu suchen, denn beide Textabschnitte vermitteln einen Eindruck von Unwirklichkeit. Im ersten sieht man die junge Magd inmitten von Verfall verzaubert stehen; im letzten scheint sie nur noch in einzelnen, abgelösten Körperteilen übrig zu bleiben, nachdem man sie sich zuletzt “wie ein Aas” im Dunkel liegend vorzustellen hatte.

Dem zweiten und dem zweitletzten Lied ist die vorherrschende Rolle der Flöte gemeinsam, deren klagende Zeilen fast ausschließlich auf zwei Töne beschränkt sind (vgl. in Lied II: $a_5 + h_5$, ergänzt durch je ein einziges d_6 in den Rahmenteilen; in Lied V: $b_4 + a_4$ ohne Ausnahme). Das melodisch eingefangene Bild von Enge und Eingeschlossensein spiegelt die Ohnmacht, die im Balladenabschnitt II in den Bildern vom stillen Schaffen im längst verödeten Hof, vom schmerzgeschüttelten Starren und von der durchs Dunkel träufelnden Röte konkretisiert ist. In Abschnitt V verdichtet sich

das Bild noch in dem ganz im Bett verbrachten Tag, dem schwer atmenden Verharren in den Kissen und dem wie eine Wunde offenen Mund.

Klanglich am ungewöhnlichsten sind die beiden mittleren Lieder. In beiden dominiert die Klarinette, deren Identität allerdings teilweise verschleiert wird, indem ihre ganz im dunklen Register verbleibenden Töne durch ein anderes Instrument in einer höheren Oktave verdoppelt klingen. In beiden Balladenabschnitten unterstreicht diese gespenstisch wirkende Klangfarbe unwirkliche Ausbruchsversuche der jungen Magd, die sie aus Enge und Beschränktheit ins Unkontrollierte, kaum halb Erfasste führen: in Abschnitt III ihr nächtliches Irren über den kahlen Anger, in Abschnitt IV ihre taumelnde und im wahrsten Sinne des Wortes bestürzende Begegnung mit dem Knecht in der Schmiede. Dabei macht das Motiv, das im insgesamt bewegteren dritten Lied der plötzlich ruhig-fahlen zweiten Strophe unterlegt ist, eindeutig klar, dass die extreme Erschöpfung ("ermattet von Beschwerde wächsern ihre Wangen bleichen") ein im Voraus bestehender Zustand und nicht etwa eine Folge des außergewöhnlichen Erlebnisses ist, das sich in den lautmalerisch nachempfundenen Hammerschlägen im vierten Lied andeutet.

Beeindruckend an diesem Werk des jungen Hindemith ist nicht zuletzt, dass sich sowohl die Grundstimmung als auch der Ablauf des rudimentären Geschehens selbst auf Hörer überträgt, die dem deutschen Text nicht wörtlich zu folgen vermögen.[30] Es hat sicher zum großen Erfolg dieses Zyklus beigetragen, dass es Hindemith offensichtlich gelungen ist, die einzigartige Sprache und Stimmung des traklschen Werkes in seiner Musik nachzuempfinden und der Ballade zugleich neue interpretatorische Dimensionen zu erschließen.

[30]Diese Beobachtung basiert auf zwei Experimenten mit Studenten der Universität von Hong Kong einerseits, der Universität von Michigan andererseits, denen der Zyklus zunächst ohne Einführung und Zugang zu Noten- und Textmaterial vorgespielt wurde.