Zwölf Madrigale
über Gefühle am Abgrund des Lebens

Historische Inspiration und aktuelle Textgrundlage

In seiner letzten Schaffensperiode schrieb Hindemith unter anderem zwei bedeutende a cappella-Kompositionen: eine Sammlung von fünfstimmigen Madrigalen auf Texte von Josef Weinheber und eine lateinische Messe. Beide Werke entwarf er speziell für den Wiener Kammerchor; dieser sang die Uraufführung der Zwölf Madrigale am 18. Oktober 1958 unter Leitung des Komponisten.

Die Partitur, die in den gut fünf Wochen zwischen dem 20. Februar und dem 29. März 1958 entstand, verrät den Einfluss der Vorlesungen zur Musik von Carlo Gesualdo (1566-1613), die Hindemith im Dezember 1957 an der Universität Zürich gehalten hatte. Das Madrigal der Spätrenaissance war ein auf säkularen Texten basierendes, unbegleitetes Chorwerk, deren Musik der Gefühlsnuance jeder Zeile gerecht zu werden versucht.[1] Dieses in Gesualdos Werk zentrale Genre inspirierte Hindemith zu Übertragungen in seine eigene Tonsprache. Schon im 1952 noch in Amerika verfassten, aus seinen an der Harvard-Universität gehaltenen Charles Eliot Norton-Vorlesungen hervorgegangenen Buch *A Composer's World*, das er in dieser Zeit selbst ins Deutsche übersetzte, hatte er auf die Wichtigkeit des unbegleiteten mehrstimmigen Singens hingewiesen:

> Man geht kaum zu weit, wenn man die Stellung eines Zeitalters zur Kunst des A-cappella-Ensemblesingens und der dafür geschriebenen Musik als Maßstab für die Höhe seiner Musikkultur betrachtet. Diese Kunst kann nur in einer Atmosphäre allgemeiner Gesittung wachsen, sie setzt gegenseitiges Verständnis voraus und den Wunsch, Freuden und Sorgen mit dem Nächsten zu teilen. Sie

[1]Die Madrigalproduktion dieser Periode hatte ihr Zentrum in Italien, doch entstanden in Form und Stil ähnliche Werke auch in England und Deutschland. Wichtige Einflüsse kamen einerseits vom französischen Chanson, andererseits von den polyphonen Motetten in Italien wirkender franko-flämischer Komponisten. Mit den italienischen Madrigalen des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts haben die Werke der Madrigalisten der Renaissance (Cipriano de Rore, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso etc.) wenig gemein; dies gilt in verstärktem Maße für die Kompositionen des extravaganten Neapolitaners Carlo Gesualdo, die sich durch harmonische Experimente und oft extreme Chromatik auszeichnen.

> ist tot in Zeiten lebhafter politischer Entwicklungen und sozialen Vorwärtseilens, in Perioden der Kriege und Siege – wie günstig diese Vorgänge auch immer den repräsentativeren Formen des Musizierens sein mögen. Eine Kunstart, die auf allen äußeren Glanz verzichtet und mit ihrem Hervorheben der inneren musikalischen Werte die Teilnehmer zu aktiver Andacht bewegt, verdiente unbedingt, höher eingeschätzt zu werden als alle symphonischen oder Opernschöpfungen, die ja den Hörer einfach in einen Zustand tatenloser Unterwürfigkeit zwingen.[2]

In seinen Madrigalen versucht Hindemith also, eine Brücke zu schlagen zwischen den unterschiedlichen historischen Gegebenheiten gesellschaftlicher Musikübung. Dies lässt sich, wie Frank Heidelberger es formuliert, "je nach rezeptionsgeschichtlicher Perspektive als reaktionärer Zug des lebensfremd gewordenen alten Hindemith oder als Lösungskonzept für ein zentrales Problem 'moderner Musik' interpretieren – als Wiedereinsetzung dessen, was Hindemith als musikalisches Ethos formuliert: die organisierte Beherrschbarkeit des musikalischen Materials in seiner Totalität als Voraussetzung für die Wiederherstellung der verloren geglaubten Sozial- und Kommunikationsfähigkeit der Musik."[3]

Bereits 1935 hatte Hindemith in Vorbereitung auf einen später nicht in die *Unterweisung im Tonsatz* aufgenommenen Absatz zu Gesualdo dessen Satztechnik und Chromatik analysiert;[4] jetzt untersucht er gezielt dessen Behandlung der Beziehungen zwischen poetischem Ausdruck, Textstruktur und musikalischer Form.[5]

[2]Paul Hindemith, *Komponist in seiner Welt: Weiten und Grenzen* (Zürich: Atlantis-Verlag, 1959), S. 209-210.

[3]Frank Heidlberger, "Hindemiths späte Vokalwerke", in Ulrich Tadday, Hrsg., *Musikkonzepte* 125/126: *Der späte Hindemith* (München: edition text + kritik, 2004), S. 106.

[4]Damals kommentierte er die Schlusspassage von Gesualdos Madrigal *Dolcissima mia vita* bezeichnenderweise mit den anerkennenden Worten: "Kein wilder Neutöner mit geringen Kenntnissen der Chorpraxis, sondern Gesualdo!" Vgl. Heidelberger, ebenda.

[5]Hindemiths Arbeitsnotizen zur Komposition seiner Madrigale sind dankenswerterweise in einem im Hindemith-Institut Frankfurt aufbewahrten Ordner zusammengefasst. Dieser enthält neben Ablichtungen der originalen Madrigalbücher 4, 5 und 6 und einigen handschriftlichen Transkriptionen Hindemiths vor allem kommentierte Exzerpte und Tabellen. Zu einer dieser Tabellen, in denen er feststellt, dass im 6. Madrigalbuch Ausdrücke für Tod, Töten, Schmerz, Tränen, Grausamkeit und fliehen genau gleich häufig sind wie Worte für Leben, Liebe, Herz und feurig, vermerkt Hindemith offenbar für eigene Überlegungen: "Gemeinplätze absichtlich? (Vorher Tasso, Guarini!) – Vielleicht nicht läppischer als andere Schäferlyrik. Speziell für musikalischen Ausdruck gemacht. Lassen musikalische Formen frei (Sonette, Terzinen etc. nicht)."

Die Texte für seine Madrigale fand Hindemith bei einem in den späten Fünfziger Jahren viel diskutierten Lyriker, dem 1892 in Wien geborenen Josef Weinheber, dessen raffinierte sprachliche 'Farbeffekte' und oft streng metrisch-rhythmische Strukturierung damals viele Komponisten zur Vertonung reizten.[6] Weinheber hatte sich durch intensive autodidaktische Anstrengungen[7] vom Waisenkind zum geachteten Dichterkollegen seiner Zeitgenossen, zum Herausgeber des *Augarten*, der Zeitschrift des Wiener Dichterkreises, zum Mozart-Preisträger der Münchener Goethe-Stiftung und Ehrendoktor der Universität Wien heraufgearbeitet. Allerdings war er laut Edmund Finke "mit einem labilen Seelenleben und der Neigung zu tödlicher Melancholie belastet"[8]; er beschreibt sich und seine Zeit als "zur Urangst verdammt"[9]. Sein Glaube an die Erbsünde und sein durch Schopenhauer- und Nietzsche-Lektüre getöntes, eigene Unwürdigkeit vermutendes Selbstbild führte zu Schwankungen in seinen religiösen und weltanschaulichen Loyalitäten: Er trat 1918 aus der katholischen Kirche aus, konvertierte 1927 zum Protestantismus, fühlte sich wenig später ganz gottfern ("Kein Heil, kein Trost, kein Vergessen, nichts, / Es ist das Schweigen des Jüngsten Gerichts. / Auch kein Gott. / Trotz den hundert Kirchen, kein Gott"[10]), näherte sich in den 40er Jahren wieder dem Katholizismus an, in dem Christus jetzt jedoch zuweilen als *Alter ego* Apolls fungierte[11]. In den Jahren 1931-34 war er Mitglied der österreichischen NSDAP, ging danach auf kritische Distanz besonders zu dem "nationalen" Schriftstellermilieu in Österreich, ab 1936 auch zu Hitler-Deutschland insgesamt,[12] trat dann aber

[6]Edmund Finke in *Josef Weinheber. Der Mensch und das Werk* (Salzburg: Pilgram, 1950) nennt 48 Komponisten, die Weinhebertexte vertont haben; unter ihnen Richard Strauss.

[7]"Seit 1924 lernte er Griechisch und Latein, um Sappho, Alkaios und Horaz im Original lesen zu können; das sprachtheoretische Rüstzeug seiner Poetik fand er in der *Fackel*, vor allem in der *Sprachlehre* von Karl Kraus". Vgl. Edwin Hartl, "Josef Weinheber und Karl Kraus" in *Österreich in Geschichte und Literatur* 9 (1965), S. 214-223.

[8]Edmund Finke, *Josef Weinheber. Der Mensch und das Werk*, S. 72.

[9]Josef Weinheber, im Schlussvers von "Das Gewitter", *Sämtliche Werke*, hrsg. von J. Nadler und Hedwig Weinheber (Salzburg: Müller, 1953-54), Band II, S. 464.

[10]Aus "Mit siebenunddreißig" (Erstveröffentlichung 1934), *Sämtliche Werke* II, S. 115-116.

[11]So schrieb er in einem Brief vom 1.11.1944: "Den Geist des Christus, der für mich auch der Geist Apolls ist, werde ich nie verleugnen. Das liegt mir im Blut. Der 'Gesalbte' und der 'weithintreffende Gott' sind für mich das gleiche." Zitiert in Rudolf Ibel, *Mensch der Mitte: George – Carossa – Weinheber* (Hamburg: Holstein-Verlag, 1962), S. 198.

[12]Vgl. dazu Albert Berger, "Götter, Dämonen und Irdisches: Josef Weinhebers dichterische Metaphysik" in K. Amann und A. Berger, Hrsg., *Österreichische Literatur der dreißiger Jahre* (Wien u.a.: H. Böhlaus Nachfolger, 1985), S. 282-287.

1944 erneut der Partei bei. Lange schon alkoholkrank, starb er am Tag der Kapitulation des Dritten Reiches durch eine – versehentliche oder absichtliche – Überdosis Morphium.[13] Ernst E. Stein, viele Jahre lang Literaturkritiker für *Die Zeit*, porträtierte Weinhebers Widersprüchlichkeit gut zwanzig Jahre nach dessen Tod mit diesen Worten:

> Problematisch war alles an seiner so irreführenden wie überzeugenden Persönlichkeit, Zwiespalt aus einem Guss: ein waschechter Wiener, von seinem reinen Deutschtum besessen; ein Intellektueller mit überempfindlichen Nerven, der 'aussah wie ein Stier', ein Ästhet, der sich als Naturbursch gab; ein unrettbarer Pessimist, unerlöst durch seinen quicken Humor; ein Künstler von beispielhafter Selbstzucht, hemmungslos dem Trunk verfallen, 'mit Wirkungen, die nicht mehr weit vom Irrsinn lagen'; auf Adel und Würde pochend, doch ein Plebejer nach Kern und Schale.[14]

Hindemith fühlte sich offenbar gerade vom Kontrast zwischen offenem Pessimismus und bitterem Humor in Weinhebers Texten angezogen. Damit schienen sie ihm eine ideale Grundlage zu liefern für das, was er im Vorwort zur Partitur als Bedingung moderner Madrigalkunst definiert:

> Da unsere heutigen harmonischen, melodischen und sonstigen Ausdrucksmittel auch für den A-cappella-Gesang nicht mehr dieselben sind wie damals, wird der Versuch einer neuen Madrigalkunst sich nicht mit der Nachahmung des früheren Stils begnügen dürfen, dessen Geist, Würde und selbstlose Haltung dem Sänger und Hörer gegenüber aber mit aller Hingabe wieder zu erreichen suchen. Der technischen Faktur heutiger Madrigale, ihrem Ausdrucksbereich, ihrer dynamischen Expansion, ja auch ihrer Textunterlage sind damit ganz bestimmte Grenzen gezogen. [...] Die Texte müssen dem Ausdruck geben, was einen kleinen Kreis von Miteinanderwirkenden als gemeinsames Gefühl bewegen kann. Weinhebers Gedichte scheinen mir diese Forderung

[13]Vgl. dazu Fritz Feldner, *Josef Weinheber. Eine Dokumentation in Bild und Wort* (Salzburg/Stuttgart: Verlag das Berglandbuch, 1965), S. 135: "Seit dem August 1938 hatte Weinheber zunehmend an Schlaflosigkeit und Depressionen gelitten. Der Alkoholgenuss, die politischen Umstände, der Krieg und seine Bedrängnisse hatten ihn in den letzten Lebensmonaten schließlich, um der steigenden Unruhe und der bisweilen unerträglichen Lebensangst Herr zu werden, zu Morphium greifen lassen. An einer Überdosis des Giftes starb er am 8. April 1945."

[14]Ernst Stein, "Der verblendete Seher. Josef Weinheber: ein Epigone oder vielleicht doch ein Klassiker?", in: *Die Zeit*, Nr. 40 (30. 9. 1966), S. 24-25, hier S. 24, Spalte 3.

> in hohem Maße zu erfüllen, wenngleich ihre im allgemeinen pessimistische Haltung die einer solchen Gemeinschaft ja auch eigene Erhebung ins Heitere kaum aufkommen lässt.[15]

Hindemith wählte für seine Sammlung von Madrigalen – er betont ausdrücklich, dass es sich nicht um einen geschlossenen Zyklus handelt und dass "jede beliebige Auswahl und Reihenfolge" möglich ist – zwölf erstaunlich unterschiedliche Gedichte, die zwischen Weinhebers 25. und letztem Lebensjahr entstanden sind. Die Stimmungsnuancen reichen von ausgelassenem Humor ("Magisches Rezept") über Trotz ("Mitwelt") und beißenden Spott ("Frühling") bis hin zu mühsam überspielter Todesfurcht ("Trink aus"), vom selbstvergessenen Gaukeln über der Schwere der Welt ("An einen Schmetterling") über menschliche Verlassenheit ("Tauche deine Furcht") bis zu bitterer Resignation ("Der Judaskuss") und von frommer Hoffnung ("Du Zweifel") über ehrfürchtige Ergriffenheit vor dem Letzten ("An eine Tote") bis zum Verhältnis des Künstlers zur Vergänglichkeit ("Eines Narren, eines Künstlers Leben", "Es bleibt wohl" und "Kraft fand zu Form"). Auf das Lieblingsthema der Madrigale Gesualdos und seiner Zeitgenossen, die Liebe, verzichtet Hindemith allerdings ganz, sei es, dass es ihm der Sentimentalität verdächtig erschien, sei es, dass er dazu bei Weinheber keinen geeigneten Text fand. So düster viele der Themen auch sind, handelt es sich doch stets um Gefühle, die jedem Menschen entweder bereits vertraut sind oder ihn doch irgendwann erwarten. In diesem Sinne erfüllen sie Hindemiths Bedingung, dass sie "dem Ausdruck geben, was einen kleinen Kreis von Miteinanderwirkenden als gemeinsames Gefühl bewegen kann."

Dabei verlangt der Komponist viel von den Sängern, und dies durchaus nicht nur aufgrund seiner anspruchsvollen Harmonik und Satztechnik: nämlich die Bereitschaft, sich in höchster Sensibilität auf die innere Auslotung des Gesagten einzulassen. "In Weinhebers Texten unterstreicht Hindemith, das beweisen seine feingliedrigen Tonsätze im einzelnen, das Individuell-Esoterische, aber auch das mönchisch Entsagungsvolle. [...] Für Hindemiths eigene Gemütslage sind diese Textwahlen so bezeichnend wie seine einen musikalischen Idealzustand beschwörenden Vertonungen. Wohl nirgends ist Musik als reale Utopie so sprechend geworden wie in Hindemiths Madrigalen."[16]

[15]Hindemith, Vorwort zu *Zwölf Madrigale*, zitiert nach ders., *Sämtliche Werke*, Band VII/5, S. XIII.

[16]Andres Briner, Dieter Rexroth, Giselher Schubert, *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text* (Zürich u.a.: Atlantis-Verlag, 1988), S. 251.

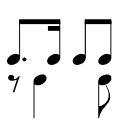
"Mitwelt"

Der erste Text verweist im Titel auf 'die anderen', handelt bei genauem Hinhören jedoch im Grunde vom einsamen, verbitterten Ich. Dieses glaubt sich umgeben von falschen Freunden, die wenig Warmherzigkeit anbieten, dafür umso mehr Verlogenheit, Wichtigtuerei und Besserwisserei. Auch der eifrig scheinende, aber ineffektive Helfer mit seiner "ungefähren Tat" ist ein Ärgernis; ihm ist ein "Feind von Ehre" allemal vorzuziehen.

> Besser als der Rattenschwanz von lauen
> Freunden taugt ein einziger Feind von Ehre.
> Bitter ist des G'schaftelhubers Lehre,
> schwer das Lob des Fachmanns zu verdauen.
> Eisern magst du nach dem Rechten schauen,
> Kommt ein Weiberschmock dir in die Quere.
> Aber lieber sterben als das Grauen
> vor dem Helfer, dessen ungefähre
> Tat – o dass sie unterblieben wäre! –
> Dank für Schmach heischt und für Mord Vertrauen.[17]

Weinheber spiegelt die innere Zwiespältigkeit von einsamer Bedürftigkeit und schroffer Abwehr alles schonungslos als verdächtig Erkannten in der paradox erscheinenden Vermischung: Ein mit nur zwei verschiedenen Endlauten scheinbar tröstendes Reimschema wird unterlaufen von ans Absurde grenzenden Zeilensprüngen, die ausgerechnet die "lauen / Freunde" und die "ungefähre / Tat" auseinander reißen. In der Sprechhaltung bewegt sich das Gedicht von einem Vierzeiler, der in der von außen beschreibenden 3. Person die verdammende Beurteilung der Mitwelt artikuliert, über den zentralen Zweizeiler, in dem das lyrische Ich sich und ähnlich empfindende Andere in der 2. Person anspricht, zum abschließenden Vierzeiler, der in seinem imperativischen "lieber sterben ..." die Reaktion einer impliziten 1. Person zum Ausdruck bringt.

Die Musik spielt mit drei rhythmischen Phänomenen, von denen zwei die Prägnanz von Motiven erreichen und dabei mit synkopischen Akzenten Aufmüpfigkeit signalisieren. Die sich objektiv gebärdenden Feststellungen ("Besser ist ...", "Bitter ist ...", "schwer [ist]...") zu Beginn sind in eine melodisch je unterschiedliche, rhythmisch aber identische Gegenüberstellung der drei homorhythmisch singenden Frauenstimmen mit den zwei synkopisch kontrapunktierenden



[17]Aus Josef Weinheber, *Sämtliche Werke* (Salzburg: Müller, 1953-54), Band I, S. 588. Erstveröffentlichung in der Sammlung "Boot in der Bucht", 1926.

Männerstimmen gekleidet. Harmonisch macht vor allem der Eingangstakt die Intensität der Reibung mit der Umwelt spürbar: Die Frauenstimmen präsentieren einen achttönigen Klang aus zwei chromatischen Clustern (*g-as-a-b-ces* und *des-eses-es*), geschart um den in den Männerstimmen bekräftigten Zentralton *b*. Die Aufführungsanleitung für dieses Material lautet: "Markiert, grob"; die Lautstärke ist *f* (*mf* bei "bitter"). Wenn das lyrische Ich im abschließenden Vierzeiler sein emphatisches "o dass sie unterblieben wäre!" ausruft und den Gedanken, Dank für Schmach und Vertrauen für Mord schulden zu sollen, vehement von sich weist, erklingt dasselbe rhythmische Motiv noch dreimal – einmal zur Engführung verdichtet, zweimal mit dem Oktavabfall in Motiv 2 anstelle der neutraleren Tonwiederholung (vgl. T. 29, 31, 33).

Das zweite Motiv isoliert die synkopische Gegenstimme des ersten, doch könnte es tonlich nicht gegensätzlicher sein. Das synkopisch einsetzende Paar aus Viertel- und Achtelnote erklingt in Mezzosopran,[18] Alt und Bass als Tonwiederholung, in Sopran und Tenor als in denselben Ton mündender Oktavabfall. Das so resultierende Unisono hebt sich deutlich von den zuweilen schroffen Harmonien der umgebenden Takte ab. Dieses Motiv erklingt sechsmal im Verlauf des Liedes; Alfred Rubeli deutet es aufgrund der damit in Beziehung gesetzten Textstellen ("taugt ein einziger Feind", "Eisern magst du ...", "kommt ein Weiberschmock", "Aber lieber sterben", "Dank für Schmach", "und für Mord") als Symbol von "Trotz und Selbstbehauptung"[19]. Dynamik und Agogik lassen hier allerdings auch Unsicherheit erkennen: Das synkopische Motiv bringt jeweils eine plötzliche Abnahme der Lautstärke mit sich, gefolgt von einem Crescendo, in dessen Verlauf sich das Tempo meist beschleunigt, einmal aber auch pompös verbreitert (anlässlich der "Ehre" des Feindes).

Das dritte rhythmische Phänomen nimmt zwar keine motivische Gestalt an, charakterisiert jedoch einen Großteil des Liedes – vom zentralen Zweizeiler "Eisern magst du nach dem Rechten schauen" bis zur "ungefähren Tat" des verdächtigen Helfers. Der Mittelabschnitt (T. 13-27), der die Hälfte der durch das zweite Motiv eingeleiteten Phrasen umfasst und vor der Wiederaufnahme des ersten Motivs endet, ist durch Achteltriolen bestimmt, die in die herrschende Bitterkeit ein Moment der Weichheit einfügen und damit die uneingestandene Verwundbarkeit andeuten.

[18]Hindemith spricht von 1. und 2. Sopran, was für die praktische Chorarbeit sinnvoll sein mag. Im Tonumfang handelt es sich jedoch eindeutig um eine Mezzosopranstimme.

[19]Alfred Rubeli, *Paul Hindemiths a cappella-Werke* (Mainz: Schott, 1975), S. 158.

Indem Hindemith diese im Gedicht nicht angelegte, auch syntaktisch nicht unterstützte Abgrenzung einer Binnenfarbe vornimmt, grenzt er die letzten knapp zwei Zeilen vom Rumpf des Gedichtes ab und lässt neben dem expliziten Ausruf "o dass sie unterblieben wäre!" auch die Vorstellung eines der Schmach geschuldeten Dankes und für Mord erwarteten Vertrauens betont als Zumutung im Raum stehen.

"Eines Narren, eines Künstlers Leben"

Das zweite Madrigal ist eines von dreien, deren Text vom Künstler und seiner Wahrnehmung der Wirklichkeit handelt. Der knappe Fünfzeiler betont die Spannung zwischen Extremen: dem Bewusstsein der Endlichkeit und der Sehnsucht nach Unvergänglichkeit. Vielleicht stempelt diese Sehnsucht den Künstler zum 'Narren'; angesichts der überwältigenden Erfahrungen von Dunkelheit, Leid, Schmerz und fliehender Zeit mag wohl nur ein Träumer der Freude ein Loblied singen. Entsprechend verbleibt die Lautstärke im Bereich *p-mf*.

In Syntax und Reimschema evoziert dieses Gedicht eine faszinierende Ambivalenz. Betrachtet man nur die fünf Zeilen, die den Gedichtkörper ausmachen, so fällt auf, dass die Zuordnung der beiden Verben (schlingen und singen) zu einem Subjekt nicht eindeutig ist. Sind es Tänze, die da "im Gewand der Leiden" schlingen und singen? Das wirkt weder sprachlich noch inhaltlich überzeugend. Wahrscheinlicher ist, dass die Überschrift als indirektes Subjekt und Motor der Aussage fungiert, etwa so: Zu leben und zu fühlen wie ein Narr oder ein Künstler heißt, trotz des Wissens um Tod und Leid Tänze zu winden, trotz der vorbei eilenden Zeit von der Ewigkeit der Freude zu singen. Eine Einbeziehung der Überschrift ins Gedicht wird auch durch das Reimschema gerechtfertigt: Während die Zeilen 1 und 3 sowie 2 und 5 Paare bilden, reimt sich Zeile 4 auf die Überschrift. In der Werkausgabe endet die Zeile denn auch mit einem Doppelpunkt, dem der Fünfzeiler als eine Art Erläuterung des Angesprochenen folgt:

> Eines Narren, eines Künstlers Leben:
>
> Vor dem dunklen Todeshintergrunde
> im Gewand der Leiden Tänze schlingen
> und mit schmerzenstrunknem Munde
> hell durch Stundenflucht und Tagentschweben
> von der Ewigkeit der Freude singen.[20]

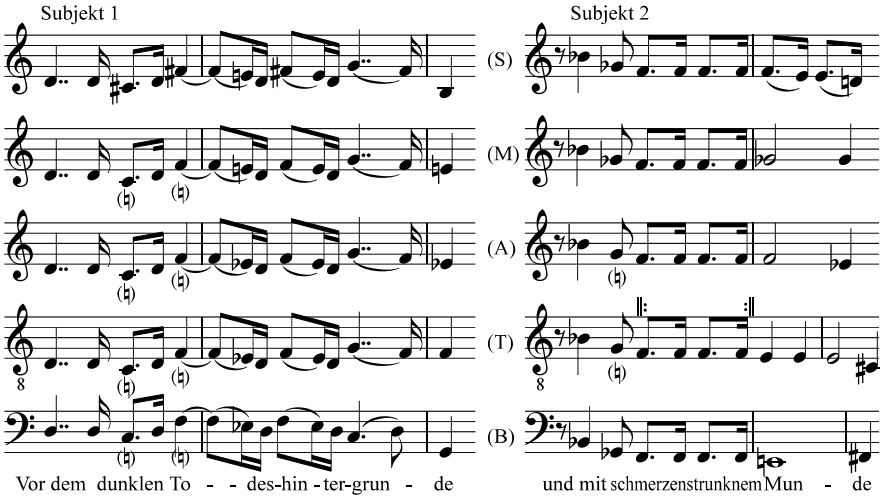
[20] Josef Weinheber, *Sämtliche Werke*, Band I, S. 179. Entstanden am 20. 9. 1917.

Die Metrik der insgesamt sechs Zeilen bestätigt die ungewöhnliche Rolle der Überschrift: Diese besteht ebenso wie vier der fünf Gedichtzeilen aus fünf Trochäen. Eine Ausnahme von diesem Gleichmaß bildet nur die um einen Versfuß verkürzte dritte Zeile vom "schmerzenstrunknen Munde".

Hindemith hat diese Besonderheit nicht zum Anlass genommen, die Gedichtüberschrift in seine Vertonung einzubeziehen. Überhaupt erzeugt die Musik hier eine Ebene neben dem Text. Das zweite Madrigal besteht aus zwei miteinander verschränkten Fugati, d.h. aus vier Abschnitten, von denen der erste und dritte sowie der zweite und vierte je ein imitatorisch durch alle fünf Stimmen wanderndes Subjekt verarbeiten. Jeder Abschnitt beginnt einstimmig und bringt neuen Text. Im Eröffnungsabschnitt singen vier der fünf Stimmen die Gedichtzeilen 1 + 2; im ebenfalls auf Subjekt 1 basierenden dritten Abschnitt beginnen alle Stimmen mit Gedichtzeile 4, doch greifen die drei zuerst einsetzenden anschließend auf Zeile 3 zurück.

Beide Subjekte sind durch punktierte Rhythmen, eine Synkope sowie Kleingruppenwiederholungen im Inneren gekennzeichnet. Zwar lässt sich eine stets ähnliche Kontur ausmachen, doch sind deren Intervalle bei jedem Einsatz leicht unterschiedlich, und die zur Vollendung des Satzteiles dienenden Schlussbildungen weichen erheblich voneinander ab. Zur Veranschaulichung zeigt das folgende Notenbeispiel die fünf Subjekt-1-Einsätze des ersten und die fünf Subjekt-2-Einsätze des zweiten Abschnitts in der Transposition auf die Tonstufe des die Imitationskette anführenden Alts:

NOTENBEISPIEL 73: Die Subjekte des Madrigals Nr. 2 in ihren fünf Varianten



Tatsächlich setzen die fünf Stimmen mit dem jeweiligen Subjekt fast durchgängig von verschiedenen Stufen aus ein. Dabei erweist sich *d* als 'Tonika'; mit diesem Ton beginnen der erste Subjekt-1-Einsatz und der fünfte Subjekt-2-Einsatz – der Doppelabschnitt A + B wird also quasi durch Einsätze auf *d* umrahmt – sowie alle fünf Einsätze des vierten Abschnitts.[21] Es ist sicher kein Zufall, dass Hindemith ausschließlich die Gedichtzeile, die "von der Ewigkeit der Freude" singt, harmonisch so fest verankert, als wolle er sie absichern gegen die diversen Kräfte, die die übrigen Zeilen in Frage stellen. Im Schlusstakt des Madrigals wird der Zentralton durch die offene Quint *d–a* bestätigt.

Eine deutliche harmonische Abweichung unterstreicht genau in der Mitte des Madrigals einen wesentlichen Übergang. Kaum hat der erste Abschnitt nach sieben Takten zunehmender B-Vorzeichen überraschend auf der leeren Quint *c–g* geendet, da bewegt sich der kurze zweite Abschnitt in Quartenakkorden auf den Gegenpol von *c* zu. In der Mitte von T. 9 bilden die vier beteiligten Stimmen den Klang *f-b-es-as*, dem zu Anfang von T. 10 eine unvollständige Version der 5-Quarten-Schichtung *c-f-b-es-as* folgt. Mit dem Einsatz des Soprans in der Mitte des Taktes erreicht die Musik in chromatischer Rückung den Quartenakkord *h-e-a-d*; der Abschnitt endet in der Mitte des folgenden Taktes mit der (diesmal vollständigen) 5-Quarten-Schichtung *cis-fis-h-e-a*. Hindemith errichtet diese letzten Quartenakkorde also auf den beiderseitigen Halbtonnachbarn von *c*. Nach dem Klang auf *cis* setzen die vier unteren Stimmen aus; allein der Sopran unternimmt eine Überleitung zu *fis*, dem Tritonus von *c*, auf dem die Wiederaufnahme des Subjekt-1-Fugatos einsetzt.

Dieser recht abrupte Übergang von einer Seite des Quintenzirkels zur gegenüberliegenden fällt bezeichnenderweise genau auf die Stelle, wo der Dichter Leid und Freude, bedrückende Wirklichkeit und beflügelnde Sehnsucht aufeinanderprallen lässt, indem er anregt, dass es darum geht, "mit schmerzenstrunknem Munde / hell ... zu singen". Durch die harmonische Rückung ins "Helle"[22] sowie die Wiederaufnahme der vierten Gedichtzeile im letzten Madrigalabschnitt erreicht Hindemith, dass seine Vertonung einer Balance zwischen Pessimismus und Hoffnung nahe kommt.

[21]Subjekt 1 in Abschnitt A (T. 1-8) von *d, b, g, c* und *f*; Subjekt 2 in Abschnitt B (T. 8-11) von *b, c, es, f, d*; Subjekt 1 in Abschnitt A' (T. 12-19) von *fis, h, e, g, c*. Einzig die Einsätze des Subjekt 2 in Abschnitt B' beginnen alle gleichermaßen mit *d*.

[22]Alfred Rubeli ordnet diese Gegenüberstellung sogar der alten Vorstellung von den 'dunklen' (im Quintenzirkel von *c* aus absteigenden) B-Tonarten und den 'hellen' (von *c* aus aufsteigenden) Kreuztonarten zu. Vgl. *Paul Hindemiths a cappella-Werke*, S. 161.

"Tauche deine Furcht"

Für das dritte Madrigal wählt Hindemith ein Gedicht, das Weinheber zusammen mit zwei weiteren, analog strukturierten unter der Überschrift "Taggesang" zusammenfasst. Die drei Texte spiegeln die sich wandelnde Beziehung des Menschen zu Gott, wie der Dichter selbst sie im Laufe seines Lebens erfahren hat, auf den Ablauf eines Tages bzw. Jahres: Der frühlingshafte Morgen im ersten Gedicht erlaubt Vertrauen ("lausche deines Gottes sanfter Mühe"), der gleißende Mittag des zweiten Gedichtes bringt die Gottesferne ("Gott ging weit von dir. Du weißt ihn kaum"), während sich in der Dämmerung des dritten, hier vertonten Gedichtes die Umkehr andeutet ("Gott ist nah und raunt"). Allerdings handelt es sich um eine Wiederannäherung kurz vor dem zu erwartenden Ende: Das Gedicht schildert einen Mensch im Herbst seines Lebens; die Vögel ziehen bereits fort, die Bäume verlieren ihre Blätter, und der Kranz einstigen Ruhmes ist längst verwelkt. Was bleibt sind die Einsamkeit und eine Angst, die mit Wein für eine Weile betäubt, jedoch erst "mit dem letzten Mut zur Stille" überwunden werden kann.

Wie die beiden Schwestergedichte ist auch dieses in dreistrophigen, fünffüßigen Terzinen angelegt, deren Kettenreim [a b a, b c b, c d c] im Wechsel von männlichen und weiblichen Zeilenenden verläuft:

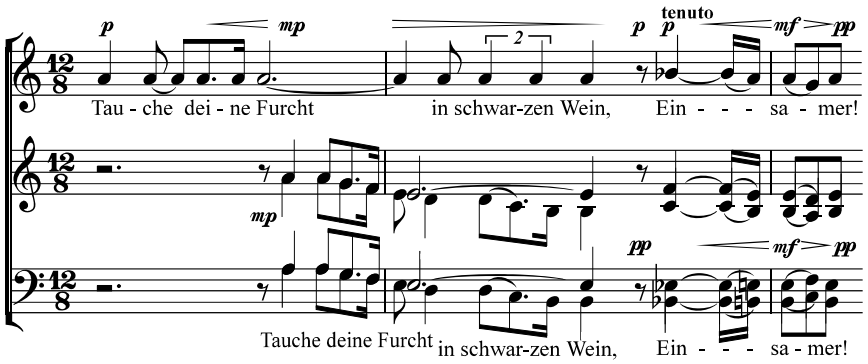
> Tauche deine Furcht in schwarzen Wein,
> Einsamer! Die dunklen Vögel ziehen.
> Es wird eine lange Reise sein.
>
> Gott ist nah und raunt. Vergeblich fliehen
> Die Gedanken vor dem Blättertanz.
> Und zur Dämmrung ist der Tag gediehen.
>
> Auf ein leeres Grab fällt Sternenglanz ...
> Tiefer mit dem letzten Mut zur Stille
> drücke in die Stirn den welken Kranz![23]

Hindemiths Vertonung unterstreicht die dreistrophige Anlage durch eine Bogenform; allerdings entwirft er diese mit stark abgewandelter Reprise und ganz unterschiedlich umfang- und materialreichen Abschnitten (A: T. 1-8, B: T. 9-14, A': T. 14-19). Innerhalb des ersten Abschnitts ist in

[23] Josef Weinheber, *Sämtliche Werke*, Band I, S. 579-580; letzter Abschnitt von "Taggesang". Erstveröffentlichung in der Sammlung "Boot in der Bucht", 1926. (NB: In der 1984 durch Friedrich Jenaczek besorgten Neuausgabe beginnt das Gedicht mit "Tauche deine *Frucht*" [vgl. Band I, S. 405]; ebenso der Eintrag im Inhaltsverzeichnis. In den Band III auf S. 923ff angefügten "Corrigenda" ist dies als Druckfehler ausgewiesen und mit *Furcht* korrigiert.)

der Musik zudem eine innere Bogenform zu erkennen: Psalmodierende Passagen des Soprans, von Liegentönen bzw. parallelen Skalen begleitet, ("Tauche deine Furcht in schwarzen Wein"/"lange Reise sein") umschließen zwei kurze, verlangsamte homorhythmische Äußerungen ("Einsamer!" /"Es wird eine"), in deren Mitte – ruhig, aber mit deutlichem crescendo – eine komplexe Staffelung die zentrale Textzeile artikuliert und gleichzeitig musikalisch nachzeichnet ("Die dunklen Vögel ziehen"). Die wiederholte Quartenschichtung *h-e-a*, die den schwarzen *Wein* kennzeichnet und in die folgerichtig auch der *Einsame* mündet, macht anlässlich der in Aussicht gestellten *langen Reise* einer Umkehrung des Ganztonakkords *ges-as-b-c-d* Platz. Dabei ist der Ausruf "Einsamer!" als verzerrte Spiegelung der parallel laufenden Frauen- und Männerstimmen gesetzt.

NOTENBEISPIEL 74: Psalmodie, Quartenakkord und verzerrte Spiegelung



In der Reprise greift nicht nur der auf ein leeres Grab fallende Sternen*glanz* die ursprüngliche Quartenschichtung auf; unter dem *welken Kranz* mündet sogar die abschließende, parallel geführte und vertikal gespiegelte Kontur, die schon den "Einsamen" und das Wort "tiefer" charakterisiert hatte, in dessen Transposition ein. Nirgends erklingt ein Dreiklang; nicht einmal eine leere Quint dient als tröstlicher Ankerpunkt.

Im Mittelteil scheint die Musik die Zersplitterung der Gedanken abbilden zu wollen. Jede Gedichtzeile erklingt in der einen oder anderen Weise isoliert: Mezzosopran und Alt reiben sich in einer Sekundparallele zu den Worten über Gottes Nähe, wobei sich das himmlische *Raunen* als langgezogene (und daher beim mehrstimmigen Singen notwendigerweise nicht-semantische) Liegesekunde durch die zweite Gedichtzeile fortsetzt. Diese wird von Sopran, Tenor und Bass in flüsterndem Unisono mit mehrfachen Binnenwiederholungen einer Figur gesungen. In der Schlusszeile

der zweiten Strophe schließlich wissen die vier tieferen Stimmen nur von "Dämmerung, Dämmerung"; einzig der Sopran bezieht diese auf den Tag und, stellvertretend in ihm, auf das Leben des "Einsamen".

Dieses Madrigal wirkt trotz seiner reichen Ausdrucksnuancen – zwölf Tempomodifikationen und eine lebhafte Dynamik, die wiederholt zum *mf* anschwillt, viel häufiger jedoch ins *pp* zurückfällt – besonders trostlos. Das Metrum mit seinem Wechsel von 12/8 und 9/8-Takten könnte schwingend sein, doch vermitteln besonders in den psalmodierenden Passagen zahlreiche Überbindungen den Eindruck stockender Unsicherheit.

"Trink aus!"

Das vierte Madrigal ist ein makabres Trinklied. Die Strophen handeln in den drei zentralen Zeilen, die gereimt, aber ganz unterschiedlich lang sind, von Enttäuschung und Überdruss, vom Eingeständnis des verfehlten Lebenszieles, von der Absage an jede Hoffnung auf Liebe, Schönheit, Anerkennung oder Erfolg und von der Vorausahnung eines baldigen Todes.

Schenk ein, Kamerad!
Das Leben ist traurig und toll.
Wir haben gezahlt unsern Elendszoll,
das Maß ist voll –
schenk ein!

Kein Glück, Kamerad!
Von ferne lockt Flötengetön.
Wir mussten nach Teufels Pfeife uns drehn
und zuschanden gehn –
kein Glück!

Zum End, Kamerad!
Die Jahre und Wolken ziehn.
Was Mieder und Band, was Gunst und Gewinn –
Lass fahren dahin –
Zum End!

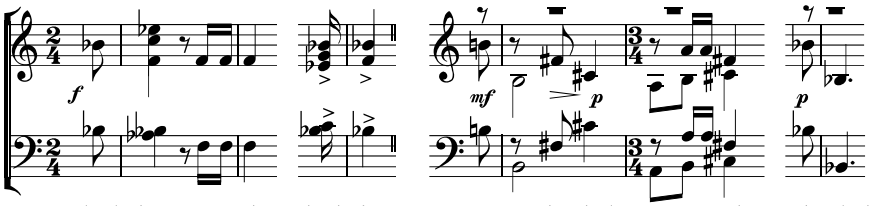
Trink aus, Kamerad!
Am Herzen schabt schon der Grind.
Bald flackern Kerzen auf muffiger Spind
Und die Nacht beginnt –
Trink aus, trink aus![24]

[24]Josef Weinheber, *Sämtliche Werke*, Band I, S. 515. Entstanden am 24. 8. 1923, Erstveröffentlichung in der Sammlung "Von beiden Ufern", 1923.

Die Schlusszeile jeder Strophe bildet ein Echo der Anfangszeile. Beide gemeinsam umrahmen die jeweilige Strophe, ohne auf deren spezifischen Inhalt Bezug zu nehmen. Gleichzeitig dienen sie als Komponenten in einer das ganze Gedicht umfassenden Bogenkonstruktion, in der zwei sorglos klingende Handlungsaufforderungen – "Schenk ein!" und "Trink aus!" – zwei pessimistische Wirklichkeitseinschätzungen – "Kein Glück!" und "Zum End!" – umschließen. Der Anfangszeile jeder Strophe ist die Anrede "Kamerad!" hinzugefügt, mit der der Dichter möglicherweise Menschen mit ähnlichem Schicksal, vielleicht aber auch, in einer Art halbtrunkenen Monologs, sich selbst anspricht.

Hindemith dagegen wählt für seine Vertonung keine Rahmenstruktur, sondern eine zweiteilige Form mit kurzer Coda. Die dadurch entstehende Parallelisierung der Strophen 1 und 3 sowie 2 und 4 wirkt als unerwartetes Deutungsangebot. Beim ersten Hören noch auffälliger und daher zunächst zu erwähnen sind die für die Rahmenzeilen gewählten Gegensätze, die in Strophe 1 + 2 überzeugen, in Strophe 3 + 4 jedoch überraschen. So klingt in der ersten Strophe die Aufforderung zum Einschenken kräftig und zuversichtlich: Hindemith beteiligt hier alle fünf Stimmen in homorhythmischem Satz und bildet zudem eine geschlossene harmonische Bogenform, die am Strophenbeginn vom einstimmigen *b* über die Quartenschichtung *c-f-b-es-as* zur im Unisono auf *f* gesungenen Anrede führt und am Ende der Strophe über die Quartenschichtung *g-c-(f)-b-es* zum *b* zurückkehrt. Ganz anders klingen die Rahmenzeilen der zweiten Liedstrophe. Der Sopran nimmt gar nicht teil, zuletzt schweigt auch der Tenor. Die übrigen Stimmen singen viel leiser als zuvor, sie setzen gestaffelt ein, verlaufen ausschließlich in Oktavparallelen und geben ihre momentane harmonische Selbstständigkeit – die Rückung vom *b* in die Tonarten um *h* und *fis* – am Ende der Strophe wieder auf.

NOTENBEISPIEL 75: Die Rahmenzeilen des Trinkliedes



Der Gegensatz im Inneren der zwei kontrastierten Strophen ist von ganz anderer Art. In der ersten Gedichtstrophe nehmen die drei zentralen Zeilen sechs Takte ein, in denen sich der fünfstimmige Chor homorhythmisch in durchgehenden Triolen bewegt. In gegenüber der Anfangszeile beschleunigtem Tempo führt ein langgezogenes Crescendo zum einzigen Haltepunkt, wo ("breiter", akzentuiert und mit einer Wiederaufnahme des ersten Quartenakkordes) bestätigt wird, dass nun "das Maß voll ist". In der zweiten Strophe füllt jede der drei zentralen Gedichtzeilen einen Dreitakter mit eigener Charakteristik. Im ganz in *pp* gehaltenen ersten Segment führt der Sopran zur von Pausen zerrissenen Begleitung der vier tieferen Stimmen eine Figur mit dem hier gezeigten Rhythmusschema ein, als von aus der Ferne lockenden Flötentönen die Rede ist. Das Tanzen "nach des Teufels Pfeife" wird, etwas lauter und zunehmend schneller, im von der obigen Figur abgeleiteten Dreiertakt eines typischen Wiener Walzers beschworen; bei "zuschanden gehen" jedoch verliert das Metrum spürbar jeden Halt: Das quasi von innen nach außen dringende Anwachsen der Taktlänge von 3/8 über 4/8 auf 5/8 verleiht dieser Zeile in Verbindung mit dem vorgezeichneten *f rallentando* eine ausgesprochen zornige Qualität.

Wenn in der zweiten Hälfte des Madrigals die dahineilende Zeit und der Verlust aller Hoffnung in gebundener Triolenbewegung fließen, umgeben von einem resolut und trotzig hervorgestoßenen "Zum End", während Walzermelodien die auf "muffiger Spind" flackernden Kerzen ironisch konterkarieren und die Aufforderung, den zuvor so forsch eingeschenkten schwarzen Wein auszutrinken, recht bedrückt klingt, erreicht Hindemith eine Umpolung des im Gedicht auf den ersten Blick nahegelegten Gefühlsmusters. Das zunächst beklagte Unglück löst jetzt Zorn aus, die geplante Betäubung durch den Wein dagegen nur noch Trauer.

Dass Hindemith hier keineswegs eine musikalische A B A B-Form auf eine inhaltlich unverwandte Gedichtstruktur pfropft, bestätigt auch die kurze Coda. In ihr wiederholt der Chor die auch als Überschrift fungierende letzte Zeile: "Trink aus!" Dieser Schluss ist dynamisch und harmonisch so angelegt, dass die Vorstellung einer rauen Kneipenszene nicht aufkommen kann. Verlangsamt und zum *pp* verklingend lässt der Chor dem erneuten auftaktigen Unisono-*b* eine kadenzierende Bassformel (*b*-*c*-*f*) folgen, über der eine langgezogene, fast quälende Auflösung vom c-Moll-Septakkord nicht nach f- sondern nach b-Moll führt. Im schmerzlichen Halbtonabstieg des Soprans und dem in seiner zweiten Umkehrung wie hohl wirkenden Schlussklang drückt sich die verzweifelte Stimmung dieses Trinkliedes aus.

"An eine Tote"

An dem Tag, als Hindemith das Madrigal "Trink aus!" komponierte, erreichte ihn die Nachricht, dass Hedi Straumann gestorben war, eine Frau, mit der Hindemith sich sowohl freundschaftlich als auch musikalisch verbunden fühlte: Die Gattin seines Freundes Heinrich Straumann, der als Ordinarius für Anglistik an der Universität Zürich zu Hindemiths Kollegen zählte, war außerdem eine der Sängerinnen in seinem an der Universität Zürich gegründeten Collegium Vocale. Hindemith überschrieb die Partitur der Zwölf Madrigale daraufhin mit einer Widmung für die Verstorbene und komponierte zudem unmittelbar das Stück, das – schon allein aufgrund seines Umfanges, der ein Fünftel der ganzen Sammlung beträgt[25] – zum heimlichen Zentrum des Werkes wurde: "An eine Tote".

Den passenden Text fand er im Band der Weinheber-Gedichte auf der dem gerade vertonten gegenüberliegenden Seite. Fünf Terzinen mit stetem Wechsel von männlichen und weiblichen Zeilenenden werden um eine den letzten neuen Reim aufgreifende Schlusszeile ergänzt; das Reimschema ist [a b a, b c b, c d c, d e d, e f e; f]. Fünfhebige Trochäen und Daktylen sind die Regel; Zeile 6 und 16 sind jeweils um einen Versfuß verlängert.

> Stille Blume, erblasst unter herbstlichen Sternen,
> demütig Licht, in den schweigenden Abend verweht:
> Mögen von dir die Liebenden ehrfürchtig lernen.
>
> Nimm uns, da du gegangen, nicht das Gebet,
> nicht die Geduld zu unsrer endlichen Reife,
> nun die Erfüllung dir auf erblichener Stirne steht.
>
> Gabst du uns doch, erhoben aus ruhloser Streife,
> Beispiel genug, aufdass an der Wurzel berührt,
> in deinem Sterben sich unser Leben begreife.
>
> Nicht dass du ruhest, von keiner Klage verführt,
> schmerzt uns Verwirrte, die in der Woge geblieben:
> (Du bist am Ufer, das allem Leide gebührt)
>
> Aber wir trauern, dass wir dich nun erst lieben,
> da wir erkennen, wie du nach sanftem Gebot
> deine Vollendung schon allen Dingen verschrieben.
>
> Und wir dienen in Schauern: dem Abend, dem Herbste, dem Tod.[26]

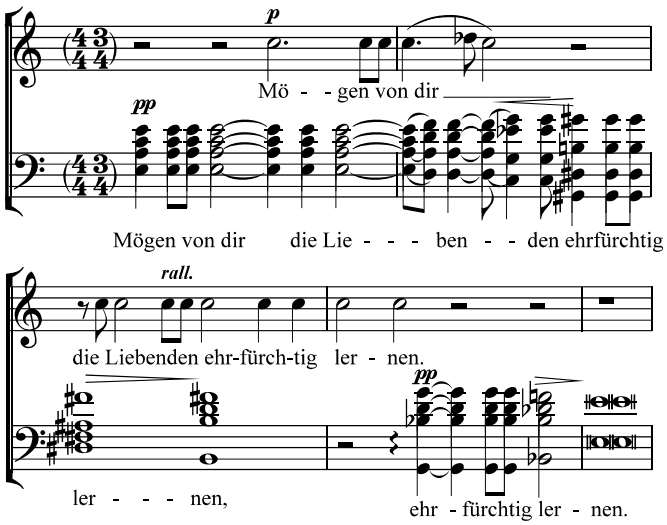
[25] 22 von 128 Seiten in "Schott's Chorblättern", Aufführungsdauer ca. 7 von 35 Minuten.

[26] Josef Weinheber, *Sämtliche Werke*, Band I, S. 514. Entstanden am 21. 8. 1923, Erstveröffentlichung in der Sammlung "Von beiden Ufern", 1923.

Hindemith vertont die fünf Terzinen in drei je bogenförmigen Abschnitten unterschiedlicher Stimmung, gefolgt von einer Coda. Dabei repräsentieren die musikalischen Strukturen [a] [b] [a'] und [e] [f] [e'] die erste bzw. letzte Terzine, die ergänzende Zeile die Coda. In der Gruppe [c] [d] [c'] dagegen entspricht jedes musikalische Segment einer ganzen Terzine.

In den die erste Strophe tragenden zwölf Takten wird ein auf *c* psalmodierender Sopran[27] von den tieferen Stimmen homorhythmisch untermalt. Obwohl diese einen Tonraum von gut zwei Oktaven voll chromatisch abschreiten,[28] kann der vierstimmige Satz als eine Akkordfortschreitung gehört werden, die sich in insgesamt zwölf verschiedenen Molldreiklängen nach zwei von a-Moll nach h-Moll führenden Rahmenphrasen schließlich in ein Unisono-*e* auflöst. Die Vertonung der dritten Zeile mag dies andeuten:

NOTENBEISPIEL 76: Akkordisch unterlegte Psalmodie in "An eine Tote"



Die sowohl in der Anzahl der Takte als auch aufgrund des fast doppelt so langsamen Tempos viel umfangreichere zweite Bogenform wird zusammengehalten durch einen Kanon des Soprans mit dem in halbtaktigem

[27]Nach Winfried Kirsch erinnern die Tonrepetitionen der Sopranstimme "an das Geläut einer Totenglocke", und der ganze Abschnitt wirkt "wie ein in eine moderne Sphäre versetzter altchristlicher, responsorialer Turbagesang"; vgl. "Paul Hindemiths Weinheber-Madrigale (1958)", *Hindemith-Jahrbuch* VII (1978), S. 104-120 [112].

[28]Der Bass umfasst alle Halbtöne zwischen g_2 und e_3, überlappt und ergänzt durch den Tenor mit d_3–h_3, den Alt mit ais_3–e_4 und den Mezzosopran mit e_4–gis_4.

Abstand oktavversetzt folgenden Tenor. Während diese beiden Stimmen der Anweisung "sehr zart und ausdrucksvoll" entsprechend in mittleren Notenwerten verlaufen, sind Mezzosopran, Alt und Bass ganz abweichend gefärbt. In der den Rahmen öffnenden Phrase [c] singen sie – teils nacheinander, häufiger jedoch miteinander – Tonrepetitionen in ausnahmslos sehr kurzen Werten, die sich durch zahlreiche Satzteilwiederholungen und drei immer wiederkehrende rhythmische Muster auszeichnen:

Da Hindemith sich diese Stimmen zudem "*pp sempre*" wünscht, entsteht ein Eindruck wie von unbestimmtem Gebetsgemurmel.

Im Kontrastsegment dieser Bogenform behalten die drei den fortgesetzten Kanon begleitenden Stimmen ihre Tonwiederholungen bei, lassen jedoch die rhythmischen Muster fallen. Stattdessen hört man ausschließlich Folgen von Sechzehntelwerten, die immer wieder – nicht nur zwischen Wörtern, sondern oft sogar zwischen den Silben eines einzelnen Wortes – von Pausen unterbrochen werden. Während die lyrisch geführten Stimmen hier mit einer Anfangsbeschleunigung, einer Steigerung bis *f* und abschließendem *poco allargando / diminuendo* deutlich ausdrucksvoller werden, scheint das Gebetsgemurmel der Nebenstimmen, wie auch die Anweisung "stockend" nahelegt, in ein Gestammel überzugehen.

Sopran und Tenor schließen den Rahmen des Kontrastsegments mit einer Reprise; die übrigen Stimmen dagegen zeigen nicht nur neues Material, sondern teilen sich zudem. Der Bass singt den Text der vierten Terzine mit Satz- und Satzteilwiederholungen in einem durchgehend punktierten Achtelrhythmus, streckenweise sogar wie ein Orgelpunkt in fixierter Tonhöhe. Der Mezzosopran dagegen stellt drei neue rhythmische Muster vor,

die der Alt jeweils in ähnlicher, jedoch nicht identischer Kontur imitiert, so dass hier die Andeutung eines zweiten Kanons entsteht. Erst nach einer kurzen, wie atemlos klingenden Parallele in durchgehenden Zweiunddreißigsteln setzt der Alt ganz aus, wenig vor dem ebenfalls verfrüht endenden Bass. Nur noch von den wiederholten Rhythmen des Mezzosoprans begleitet, lassen Sopran und Tenor ihren lyrischeren Kanon langsam ausklingen.

Hindemiths Musik vollzieht so in den drei mittleren Strophen nach, wie die Hinterbliebenen in ihrer Trauer um die Verstorbene über Gebet und Gestammel allmählich zu einer neuen inneren Stimme finden.

Die Musik der fünften Terzine greift Charakteristika der ersten auf. Die solistische Stimme ist diesmal der Alt, der allerdings nicht psalmodisch an einen Grundton gebunden bleibt. Die akkordisch geführten, stark dissonanten Außenstimmen sind hier in kurze Fragmente zerrissen, so dass nur die Einzelstimme als Zusammenhang stiftend gehört wird. Auch durch diese Umkehrung gegenüber der Textur des Eröffnungsabschnitts legt die Musik einen Prozess nahe, der von der Betonung gemeinschaftlich empfundener Trauer zur Konzentration auf die Entschlafene führt. Die kurze Coda vereint nacheinander alle Stimmen und beschließt dieses Madrigal bei dem Wort "Tod" auf einem unisono gesungenen *gis*.

"Frühling"

Der Text, den Hindemith für sein sechstes Madrigal auswählt, ist eine Persiflage Weinhebers auf das 100 Jahre früher entstandene, von Robert Schumann, Hugo Wolff und vielen anderen Komponisten[29] vertonte Gedicht "Er ist's" von Eduard Mörike. Indem er die acht Zeilen des zärtlichen Lobliedes auf die schöne Jahreszeit als Skelett verwendet, jedoch jeden Halbsatz des Romantikers mit einem betont illusionslosen Begriff oder einer pessimistischen Vorahnung kombiniert, gelingt ihm eine faktische Umkehr des im Original Gemeinten. Laue Lüfte, süße Düfte und leise Harfentöne werden diesen Dichter nicht beflügeln. Vielmehr provozieren sie in ihm sarkastisches Vergnügen am Humbug der modernen Welt und Schadenfreude angesichts der zerstörten Hoffnungen aller erfolglosen Kapitalismusgläubigen, deren Wohlstandsträume nun vom Landgericht (dem "grauen Haus") abgewickelt und von Raben gefressen werden. Die Begriffskette "Leichenschmaus – Krisenvogel – Hochsaison – Konjunktur" steckt das Feld ab, in dem sich dieser besondere "Frühling", der alles andere als ein zukunftsfroher Neubeginn ist, abspielt.

Mörike kombiniert einen regelmäßigen Vierzeiler (in dem ein vierfüßiger Reim mit männlicher Endung einen ebenfalls vierfüßigen, weiblich endenden Reim umschließt) mit einem Vierzeiler mit Wechselreim und ganz unregelmäßiger Zeilenlänge. Weinheber treibt diese fantasievolle Form ad absurdum: Aus dem Reimschema [a b b a, c d c d] macht er [a x b x b y y a, c c d d z c z d]; dabei unterbietet er Mörikes überraschend verkürzte Zeilen noch mit seinem übertrieben knappen "Keine Spur" / "Konjunktur".

[29]Neben zahlreichen weniger bekannten Komponisten auch Robert Franz, Eugen d'Albert, Hugo Distler, Othmar Schoeck sowie Wilhelm Killmayer und Dieter Schnebel.

Eduard Mörike, “Er ist’s” (1829)

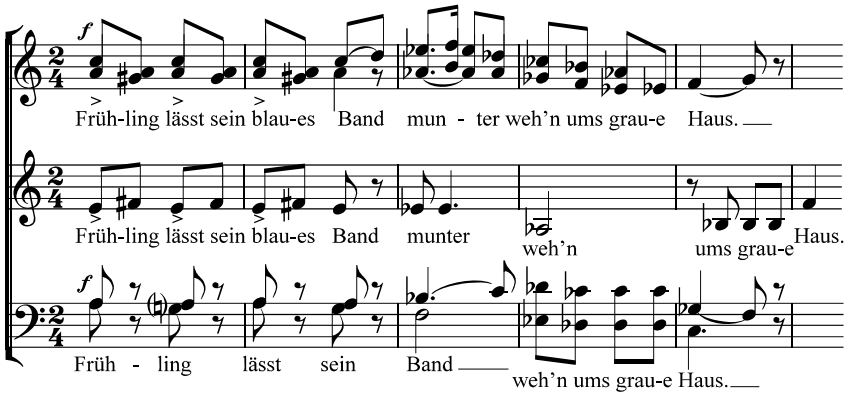
Frühling lässt sein blaues Band
Wieder flattern durch die Lüfte
Süße, wohlbekannte Düfte
Streifen ahnungsvoll das Land
Veilchen träumen schon,
Wollen balde kommen
Horch, von fern ein leiser Harfenton!
Frühling, ja du bist’s!
Dich hab ich vernommen!

Josef Weinheber, “Frühling” (1930)

Frühling lässt sein blaues Band
munter weh’n ums graue Haus.
Wieder flattern durch die Lüfte
Raben keck zum Leichenschmaus.
Süße, wohlbekannte Düfte
her vom Herd des Humbugs dringen,
und des Krisenvogels Schwingen
streifen ahnungsvoll das Land.
Veilchen träumen schon
von der Hochsaison:
ob die Fremden, ach, die frommen
wollen balde kommen.
Keine Spur!
– Horch, von fern ein leiser Harfenton –
Konjunktur!
Frühling, ja du bist’s!
Dich hab ich vernommen![30]

Hindemith macht sich einen Spaß daraus, Weinhebers Spottlied durch musikalische Überdehnungen und falsche ‘Reime’ seinerseits zu unterstreichen. Er beginnt mit einer Zeile, in der die Versfüße übertrieben betont sind. Doch statt sie wie die beiden Dichter mit einer ähnlich langen zweiten Zeile zu paaren, ergänzt er den Zweitakter durch einen Dreitakter, in dem ausgerechnet die Wendung zum “grauen Haus”, die dieser Frühling mit sich bringt, lyrisch gedehnt und durch einen Überhang im Alt bestärkt wird.

NOTENBEISPIEL 77: Der Beginn des Madrigals “Frühling”

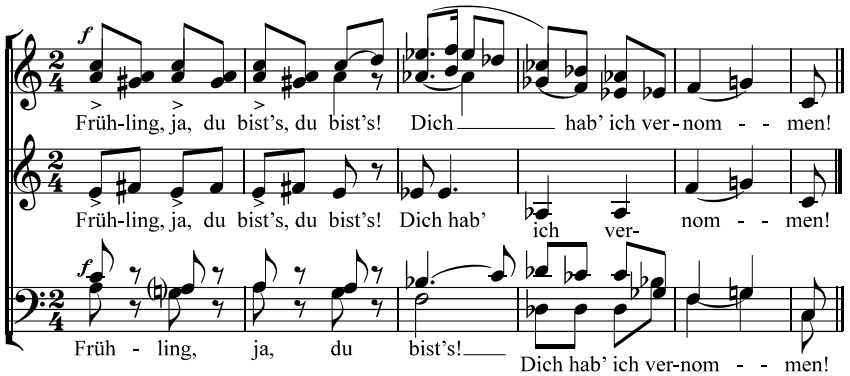


[30]Aus Josef Weinheber, *Sämtliche Werke*, Band I, S. 545. Entstanden 1930.

Lässt die plötzlich leise und wiegend-tänzerische Beschwörung süßer Frühlingsdüfte die Hörer noch auf ein romantisches Stimmungsgemälde hoffen, so werden sie durch die in parallel geführtem Crescendo unterstrichenen kecken Raben und den madrigalistisch ausgekosteten Leichenschmaus desillusioniert. In den folgenden vier Zeilen wandelt Hindemith dasselbe Muster ab: Die romantische Anspielung auf "süße, wohlbekannte Düfte" ist, wie der Anfang, mit ironischer Betonung des metrischen 'schwer–leicht' gesetzt, während die (erneut plötzlich leise) unerwartete Wendung zu "des Krisenvogels Schwingen" mit Trillern in Alt und Tenor, jazzigen Synkopen im Sopran und zwei scheinbar genüsslichen, lang gezogenen "A —"-Melismen im Bass vor Hohn zu triefen scheint. Noch ausgedehnter sind die Kantilenen auf die träumenden Veilchen. Der Inhalt der Blumenträume dagegen, die touristische Hochsaison, ist knapp und kühl wie eine kalte Dusche; hier enden die Stimmen – zum ersten Mal in diesem Lied, wenn auch leicht versetzt – in dem C-Dur-Dreiklang, der auch den ernüchternden Schluss charakterisieren wird.

Die monoton geflüsterte Frage, ob die Fremden wohl auch kommen, erweist sich in den laut und breit zu singenden, parallel fallenden Tritoni des "Keine Spur!" als berechtigte Sorge. Der Tenor zitiert mit dem Hinweis auf den leisen Harfenton eine Transposition der Anfangszeile, wird in seiner lyrischen Neigung jedoch von der stark crescendierenden Beschwörung der "Konjunktur!" Lügen gestraft. Schließlich singt der Chor Mörikes (und Weinhebers) lange Schlusszeile noch einmal zur thematischen Phrase, endet jedoch abrupt mit einer schulbuchartigen Kadenzfloskel in C-Dur, die in musikalischer Sprache etwa so unromantisch wirkt wie Weinhebers ganze Mörike-Persiflage.

NOTENBEISPIEL 78: Der Schluss des Madrigals "Frühling"



"An einen Schmetterling"

Das aus drei Vierzeilern mit regelmäßigen Wechselreimen bestehende Gedicht, das Hindemith seinem siebten Madrigal zugrunde legt, enthält besonders in seinen ersten zwei Strophen zahlreiche Wörter, die ein Gegenbild zum Pessimismus und Hohn der vorangehenden Texte zeichnen: die Adjektive *leicht*, *schön*, *sanft*, *golden* sowie *selbstvergessen* und *selig*; das dreimal erwähnte *Träumen* und die Leichtigkeit signalisierenden *Segel* und *Schwingen*. Erst in der abschließenden Strophe wird deutlich, dass der gaukelnde Schmetterling vor allem als kontrastierender Hintergrund zur lähmenden Selbsterfahrung des Dichters zu hören ist. Rubeli bemerkt, dass die einzige Unterbrechung des jambischen Metrums bei *in seliger Kehre* als Höhepunkt erscheint.[31] Die poetisch-rhythmische Unterstreichung dieses Adjektivs ist in der Tat wesentlich, nicht zuletzt, da *selig* ja eine dem Schmetterling vom Menschen zugeschriebene Befindlichkeit und keine faktische Eigenschaft bezeichnet.

> Du, leicht und schön, aus Gottes Traum geboren,
> du Bote einer tiefersehnten Welt!
> Du Sieger, der die Liebe unverloren
> und sanft im Segel seiner Schwingen hält:
>
> Die Blumen lieben dich – Und wenn ich träume,
> so träum' ich deinen selbstvergessnen Flug.
> Wie du mir wiederkommst durch helle Bäume,
> versöhnst du mir der Erde Last und Trug.
>
> Dein goldner Schmelz erschrickt vor meiner Schwere.
> Du flügelst auf, mir lahmt der wüste Schritt.
> Doch hoch und höher jetzt, in seliger Kehre,
> nimmst du den Schmerz auf deinen Schwingen mit.[32]

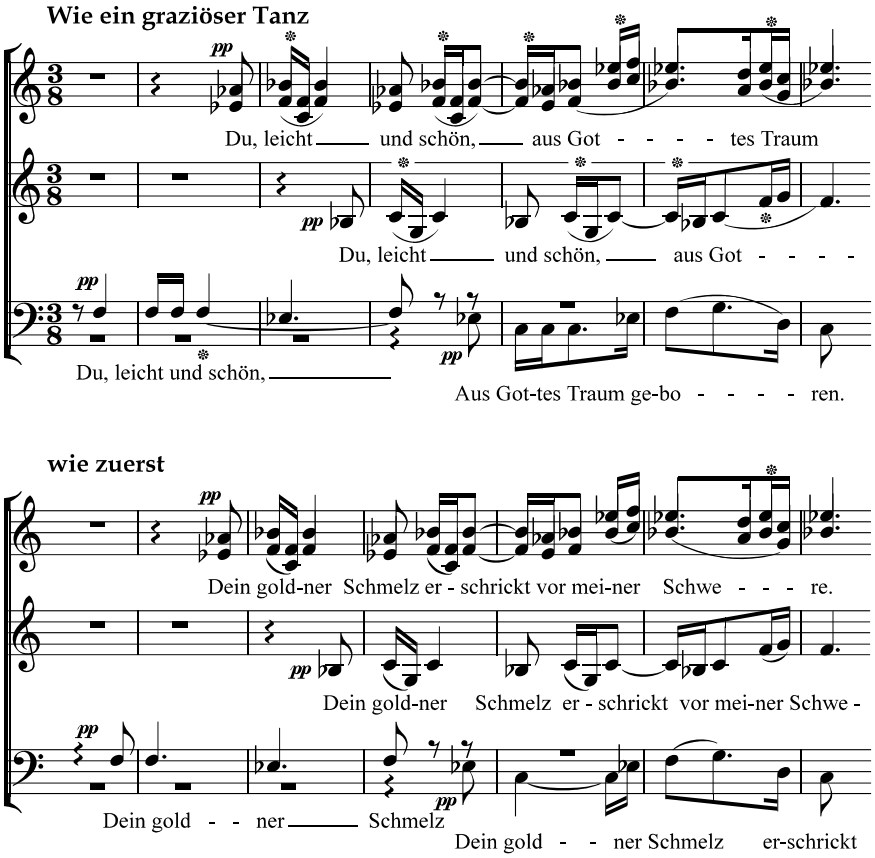
Hindemith scheint sich auf den ersten Blick dem Gegensatz zwischen den zwei beschwingten Anfangsstrophen und dem bedrückt wirkenden dritten Vierzeiler zu widersetzen: Er vertont das Gedicht in Bogenform, so dass die Anspielungen auf Erdenschwere und -schmerz zu derselben Musik erklingen, die den Schmetterling als *Boten einer tiefersehnten Welt* charakterisiert. Dieser mit den Worten "Wie ein graziöser Tanz" überschriebene Rahmenabschnitt ist gekennzeichnet durch die ungewöhnliche Textur der drei Frauenstimmen: Der Mezzosopran bildet eine Quartenparallele zum

[31] A. Rubeli, *Paul Hindemiths a cappella-Werke*, S. 173.

[32] Josef Weinheber, *Sämtliche Werke*, Band I, S. 436. Entstanden im Dezember 1923. Interpunktion der ersten Strophe korrigiert nach Neuausgabe Band II, S. 226.

Sopran, und beide werden in eintaktigem Abstand vom eine weitere Quart tiefer gesetzten Alt imitiert. Dieser Kanon in Quartenschichtung durchzieht T. 2-31 und 52-80. Insbesondere die vielen (im folgenden Notenbeispiel durch * gekennzeichneten) Wechselnotengruppen suggerieren eine lautmalerische Entsprechung zum Schmetterlingsflug; bezeichnenderweise trennt Hindemith all diese Dreierbögen in der Reprise, da nun der Text den Kontrast mit der Erdenschwere betont:

NOTENBEISPIEL 79: Der gaukelnde Schmetterling und sein erdschweres Pendant



In der Mittelstrophe führt der Tenor. Seine Kontur ist umrahmt von Wiederholungen und Verschränkungen eines zweitaktigen Motivs, das in den Takten 30-38 und 44-51 insgesamt achtmal erklingt und dabei eine Verbindung von *Traum* und *Versöhnung* nahelegt.

"Judaskuss"

Inhalt dieses Gedichtes ist die Anklage des Judas Ischariot, er habe seine Tat weder aus eigenem Antrieb noch der Belohnung wegen ausgeführt, vielmehr habe er Gott und seinem Heilsplan als Mittel zur Erfüllung der Schrift gedient. Der derart Instrumentalisierte empfindet nicht nur die Verurteilung der Mit- und Nachwelt als ungerecht, sondern empört sich über die Zumutung selbst, ihm, einem liebenden Jünger Jesu, mit dem zur Kreuzigung führenden Verrat eine Tat aufzuerlegen, die er mit so bitterer Reue bezahlen muss. In seinem Schmerz beschließt er, sein Leben zu beenden. Doch im Gegensatz zu Jesu Sühnetod *für die Menschen* bleibt Judas' Freitod im Bereich der Schande und erlöst nicht einmal ihn selbst.

Die sechs Strophen sind als Monolog des Judas entworfen; eine einzige Zeile ist als Zitat einer direkten Rede Jesu eingeschoben.

Ihr seht nur das verfluchte Geld,
das ich genommen hab.
Und schweigt davon, dass Er mir doch
beim Mahl den Bissen gab.

Damit die Schrift erfüllet sei,
sollt es an mir geschehn.
Er trug mir auf, es bald zu tun.
Und also musst ich gehn

und ging und kam zurück und nahm
und hatte meinen Lohn.
Doch jener, der am Kedron stand,
Er wusste alles schon,

und sah mich an und redete
und ließ mir keine Frist:
"Mit einem Kuss verrätst du mich?"
So hab ich ihn geküsst.

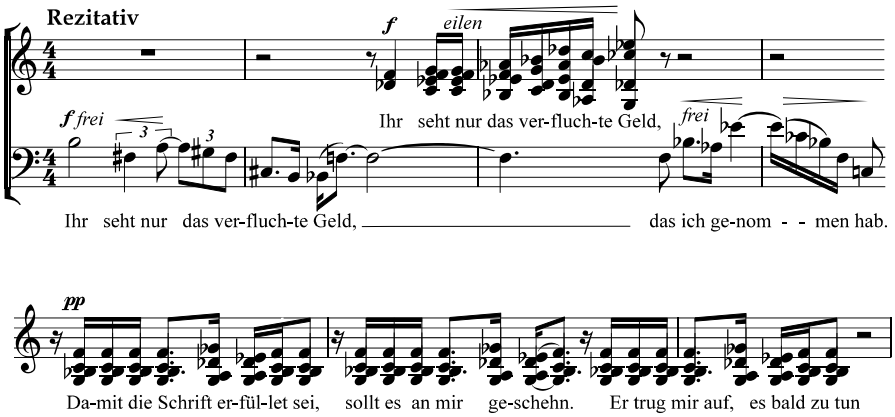
Sie griffen Ihn und banden Ihn
und schleppten Ihn davon.
Und ob mir fast das Herz zerriss,
ich hatte meinen Lohn.

Du bittre Reue, Scham und Gram!
Er gab mir mein Geschick.
Er starb für euch den Kreuzestod.
Ich ging und nahm den Strick.[33]

[33]Josef Weinheber, *Sämtliche Werke*, Band II, S. 279-80. Erstveröffentlichung in der Sammlung "O Mensch, gib acht. Ein erbauliches Kalenderbuch für Stadt- und Landleut", 1937.

Hindemith vertont diese so sehr an das argumentierende Nacheinander gebundene Lyrik als durchkomponiertes Madrigal, in dem rezitativische Passagen, die den inneren Zustand des Judas artikulieren, dem Bass anvertraut sind. Die homophon geführten höheren Stimmen wiederholen einige seiner Zeilen, tragen aber auch selbständig Aussagen bei, die in der solistischen Stimme ausgelassen sind; dies betrifft in den ersten vier Strophen die Zeilen, die den quasi objektiven Sachverhalt der Schrifterfüllung schildern ("Damit die Schrift erfüllet sei, sollt es an mir geschehn. Er trug mir auf, es bald zu tun" und "Doch jener, der am Kedron stand, Er wusste alles schon, und sah mich an und redete und ließ mir keine Frist"). Dabei zeichnen sich die melodischen Konturen des Judas-Basses durch wiederholte Abstürze aus,[34] während die als Äußerung der Gemeinschaft eingesetzten Vokalpartien durch zahlreiche Binnenwiederholungen die Unausweichlichkeit des schicksalhaften Ablaufes zu vermitteln scheinen.

NOTENBEISPIEL 80: Die Anklage des Judas (T. 1-4, 7-9)



Es mag zunächst überraschen, dass die als direkte Rede zitierte Frage Jesu, die in T. 20-21 vom Tenor gesungen wird, dieselben Charakteristika zeigt wie Judas' Erzählung: Sie ist ebenfalls mit dem Zusatz "*frei*" als rezitativisch gekennzeichnet und gipfelt ebenfalls in einem durch einen aufwärts gerichteten Quintsprung erreichten, synkopisch übergebundenen Ton, dem ein 'Absturz' folgt. Innerhalb der von Weinheber nachempfundenen Anklage leuchtet es jedoch sofort ein, dass die Worte, mit denen Jesus sich

[34]Vgl. dazu die Melodieführung im Bass bei "genommen hab" , "Bissen gab" , "also musst ich gehn", "kam zurück" und "Lohn".

der schriftgemäßen Mitarbeit dieses Jüngers versichert, genauso zu dessen vorbestimmtem Verderben gehören wie Judas' scheinbar eigenständige Handlungen. 'Frei' ist dabei nur der Bericht, nicht die Ausführung selbst. Judas' "*resigniert*" zu singende Folgerung ("So hab ich ihn geküsst") endet mit einer plagalen Kadenz (IV-I), als sei damit im Grunde schon alles gesagt.

Die letzten zwei Strophen unterscheiden sich musikalisch vom Vorangehenden. Ohne Beteiligung des Judas-Basses singen die höheren Stimmen des als Zeugen agierenden Chores nicht nur den beschreibenden Zweizeiler "Sie griffen ihn und banden ihn und schleppten ihn davon", sondern auch – mit notengetreuer Wiederholung auf die Gesetzmäßigkeit hinweisend – die ergänzende Doppelzeile mit Judas' Reaktion: "Und ob mir fast das Herz zerriss, ich hatte meinen Lohn" sowie dessen spätere Beurteilung des Geschehens: "Du bittre Reue, Scham und Gram! Er gab mir mein Geschick." Im Verlauf der streng homophonen Passagen wird das Tempo zunehmend ruhiger. Der als "sehr langsam" und *pp* markierte fünfstimmig parallele Abstieg bei "Er starb für euch" greift in Sopran, Alt und Bass die plagale Wendung des designierten Verräters auf. Nach einem lyrisch betonten und einem geflüstert wiederholten "Kreuzestod" schließt auch der einsam zurückbleibende Judas mit einer variierten Transposition dieser Formel.[35]

Es wäre Hindemith ein Leichtes gewesen, Judas' persönliche Aussagen ausschließlich vom Bass singen zu lassen, die zitierte Frage Jesu melodisch abweichend zu gestalten und so einen deutlichen Unterschied zwischen dem Heiland und seinem Verräter zu schaffen. Indem er die Überlegungen des angeblichen Verräters teilweise der Zeugengemeinschaft übergibt und die Abgrenzung zum Erlöser verwischt, legt er nahe, dass er geneigt ist, dem Dichter in die Richtung zu folgen, die Jorge Luís Borges in seinem Essay "Drei Fassungen des Judas" und Walter Jens in seinem Prosatext "Der Fall Judas" ausführlich darstellen sollten.[36] Hindemiths zunehmende Übertragung des Textes auf die homophone Gruppe deutet auch Winfried Kirsch als spirituell relevante Aussage: "Die Singularität des Judas wird aufgegeben. Judas tritt aus der Isolierung heraus. Judas sind wir alle."[37]

[35]Vgl. im Bass T. 22-23: *dis–fis–e–es–b*; Sopran/Alt/Bass T. 38-39: *fis–e–dis–ais*; Bass T. 41-42: *cis–e–dis–his–cis–gis.*

[36]J. L. Borges, "Drei Fassungen des Judas" in *Labyrinthe* (München: dtv, 1962); W. Jens, *Der Fall Judas* (Stuttgart: Kreuz-Verlag, 1975); ders., "Ich, ein Jud: Verteidigungsrede des Judas Ischariot" in *Zeichen des Kreuzes: vier Monologe* (Stuttgart: Radius-Verlag, 1994).

[37]W. Kirsch, "Paul Hindemiths Weinheber-Madrigale (1958)", S. 114.

"Magisches Rezept"

Das neunte Madrigal fällt aus dem Gesamt der ernst-pessimistischen Gedichte heraus; dieser mit Abstand längste Text mit seiner Anleitung zur Zubereitung eines Zaubertrankes, dem man vor allem nachsagen kann, "Und hilft es nicht, was schadt es schon", ist alten Zaubersprüchen nachempfunden. Die 16 + 6 + 16 Zeilen sind, wie in solchen Volksgedichten üblich, paarweise gereimt. Die erste Strophe nennt die im Morgengrauen zu kochenden Zutaten, die zweite verrät die magische Formel und gibt einen Hinweis auf den zu erwartenden Nutzen, und die dritte sucht die Wirksamkeit des Zaubers zu belegen mit Hinweisen auf sein großes Alter (seit König Salomon), seine tradierte Form (überliefert in einem alten Hausbuch) und den Ort seiner Abschrift (bei Mondlicht an einem Grab).

Die Ingredienzien, die als materielles Substrat des esoterischen Rituals dienen sollen und mit der gehörigen Portion Glauben zusammengemischt werden müssen, umfassen viele aus Märchen und alten Bannsprüchen vertraute Einzelheiten: Hühnerbeinknochen, einzelne, genau abgezählte Ochsenschwanzhaare, gestoßenes Hasenherz sowie den Pilz *boletus baldius* (besser bekannt als Maronenröhrling). Allerdings gilt es hier nicht, wie in der sprachlich ähnlichen Formel aus Webers *Freischütz*[38], eine unfehlbare Kugel zu gießen; vielmehr soll ein Gebräu zubereitet werden, das siebzig Fieber heilen und "rosenfarbenes Blut" garantieren soll.

Nimm einen alten Suppentopf,
den halt du neunmal übern Kopf,
dann stelle ihn *cum spiritu*
auf einem Birnholzfeuer zu,
gib etwas Glaubersalz hinein
und sieben zarte Hühnerbein,
dieselben ganz vom Fleisch geputzt
(weil das *arcanum* sonst nicht nutzt),
dazu gestoßnes Hasenherz
samt dreizehn Haar vom Ochsensterz,
Bockmist ein Lot, in Milch verrührt,
drei Apfelkern pulverisiert,
alsdann zum Schluss noch einen Schuss
– das würzt! – *boletus baldius*.
Dies koche, eh die Sonn aufgeht
und wenn kein Stern am Himmel steht.

[38] *Der Freischütz* Akt II Sz. VI: "Hier erst das Blei. Etwas gestoßenes Glas von zerbrochenen Kirchenfenstern; das findet sich! – Etwas Quecksilber! – Drei Kugeln, die schon einmal getroffen! – Das rechte Auge eines Wiedehopfs! – Das linke eines Luchses! Probatum est!"

Dabei sprichst du die Wendewort:
Was ferne ist, sei hier am Ort,
was außen ist, das geh hinein,
was innen ist, soll außen sein.
Durch dies dein rosenfarbnes Blut,
das ist für siebzig Fieber gut.

Es bleibt dies Mittel sehr probat
für jeden, der den Glauben hat,
und half, so hör ich, *olim* schon
dem weiland König Salomon.
Erfinden kannst du solches nicht.
Ich schrieb's Rezept bei Mondenlicht
an meines Hundes frühem Grab
aus einem alten Hausbuch ab,
und weil ich ein Kalenderchrist,
der ohne dies ganz hilflos ist,
und füglich will, dass jedermann
wie ich sich also nützen kann,
so hab ichs fleißig hergesetzt,
damit es dir den Gaumen letzt.
Und hilft es nicht, was schadt es schon:
Mach alleweg Gebrauch davon![39]

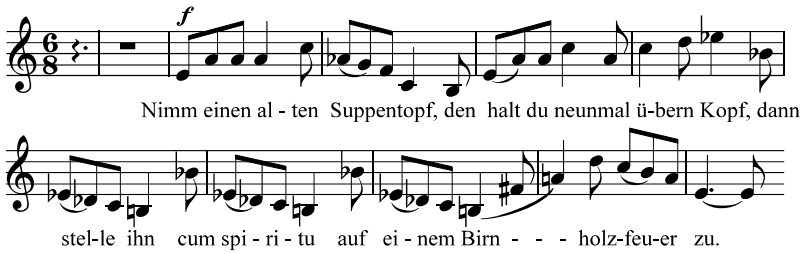
Hindemith vertont diese Anweisung zu einer alchimistisch bereiteten Medizin als harmlos-freches Rondo: Die ersten acht Zeilen eröffnen das Madrigal mit einem zweifach identischen Refrain; die Auflistung der skurrileren Zutaten (von Hasenherz bis *boletus baldius*) fällt ins erste Couplet. Nach der Tageszeitanweisung fürs Kochen in einem halben Refrain liefert die zweite Strophe den Text für eine Überleitung, das zweite Couplet und die Rückleitung. In der Musik für die dritte Gedichtstrophe umschließen zwei vollständige Refrains ein modifiziert aufgegriffenes erstes Couplet. Der beschwörende Charakter des Gesanges wird durch auffällig häufige Parallelen unterstrichen, die teilweise auf die Nebenstimmen beschränkt sind, oft aber auch die Hauptstimme mit einbeziehen.[40]

[39]Josef Weinheber, *Sämtliche Werke*, Band II, S. 280. Erstveröffentlichung in der Sammlung "O Mensch, gib acht", 1937. Kursivhervorhebung der Latinismen hinzugefügt nach der Neuausgabe, Band II, S. 344-345.

[40]Vgl. T. 0-6, 10-16, 39-42, 100-106: Quartenparallele Tenor/Bass; T. 6-8, 16-18, 106-108: Oktavparallelen Mezzo/Bass und Sopran/Tenor; T. 9-10, 19-20, 109-110: Quartenparallele Sopran/Tenor; T. 43-45: Duodezimparallele Mezzo/Bass; T. 49-61 (Zauberspruch): Oktavparallelen Mezzo/Bass und Sopran/Alt/Tenor; T. 88-95: Unisono der vier Begleitstimmen im komplementären Wechsel mit dem Mezzosopran; T. 96-100: Oktavparallele Alt/Tenor/Bass.

Die durchwegs dem Mezzosopran übertragene Melodielinie des Refrains ist trotz ihrer Einbeziehung aller zwölf Halbtöne deutlich auf a-Moll bezogen:

NOTENBEISPIEL 81: Der Refrain im "Magischen Rezept"



Das Stück endet – ein wenig ironisch in diesem Genre – mit der pikardischen Terz in reinem A-Dur. Die Grundhaltung des Gesanges ist kräftig und fröhlich-beschwingt; nur die Zauberformel ist durch langsameres Tempo und *ppp*-Geflüster abgesetzt. Im Reigen der zwölf Madrigale (oder auch einer Auswahl) sollte dieses Kontraststück keinesfalls fehlen.

"Es bleibt wohl"

Diese Ode, die im Original keinen Titel trägt, handelt erneut und in weit pessimistischerer Weise als "Eines Narren, eines Künstlers Leben" vom Künstlerberuf, hier spezifisch bezogen auf die Tätigkeit desjenigen, der sich einer das menschliche Verständnis übersteigenden Wahrheit durch Worte zu nähern sucht. In der Perspektive der Jahrhunderte (und erst recht der Äonen) erscheint alles, was der Mensch auszudrücken vermag, armselig und unzureichend; selbst von "erzgefügten Werken" überdauert bestenfalls "eine leise Bedeutung". Angesichts solcher Vergänglichkeit glauben sich die Dichter mit der Pflicht zum Schaffen rechtfertigen zu können, doch selbst diese erweist sich bei genauer Betrachtung als "ein Wegschaun vom Schicksal". Weinheber verdächtigt alle Kunstausübung des Eskapismus, mit dem ein aktives Leben umgangen werden soll. Kreative Tätigkeit bietet dem Menschen auf seinem sonst "hilflosen Gang" durchs Leben eine Stütze, die ihm zumindest im Alltag erlaubt, vor dem eigenen Gewissen aufrecht und sinnerfüllt zu erscheinen.

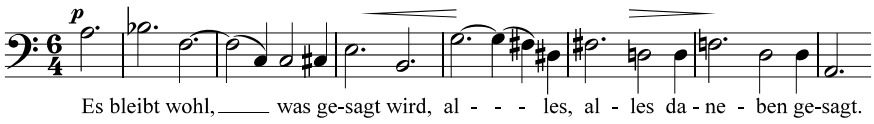
Das Gedicht ist in seiner poetischen Form anspruchsvoll. Die vier reimlosen Vierzeiler wirken zunächst metrisch frei, folgen jedoch bei

genauer Betrachtung einem strengen Schema, indem die inneren Zeilen stets ‘volltaktig’, die umarmenden Zeilen dagegen ‘auftaktig’ beginnen und auch die Abfolge der Versfüße subtil geregelt ist.[41]

> Es bleibt wohl, was gesagt wird, alles,
> alles danebengesagt. Bewahrt scheint
> nur im strengen Wort eine leise
> Bedeutung für den nächsten Äon.
>
> Und jene Trauer des Vergehens
> dunkelt noch nach in die erzgefügten
> Werke. Also trumpfen wir auf mit
> der Pflicht, mit Innewerden des Tuns.
>
> Doch kein Besinnen ist die Pflicht, nein, ist nur
> großes Vergessen, ein Wegschaun von dem
> Schicksal, das verhängt ist von ferne,
> und hat den Gram der Schwäche in sich.
>
> So freilich bleibt sie uns zunächst: Des Menschen
> hilflosem Gang eine Stütze, aufrecht
> durchzugehen durch sich. Aber füglich
> ist dieses viel: weil taghaft gemäß.[42]

Hindemith vertont dieses trotzige Gedicht als Passacaglia. Die Musik schließt harmonisch unmittelbar an das vorangehende, im Ausdruck ganz gegensätzliche Madrigal an: Auch hier ist überall deutlich eine Verankerung in a-Moll zu spüren, und das Thema wirkt ebenfalls zwölftönig. Der einzig fehlende Halbton ist bezeichnenderweise *gis*, der Leitton zu *a*, was der Linie auch noch den letzten Anschein von emotionaler Wärme nimmt:

NOTENBEISPIEL 82: Das Passacagliathema der künstlerischen Nichtigkeit



[41]Die Zeilen 2 und 3 sind in jeder Strophe identisch rhythmisiert; vgl. dazu Zeile 2 jeweils: – ∪∪ – ∪∪ – ∪ – ∪ , Zeile 3 jeweils: – ∪ – ∪ – ∪∪ – ∪ . Auch die als einzige männlich endende Zeile 4 zeigt stets dieselbe Abfolge von Versfüßen, nämlich: ∪ – ∪ – ∪ – ∪∪ – . Die ausschließlich aus Jamben bestehende Anfangszeile hat in den beiden ersten Strophen je vier, in den beiden letzten je fünf Hebungen.

[42]Josef Weinheber, *Sämtliche Werke*, Band II, S. 354. Erstveröffentlichung 1938 als Ode Nr. 21 (von vierzig) in der Sammlung “Zwischen Göttern und Dämonen”.

Die Passacaglia besteht aus neun Abschnitten von je sieben Takten. In diesen folgt Hindemith nicht den Zeileneinteilungen; vielmehr spürt er – insbesondere in den ersten fünf, im Bass erklingen Themeneinsätzen – den Sinnzusammenhängen der deutschen Sätze nach, vertont den Text also praktisch als Prosa.[43] Größere Einteilungen entstehen durch Besonderheiten des kontrapunktischen Materials:

- So werden die Variationen 1 und 3 durch die rhythmischen Motive | | und | | zusammengehalten,
- die Variationen 3 und 4 durch die Begleitung mit parallel geführten Quartsextakkorden in den drei höchsten bzw. den drei mittleren Stimmen,
- die Variationen 5 und 6 durch die Übernahme des Themas in den Mezzosopran,
- die Variationen 3-6 zudem durch Veränderungen in Lautstärke und Tempo (Var. 3: “stärker werden”, Var. 4 *poco accelerando*; Var. 6: “allmählich abnehmen und ins erste Zeitmaß zurückgehen”),
- Variation 7 mit der Coda durch die Oktavverdopplung der führenden Linien bei Parallelbindung der Gegenstimmen.[44]

Das Kennzeichen der Passacaglia, die vielfache Wiederholung des Themas in derselben Tonart und demselben Register, spricht in Musikwerken, die einen dichterischen Text ausdeuten, häufig vom ewig Gleichen; man denke an die berühmt gewordene Passacaglia, mit der Alban Berg in der vierten Szene des ersten Aktes seiner Oper *Wozzeck* die ‘fixe Idee’ des Doktors versinnbildlicht. Hier ist es wohl der menschliche Alltag, dessen Schwächen ungeachtet aller Anstrengungen im “strengen Wort” prinzipiell voraussehbar bleiben. Die Summe der sekundären Konstruktionsmittel – besonders der auffälligen Quintführungen und des Fauxbourdon-Effektes in den parallelen Quartsextakkorden – vermitteln musikalisch einen Eindruck, der dem im Text beschworenen “hilflosen Gang” des Menschen, seinem “Schicksal, das verhängt ist von ferne”, entspricht.

[43]Thema = “Es bleibt ... gesagt”, Var. 1 = Bewahrt ... Äon”, Var. 2 = “Und Trauer ... Werke”, Var. 3 = “Also ... Tuns”, Var. 4 = doch ... Schicksal”, Var. 5 = das verhängt ... frei[-lich]”, Var. 6 = “[frei-]lich ... auf[-recht]”, Var. 7 = [auf-]recht ... viel”; Coda = weil ... gemäß”.

[44]Var. 7: die ersten zwei Thematakte ertönen in Bass + Mezzosopran, die folgenden fünf in Bass + Mezzosopran + Sopran, während eine kontrapunktische Linie Alt + Tenor in Quinten vereint. In der Coda singen Bass + Mezzosopran ausschließlich den Ton *a*, Sopran, Alt und Tenor verlaufen in verschiedenen Parallelen, kurzfristig sogar in Septimen!

"Kraft fand zu Form"

Das Gedicht, das Hindemith seinem elften Madrigal zugrunde legt,[45] gehört zu einer Gruppe von Sonetten, die Weinheber seiner Frau widmete und im ersten von drei Abschnitten eines *Heroische Trilogie* betitelten Werkes veröffentlichte. Diese Trilogie ist ein Meisterwerk dichterischer Form. Den Rahmen bilden zwei virtuos gebaute Sonettenkränze,[46] den Mittelteil eine raffinierte 'Terzine aus Terzinengedichten'.[47]

Das von Hindemith vertonte Sonett ist das sechste des ersten Sonettenkranzes; die sich von Gedicht zu Gedicht entfaltende Thematik umfasst zunächst (I-III) die Überlegung, dass Zeit erst durch die Transmutation ins Wort Gestalt annimmt, die Emphase, dass die geliebte Frau durch dichterische Überhöhung in die reinen Gefilde des Geistes entrückt wird, und die Überzeugung, der Dichter werde erst bei der Rückkehr aus der künstlerisch erstrebten Ferne und bei der dann erfolgenden Erfahrung einer "schöneren Wirklichkeit" wahrhaft zu sich selbst zu finden. Nach einer bewegenden Liebeserklärung des reifen Mannes an die Gefährtin seiner Spätsommerjahre geht es (IV) erneut um die Wagnisse des Schöpferischen: die Notwendigkeit sowohl zu wilder Unternehmung als auch zu Bändigung der maßlosen Lust. Das Schlussterzett des fünften Sonetts, das dem von Hindemith gewählten Gedicht unmittelbar vorausgeht, stellt die zentralen Begriffe des Madrigaltextes in den Kontext des dichterischen Gestaltungskampfes:

> Nicht feige, nur der Grenzen sich bewusst,
> bemeistert wohl, doch stark der Strom sich bettet:
> Kraft fand zu Form, und Form hält weise haus.

Der Strom der Sprache, der hier in einem klug begrenzten Flussbett gebändigt wird, wandelt schiere Kraft in Geformtes um und ermöglicht erst dadurch das, was als Kunst gelten darf. So zeigt es sich in Sonett VI:

[45]Aus Josef Weinheber, *Sämtliche Werke*, Band II, S. 46. Erstveröffentlichung in der Sammlung "Adel und Untergang", 1934.

[46]Ein Sonettenkranz besteht aus 14 + 1 = 15 Sonetten. Dabei greift jedes der vierzehn Sonette in der Anfangszeile die Schlusszeile des vorangehenden auf; die Anfangszeile des ersten entspricht der Schlusszeile des vierzehnten. Im fünfzehnten, einer Art 'Sonett aller Sonette', folgen der Schlusszeile vom Sonett 14 die Schlusszeilen der Sonette 1-13.

[47]Es handelt sich um drei gleich gebaute Gedichte von je 70 Zeilen in jambischen Fünfhebern, bestehend aus 23 durch Kettenreim verbundenen Terzinen, die von einer allein stehenden, den zuletzt eingeführten Reim vervollständigenden Schlusszeile ergänzt werden. Analog zum umarmenden Reim einer Terzine entsprechen sich das erste und dritte Terzinengedicht, insofern Weinheber jeweils in der Schlusszeile die Anfangszeile aufgreift.

Kraft fand zu Form, und Form hält weise haus.
Ich sehe eine alte Welt zerfallen;
aus Schutt und Asche, Dunst und Todeslallen
gebiert sich Aufriss, Umriss neuen Baus.

Hier hilft nicht Kunst, Zierrat in Trümmerhallen.
Verspielt, verloren, was einst hob hinaus
aus dieser Nacht ins Licht des Götterblaus.
Was ist, das war. Die Würfel sind gefallen.

Des Abgrunds Weisheit: Unerschrocknes Herz,
der Mut, zu sinken, Mut zum Todesschweigen
tut not, damit der Turm sich neu erhebe.

Und not tun Männer, ganze, die den Schmerz
zu Quadern schlagen, ruhmlos, treu, sich eigen.
Der Weg liegt klar, wenn oft das Herz auch bebe.

Die beiden durch Reime verbundenen Quartette konzentrieren sich auf Gedanken zu Zerfall und Neugeburt (der Welt im Allgemeinen, der Kunst im Besonderen), auf den Weg von der Nacht zum Licht. Demgegenüber betonen die beiden Terzette die Vorbedingungen einer solchen Neugeburt im menschlichen Herzen, insbesondere die Notwendigkeit von Mut und selbstlosem Einsatz. Hindemith jedoch vertont das Sonett in einer Weise, die den dichterisch sowohl formal als auch inhaltlich vorgegebenen Paaren eine alternative Perspektive anbietet und durch verschiedene musikalische Mittel einen engen Bezug zwischen je einem Quartett und einem Terzett stiftet.

Die Zeilen des ersten Quartetts werden in ausdrucksvollen, aus dem dorischen Modus auf *es* gebildeten Konturen in je einer der fünf Stimmen vorgestellt. Vorausgehend erklingt derselbe Text bereits homophon in den übrigen vier Stimmen, die leise und monoton den Quartenakkord *c–f–b–es* rhythmisieren. Durch zweifachen Wechsel der Akkordumkehrung erzeugen die Begleitstimmen dabei den Eindruck einer *drei*teiligen Form, während die quasi-solistischen Einsätze eine – ebenso *quartett*fremde – *Fünf*teiligkeit suggerieren.[48] Im ersten Terzett stellt Hindemith dann der *Drei*zeiligkeit des Textes eine musikalische *Zwei*teiligkeit gegenüber. Die ganze Strophe wird zunächst von Alt und Bass im Abstand von zwei Oktaven präsentiert, begleitet von einem dreistimmigen Ostinato der übrigen Stimmen. Alt,

[48]Die vier Begleittöne sind wie folgt geschichtet: T. 1-10: *c–es–f–b*; T. 11-14 *f–b–c–es*; T. 15-17: *c–es–f–b*. Die fünf ausdrucksvollen Einsätze erklingen nacheinander im Mezzosopran (T. 2-3), Tenor (T. 5-6), Alt (T. 7-10), Sopran (T. 11-14) und Bass (T. 15-17).

Tenor und Bass wiederholen daraufhin die gesamte Kontur als Unisono in der zuvor ausgesparten Oktavlage zu einem verwandten Ostinato des Mezzosoprans und einer freien Linie im Sopran.

Während die Beziehung zwischen dem ersten Quartett und dem ersten Terzett also in der Gleichförmigkeit der als Begleitung dienenden Stimmen und dem betonten Überstülpen eines der Zeilenzahl fremden Bauplans liegt, sind die beiden anderen Strophen als verschiedene Varianten derselben Melodie komponiert. Diese ist in sich entfernt bogenförmig angelegt; im Quartett greift der Tenor seine Anfangskontur nach einem kontrastierenden Mittelsegment mit melismatischer Schlusserweiterung wieder auf,[49] im Terzett beginnt der Sopran mit einer notengetreuen Oktavtransposition, fügt jedoch dem bereits durch Binnenerweiterung unterstrichenen Schluss zusätzlich eine Außenerweiterung mit einer zunehmend langsamer werdenden Wiederholung der abschließenden Zeile hinzu. Das Quartett ist polyphon gesetzt: Die Tenorlinie ist mit teilweise wiederholten, kontrapunktischen Einwürfen umgeben; die Soprankontur im Terzett dagegen schwenkt immer wieder in einen homophonen Satz ein, aus dem sich nur kurzzeitig eine eigenständige Gegenstimme erhebt.

Der harmonische Verlauf des Madrigals führt von *es*, dem Zentralton der ersten Strophe, in Strophe 2 wiederholt zum Gegenpol a-Moll. Nach einer statischen Verankerung der dritten Strophe im orgelpunktartigen Ton *a* wendet sich die vierte Strophe erneut zweifach von *es* nach *a*.

Überträgt man die Erkenntnisse hinsichtlich der formalen und tonalen Gestaltung der Komposition auf die Interpretation des Gedichtes, so ergibt sich, dass Hindemith den Momenten, da der Zusammenbruch beobachtet (I: “Ich sehe eine alte Welt zerfallen”) bzw. intellektuell verarbeitet wird (III: “Des Abgrunds Weisheit”), ein geradezu statisches Fundament unterlegt. Sowie der Mensch sich jedoch bereit zeigt, aus der Notwendigkeit “neuen Baus” Konsequenzen zu ziehen für nicht mehr adäquates Verhalten (II: “Hier hilft nicht Kunst”) und zukünftig erforderliche Handlungen (IV: “Der Weg liegt klar”), setzt der Komponist die Worte in eine Musik, deren Form freiheitstrunkene Einschübe und Erweiterungen unterbringt, deren Melodik alle Halbtöne einbezieht und deren harmonische Zielrichtung eine Kehrtwendung herbeiführt. Damit erinnert er zugleich an den Aphorismus Schopenhauers, den Weinheber seiner Trilogie als Epigramm vorausschickt: “Ein glückliches Leben ist unmöglich: Das Höchste, was der Mensch erlangen kann, ist ein heroischer Lebenslauf.”

[49] Vgl. im Tenor T. 18-23 und 34-44, im Sopran T. 65-70 und, stark verlängert, 81-96.

"Du Zweifel"

Wie der Untertitel zeigt, verstand Hindemith das Madrigal Nr. 12 als "schlichten Abgesang"; in seiner Einleitung bittet er darum, dass auch bei einer nur auszugsweisen Aufführung des Zyklus stets diese Nummer das Schlusslicht bilden möge. Das Gedicht, das er dafür auswählte, stammt aus Weinhebers letzten Lebensjahren; es spiegelt sowohl seine Versöhnung mit der durch die menschliche Sprache vermittelten Kunst als auch seinen wiedergefundenen Glauben an Gott. Die drei Strophen bilden den elften Abschnitt einer dreizehnteiligen Gedichtsequenz mit dem Titel "Sinfonische Beichte", in der allerlei Instrumente und deren musikalische Ausdrucksnuancen wiederholt der menschlichen Stimme und ihrem "Ruf" gegenübergestellt werden.[50] Wie die erste Strophe des die Sequenz beschließenden Gedichtes betont, sind die nicht der Sprache fähigen Klangmittel nur zweitrangig neben dem menschlichem Singen – sicherlich ein passendes Schlusswort für einen Zyklus unbegleiteter Vokalmusik:

> *Menschliche* Stimme, dir neige
> Flöte sich, Tuba und Geige!
> Göttliche *Sprache*, dir diene
> Harfe, Oboe und Klarine![51]

Das zweite Titelwort durchzieht ebenfalls die ganze Gedichtsequenz.[52] Als "Beichte" wird hier jedes an Gott gerichtete Wort verstanden, allen voran das gesungene Wort. Auch hierzu behauptet das Gedicht lapidar:

> Öffnet die Herzen! Vom Bösen
> kann nur die Sprache erlösen.
>
> Selig erleichternde Beichte!
> Schwerstes verkehrst du ins Leichte.

Hindemith wählte aus dem Reigen der dreizehn Gedicht eines, dessen erste Zeile mit den in der Partitur der Madrigale als Titel verwendeten

[50]Neben den je dreimal erwähnten Instrumenten Geige und Flöte nennt der Dichter im selben Zyklus Panflöte, Oboe, Klarinette, Cello, Harfe, Horn, Posaune und Tuba, zudem musikalische Begriffe wie Takt, Rhythmus, Schwingung ("Bebung"), Klang ("Sphären tönen"), Harmonie ("Zusammenklang") und Polyphonie ("Stimmen ineinander gemengt").

[51]Hervorhebung der Worte *menschliche* und *Sprache* im Original, hier hinzugefügt nach der Neuausgabe, Band II, S. 614.

[52]Im Verlauf des Zyklus erscheint Gott als Schöpfer (I, III) voller Güte (IV), Herrscher über Leben, Tod, Zeit und Ewigkeit (VII, VIII), Widerstreiter der Dämonen (IX), Richter der Schuldigen (X), Quelle himmlischen Lichtes (II, XII) und Retter (XIII).

Worten "Du Zweifel" beginnt. Dieser Text stellt die menschliche Not und Unsicherheit – Zweifel, Qual, Straucheln, wilde Pein, Schwäche, Klagen – als unbestreitbare Tatsache, aber auch als überwindbar dar. Winfried Kirsch erkennt in diesem Gedicht die "Quintessenz des ganzen [Madrigal-] Zyklus: Der Mensch mit seiner Pein, seinem Jammern und Anklagen wird am Ende Antwort bekommen. Die Transzendenz wird hier zur letzten Hoffnung und Möglichkeit des irdischen Lebens. Der Glaube besiegt alles Leid und alle Ungereimtheit des Lebens."[53]

In den drei in Form und Metrik identischen Strophen sind die sechs Zeilen jeweils durch Schweifreime (nach dem Muster [a a b c c b]) verbunden.

Du Zweifel an dem Sinn der Welt!
Geschöpf, in diese Qual gestellt,
wer soll dir helfen tragen?
Dein Straucheln nennst du Menschlichsein,
in deine wilde Pein hinein
beginnst du wild zu fragen.

Was ist mit Wildheit schon getan?
Das laute Wesen klagt, klagt an,
Doch klagt nur seine Schwäche.
Ach, eine Flöte, fern und schön,
verklär mit fließendem Getön
die Blut- und Tränenbäche!

Der Eine, der es alles lenkt,
die Stimmen ineinander mengt,
er wird auch dich erkennen.
Auf dass du, hält er's an der Zeit,
nach Warten, Nacht und Einsamkeit
ihn mögest Vater nennen.[54]

Hindemith vertont auch dieses Gedicht als Bogenform und beleuchtet damit die Gemeinsamkeiten scheinbarer Gegensätze. So werden menschliche Zweifel und Qual einerseits, Vertrauen auf Gott und Geborgenheit im Glauben andererseits als zwei Aspekte derselben tragischen Grundstimmung erkennbar. Die Harmonik nimmt bei den Worten "Du Zweifel" bzw. "Der Eine" ihren Ausgang bei drei äquidistant platzierten kleinen Terzen – also bei einer Tonkombination, die mit ihren übermäßigen Dreiklängen

[53]W. Kirsch, "Paul Hindemiths Weinheber-Madrigale (1958)", S. 116.

[54]Aus Josef Weinheber, *Sämtliche Werke*, Band II, S. 477. Erstveröffentlichung in der posthum gedruckten Gedichtsammlung "Hier ist das Wort", 1947.

(*his-gis-e* und *dis-h-g*) ein für das menschliche Hörerlebnis besonders starkes Gefühl von Ankerlosigkeit oder aber Außerweltlichkeit vermitteln. Alle weiteren Haltepunkte sind dann als Quartenschichtungen bzw. als pentatonische Ballungen harmonisiert, bis die Strophe auf einer entspannten leeren Quinte endet. Melodisch führend ist der Sopran; die vier tieferen Stimmen begleiten in einem ständigen Wechsel der Texturen, von homorhythmischer Unterstreichung der Hauptstimme über kurze Kontrapunktik mit freier Gegenüberstellung der Textabschnitte bis zu langen Liegetönen, die nur vereinzelte Worte der jeweiligen Zeile transportieren.

Einen musikalischen Kontrast zwischen den beiden A-Teilen, dem Verzagen der ersten und dem glaubenden Vertrauen der dritten Strophe, bietet die zweite Strophe. Den Text, der von der Anklage des "lauten Wesens" Mensch zum Klang einer "Flöte, fern und schön" hinführt, singt der Sopran bei spärlicher, häufig ganz aussetzender Begleitung. Die Strophe ist als großer dynamisch-agogischer Bogen komponiert und stellt somit der Textaussage eine konkurrierende musikalische Aussage entgegen: Die Infragestellung der sinnlosen Wildheit und immerwährenden Anklage zu Beginn klingt wie die Tränenbäche am Schluss sehr leise, ausdrücklich "zögernd" und ganz unbegleitet; bei der Erwähnung der menschlichen Schwäche dagegen werden Tempo und Lautstärke spürbar intensiver,[55] und den Höhepunkt bildet ausgerechnet die "fern und schön" verklärende Flöte.

Die musikalische Sprache der Madrigale

Wie die Untersuchung zeigt, sind die musikalischen Strukturen in diesen Madrigalen so abwechslungsreich wie die Themen und Stimmungen der Gedichte. Abweichend von den führenden Madrigalkomponisten der Renaissance entscheidet Hindemith sich eher selten für die durchkomponierte Entwicklung; auch hier folgt er dem Eigenbrötler Gesualdo, in dessen Spätwerk autonome musikalische Formen vorherrschen.[56] Neben dreiteiligen Bogen-, vierteiligen Doppelstrophen- und kleinen Rondoformen stehen in den Weinheber-Madrigalen Fugato, Kanon und Passacaglia. In den Texturen

[55]Die vier tieferen Stimmen singen hier eine in ihrer symbolischen Aussage bezeichnende Abwandlung des zu Beginn der Rahmenstrophen gehörten Terzabgangs: verminderte statt der übermäßigen Dreiklänge (*ges-es-c*, *es-c-a* und *as-f-d*).

[56]Vgl. Peter Niedermüllers Artikel "Carlo Gesualdo" in Ludwig Finscher, Hrsg., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel: Bärenreiter, 2002), Personenteil Band 7, Spalte 844.

steckt der fünfstimmige Satz in weites Spektrum ab, von der homorhythmischen Synchronisierung aller Silben über die in den Innenstimmen flexible Choralhomophonie, die vierstimmig begleitete Monodie einer Solostimme[57] und die freie Kontrapunktik bis hin zur strengen Imitation. Etliche Madrigale enthalten rezitativische Abschnitte; in allen zwölf Stücken verlangt Hindemith ausdrückliche Beschleunigungen und Verbreiterungen, d. h. durch subtile und allmähliche Modifikation des Tempos erzeugte Ausdrucksnuancen, auf die er sonst, in seinen Klavierliedern und orchestral begleiteten Chorwerken, fast durchgehend verzichtet. Auch das Metrum ist sehr flexibel: Außer dem graziösen "Tanz des Schmetterlings", der in durchgehendem Dreiachteltakt steht, wechseln in allen Madrigalen gerade mit ungeraden Takten oder taktinterne Triolen mit Duolen.

In der Tonwahl achtet Hindemith zwar auf Sangbarkeit der Konturen, indem er Fortschreitungen in kleinen Intervallen bevorzugt, durchbrochen vor allem durch die 'volkstümlichen' Quarten, doch verzichtet er keineswegs auf dichte Chromatik. Dies wird besonders deutlich in den polyphon verarbeiteten Themen: Die rahmende Kanonphrase im Binnenteil von "An eine Tote" und das zweimal unterschiedlich umspielte Thema in den beiden Großabschnitten von "Kraft fand zu Form" sind zwölftönig, das Passacagliathema in "Es bleibt wohl" immerhin elftönig. Doch bei aller harmonischen Freiheit und Differenzierung ist stets eine grundsätzliche tonale Verankerung spürbar. Das macht diese Komposition für Sänger so lohnend, für Zuhörer so anrührend.

[57] Diese Textur ist überraschend häufig, wenn auch die Art der Begleitung stets verschieden ist. So fällt die melodisch führende Rolle dem Sopran zu in "Tauche deine Furcht", "Du Zweifel" und der einleitenden Psalmodie von "An eine Tote", dem Mezzosopran in "Magisches Rezept", dem Alt in der Schlussterzine von "An eine Tote", dem Tenor in "An einen Schmetterling" und dem Bass in "Judaskuss" (bis auf Jesu Frage, für die ihn in quasi dialogisierender Art der Tenor unterbricht). Einzig im komplexen "Kraft fand zu Form" wandert die im ersten Abschnitt ebenfalls monodisch angelegte Melodie von einer Stimme zur anderen, während die jeweils übrigen vier im Hintergrund bleiben.