

## ***Sancta Susanna:* Plädoyer für die Sinnlichkeit**

### **Die drei Einakter des jungen Hindemith**

In den Jahren 1919-1921 komponierte Hindemith drei Einakter, die als einander ergänzende Komponenten an jeweils einem einzigen Abend aufgeführt werden sollten. Das erste Werk, das schon durch den Titel *Mörder, Hoffnung der Frauen* schockiert, basiert auf einem 1907-09 entstandenen Text des expressionistischen österreichischen Malers, Dichters und Dramatikers Oskar Kokoschka (1886-1980).<sup>1</sup> Inhaltlich geht es in diesem Stück um eine Art archetypischen Geschlechterkampf:

‘Der Mann’ mit einer Schar von Kriegen trifft ‘die Frau’ mit ihrem Gefolge von Mädchen vor einer Festung. Der Mann lässt sie mit dem Eisen brandmarken, sie schlägt ihm eine Wunde in die Seite und kerkert ihn ein. Verführt von einer Art Hassliebe, lässt sie ihn frei. Der Mann aber, dem Tode nah, verfügt noch über unwiderstehliche Kraft: [...] berührt, stirbt sie. Kein Liebestod, sondern ein Liebestöten wird hier verkündet: eine Leidenschaft, worin Liebe und Töten unauslöslich miteinander verbunden sind.<sup>2</sup>

Der 1920 komponierte zweite Einakter, *Das Nusch-Nuschi*, geht auf das 1904 verfasste *Spiel für burmanische Marionetten* des ebenfalls aus Österreich gebürtigen, später in die USA emigrierten Essayisten Franz Blei (1871-1942) zurück.<sup>3</sup> Die im Detail in weiten Strecken obskure Handlung lässt sich kaum zusammenfassend wiedergeben; es handelt sich um eine ad absurdum geführte Ausweitung einer konventionellen Dreieckskonstellation. Hindemiths Oper, die auf Bleis Charakteristikum – die Marionetten –

<sup>1</sup>Kokoschkas kurzes Drama wurde am 4. Juli 1909 im Gartentheater der Wiener “Kunstschau” uraufgeführt und verursachte schon da einen Skandal. Den erstmals 1910 in der Berliner Zeitschrift *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste* veröffentlichten Text arbeitete Kokoschka später um, so dass heute unterschiedliche Fassungen vorliegen.

<sup>2</sup>Carl E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle* (Frankfurt: Fischer, 1982), S. 318.

<sup>3</sup>Bleis Text erschien zunächst in Band IV der *Vermischten Schriften* (München: G. Müller, 1912), im Jahr darauf in unveränderter Form zudem in *Die Aktion. Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst* 3/31.

verzichtet, präsentiert sich als Burleske, deren Reiz vor allem im Kontrast zu den beiden anderen Einaktern liegt: Dem archaisch-brutalen Handlungsgeschehen in *Mörder, Hoffnung der Frauen* und dem christlich-repressiven Ambiente in *Sancta Susanna* stellt *Das Nusch-Nuschi* eine fröhliche fernöstliche Sinnenverspieltheit gegenüber.

Der auf dem Theaterstück von August Stramm (1874-1915) über sinnliche Nonnen basierende dritte Operneinakter *Sancta Susanna* entstand Anfang 1921 und scheint insofern als abschließendes Werk konzipiert. In Gesamtauführungen wurde er aber gern in die Mitte gestellt, wie es dem Publikum von der Reihenfolge der Puccini-Einakter her vertraut war.<sup>4</sup>

Wie in der Rezension der in der Frankfurter Oper am 26. März 1922 erfolgten ersten Gesamtauführung zu lesen war, wurden die drei Einakter von Musikkritikern durchaus als ein stimmiges Ganzes verstanden:

Es entsteht ein dreisätziges Werk für Orchester, Singstimmen und Szene. Kokoschkas *Mörder, Hoffnung der Frauen* gibt die textliche Losung für den ersten, chaotisch emporwühlenden, nach Bewusstsein ringenden Satz, Frans Bleis burleskes *Nusch-Nuschi*, ein "Spiel für burmesische [*sic*] Marionetten", spannt den Rahmen für den parodisierenden Scherz, für den Tanz und für eine sehr zart und fein singende Lyrik. August Stramms *Sancta Susanna* endlich dringt an das Ernsteste, an den Kern der Leidenschaft, an die sich erfassende und im Brand vernichtende Natur.<sup>5</sup>

In Stuttgart, dessen Opernhaus sich ursprünglich die Rechte für die Uraufführung reserviert hatte, traute sich Generalmusikdirektor Fritz Busch aus Angst vor der Reaktion des Publikums nur die beiden ersten Einakter aufzuführen und verzichtete auf die unter Blasphemieverdacht geratene *Sancta Susanna*. Hindemiths Versuch, Busch umzustimmen, blieb erfolglos. In einem (in Finschers Einleitung zu Band I,3 der *Sämtlichen Werke* zitierten) Schreiben vom 13.3.1921 argumentierte er:

<sup>4</sup>Hindemiths drei Einakter können auch inhaltlich als Parallele zu denen Puccinis aufgefasst werden. Im italienischen Vorbild schildert das erste Stück, *Il tabarro*, eine Eifersuchts-tragödie im Elendsmilieu der Seine-Schiffer. Den lyrischen zweiten 'Satz' in Puccinis Opernsinfonie bildet *Suor Angelica*, die Geschichte einer Nonne, die eines unehelichen Kindes wegen ins Kloster gesteckt worden ist und später, als sie vom Tod ihres Kindes erfährt, Selbstmord begeht. Der Ausklang ist auch hier eine Burleske: *Gianni Schicchi* ist ein grotesker Held, der zum Vergnügen des Publikums über einen habgierigen Familienclan triumphiert und diesen um das erhoffte Erbe bringt.

<sup>5</sup>Aus Paul Bekkers Rezension im Abendblatt der *Frankfurter Zeitung* vom 27.3.1922, hier zitiert nach Ludwig Finscher, "Einleitung" zu *Sancta Susanna* in *Paul Hindemith. Sämtliche Werke* Band I/3 (Mainz: B. Schott's Söhne, 1986), S. IX.

Schott schickt mir einen Brief vom Intendanten, dass Sie die *Sancta Susanna* nicht aufführen wollen. Schade, es ist das Beste der drei Stücke. Hier [Frankfurt] wird sie auf jeden Fall gemacht, ein Zeichen, dass man die Stuttgarter Bedenken gegen den Stoff nicht teilt. (Ich auch nicht: ein blödes Publikum wird in der ganzen Sache nur einen Akt religiösen Wahns mit Glorifikation sehen und der Teil der Zuschauer, der schon so viel Grütze hat, die Sache zu kapieren, wird sich schon die richtigen Lehren daraus ziehen.) [... Auch] begreife ich nicht die Einwendungen gegen den Stoff; so krass, wie die Handlung sich im Text abwickelt, wird sie hier auch nicht gegeben. Ich habe mich mit Lert auf eine Aufführungsweise geeinigt, die bei aller Augenscheinlichkeit und Texttreue doch die prüdesten Gemüter in Ruhe lässt.

In Stuttgart verursachten allerdings schon *Mörder* und *Nusch-Nuschi* einen Skandal und wurden nach der zweiten Aufführung abgesetzt. Noch lauter waren die Proteste im Anschluss an die Aufführungen in Frankfurt und Hamburg. Der Tatbestand eines öffentlichen Ärgernisses war jedoch, wie sich zeigen sollte, nicht gegeben. Das katholische Stadtpfarramt und das Bischöfliche Kommissariat in Frankfurt hatten beim Polizeipräsidenten Einspruch gegen Hindemiths Einakter erhoben, weil diese „geeignet seien, das sittliche Empfinden weiter Kreise zu verletzen und das christliche Gefühl in hohem Maße zu erregen“. Daraufhin wurden Beobachter des Polizeipräsidenten und des Wiesbadener Regierungspräsidenten in die beiden ersten Aufführungen entsandt, um festzustellen, „ob und inwieweit durch die Aufführungen ein öffentliches Ärgernis im Sinne der §§ 166, 183 StGB erregt und eine strafbare Handlung gelegentlich oder mittels der Theateraufführungen verübt wurde“. Die Beobachter kamen zu dem Ergebnis,

dass die beiden ersten Aufführungen von der Theaterleitung unter weitgehender Dämpfung und Milderung aller bedenklichen Textstellen dezent gehalten waren. Bei den Zuschauern wurde starker Beifall, nur vereinzelt Zeichen des Missfallens oder schwache Widersprüche ausgelöst. Eine starke Verletzung des sittlichen Gefühls oder eine Erregung des christlichen Empfindens wurde nicht beobachtet. Ebensowenig trat eine Störung der öffentlichen Ordnung und Gesetzlichkeit bei dem öffentlichen Zusammensein einer größeren Anzahl von Personen im Zuschauerraum des Opernhauses ein.<sup>6</sup>

<sup>6</sup>Dieses und die unmittelbar vorangehenden Zitate nach Finscher, „Einleitung“, S. XI-XII. Die *Frankfurter Zeitung* kommentierte die Vorgänge mit dem mild-ironischen Hinweis, es bestehe ja schließlich „kein Zwang zum Theaterbesuch missliebiger Stücke“.

Der Einspruch wurde infolgedessen abgelehnt. Besonders dem Einakter *Sancta Susanna*, den ja auch Hindemith selbst für das gelungenste der drei Stücke hielt, sollte später ein nahezu uneingeschränkter Erfolg beschert sein.

### Die Handlung und ihre Quellen

*Sancta Susanna* spielt in einer Klosterkirche. In einer mond hellen Mainacht liegt die als "heilig" geltende Nonne Susanna im Gebet versunken vor dem Marienaltar. Ihre Mitschwester Klementia spricht sie an, findet sie verstört und äußert ihre Befürchtung, Susanna lebe kaum noch auf der Erde und vernachlässige ihr körperliches Wohl. Da dringt durch das offene Fenster ein unterdrückter Lustschrei ins Kircheninnere. Susanna will dem verborgenen Liebespaar ins Gewissen reden, kann jedoch ihre Faszination angesichts einer so unhinterfragt ausgelebten Sinnenfreude kaum verhehlen. Als Magd und Knecht ermahnt abgehen, löscht ein Windzug die Kerze vor dem Kruzifix. Im Dunkeln meint Susanna in Klementias bleichem Antlitz eine Erscheinung des Teufels zu erkennen und schreit auf. Das Zusammentreffen von Mainacht, Liebespaar und Satansvision weckt in Klementia die Erinnerung an etwas, was vor Jahrzehnten unter ähnlichen Umständen in derselben Kirche geschehen ist. Sie erzählt wie damals eine Nonne namens Beata sich entkleidet hatte, um dann nackt auf den Altar zu steigen, ihren Leib gegen den des gekreuzigten Heilands zu pressen und sein Haupt zu küssen. Seither brennt vor dem Kruzifix eine Sühnekerze und die Lenden Christi sind mit einem Tuch verhüllt. Schwester Beata war zur Strafe lebend eingemauert worden; man hatte ihr Rufen noch lange gehört.

An diesem Punkt ihrer Erzählung bemerkt Klementia erschrocken, dass die Sühnekerze erloschen ist. Im Halbdunkel sehen die beiden Frauen eine faustgroße Spinne, die hinter dem Altar hervorkriecht, ihn überquert und schließlich hinter dem Kruzifix verschwindet. Susanna, die noch unter dem Eindruck der Beata-Erzählung steht, fragt entrückt, ob der Gekreuzigte manchmal spreche. Klementia beginnt entsetzt zu beten, doch ohne Erfolg: Susanna löscht den Wachsstock in ihrer Hand aus, lacht auf und erklärt: "Schwester Klementia, ich bin schön". Zum Altar hinaufschauend hat sie eine Vision, die sie entrückt mitteilt: Sie sieht Christus vom Kreuz herabsteigen und seine Arme ausbreiten. Dem entsetzt gemurmelt "Keuschheit, Armut, Gehorsam" der Mitschwester hält sie entgegen, *sie* habe dieses Gelübde nie abgelegt. Dann reißt sie das Lendentuch vom Gekreuzigten

und ruft: „So helfe mir mein Heiland gegen den euren!“ Von einem der Kreuzesarme fällt die große Spinne in ihr Haar und sie schreit noch einmal auf, diesmal voller Ekel. Bald darauf strömen die übrigen Nonnen zum Mitternachtsgebet in die Klosterkirche. Im Anschluss an die Marienliturgie deutet Susanna an, sich eines Vergehen schuldig zu wissen: Sie bittet, man möge ihr mit den Steinen im Hof eine Mauer errichten. Als jedoch die älteste Nonne und ihr folgend die ganze Kommunität eine Beichte fordert, verweigert Susanna diese mit einem vehementen „Nein!“ Die Oper endet mit dem einhelligen Verdikt, sie sei des Teufels: einem dreifachen „Satana!“

Wie Annegrit Laubenthal anhand des Studiums früher Rezensionen bemerkt, verführt der Handlungsverlauf offenbar viele Theaterbesucher und -kritiker dazu, mehr zu sehen, als in der Aufführung tatsächlich gezeigt wird oder auch nur in der Partitur angelegt ist:

Eine typische Fehlleistung ist die Annahme, die Umarmung des Gekreuzigten durch eine nackte Nonne auf der Bühne wirklich gesehen zu haben, während diese doch nur, als doppelte Fiktion, in Klementias Erzählung bzw. Susannas Vision stattfindet.<sup>7</sup>

In die Handlung von Stramms Einakter sind offenbar fünf ganz unterschiedliche Quellen eingeflossen. Die umfassendste ist die zur Gattung der Marienlegenden zählende Geschichte von der Versuchung der Nonne Beatrix, deren zahlreiche Bearbeitungen Heinrich Watenpuhl in einer ausführlichen Studie analysiert und kommentiert hat.<sup>8</sup> Watenpuhl weist nach, dass alle späteren Bearbeitungen des Stoffes auf eine mündliche Überlieferung zurückgehen, die zuerst von Caesarius von Heisterbach, einem rheinischen Zisterzienser und Schriftsteller aus dem 13. Jahrhundert, fixiert worden ist: Dessen um 1223 vollendeter „Dialogus miraculorum“ enthält im 34. Kapitel eine Beatrix-Erzählung, die in deutscher Übersetzung etwa so wiedergegeben werden kann:

Eine junge Benediktinerin, der man wegen ihrer Frömmigkeit das Küsteramt anvertraut hat, wird versucht und verlässt das Kloster, um in weltlicher Liebe mit einem jungen Adligen ihr Glück zu suchen. Schleier und Schlüssel hinterlässt sie vor der Statue der Muttergottes. Der Verehrer aber lässt sie sitzen, und sie kann sich nur durch Prostitution durchschlagen. Nach fünfzehn Jahren

<sup>7</sup>Annegrit Laubenthal, *Paul Hindemiths Einakter-Triptychon: „Mörder, Hoffnung der Frauen“, „Das Nusch-Nuschi“ und „Sancta Susanna“* (Tutzing: Hans Schneider, 1986), S. 165.

<sup>8</sup>Heinrich Watenpuhl, *Die Geschichte der Marienlegende von Beatrix der Küsterin* (Neuwied: Heuser'sche Verlagsdruckerei, 1904).

erfasst sie die Reue; sie kehrt ins Kloster zurück und kniet vor der Jungfrau nieder. Da spricht diese zu ihr: "Erhebe dich, fürchte dich nicht, denn ich habe dich während deiner Abwesenheit vertreten; beichte, nimm die Schlüssel und diene mir wieder, wie früher." Die Begnadete erfüllt den Befehl, lebt fromm bis zum Tode und wird aufgrund ihrer Auszeichnung durch die Gottesmutter als Heilige verehrt.

Unter den zahlreichen späteren Bearbeitungen der Legende, die noch im Mittelalter und dann wieder seit dem 19. Jahrhundert in lateinischer, französischer, isländischer, niederländischer und deutscher Sprache entstanden, kannte Stramm vermutlich Gottfried Kellers "Die Jungfrau und die Nonne" und Maurice Maeterlincks *Sœur Béatrice*.<sup>9</sup> Hindemith lernte den Stoff spätestens 1913 kennen, als er Gelegenheit hatte, in der Frankfurter Festhalle die auf Keller und Maeterlinck basierende Pantomime *Das Mirakel* von Karl Vollmoeller zu sehen, die Max Reinhardt 1904 sehr erfolgreich mit Musik von Engelbert Humperdinck inszeniert hatte. Ludwig Feuerbach liefert in seiner Schrift *Ueber den Mariencultus* eine knappe generische Zusammenfassung dieser romantischen Versionen des Legendenstoffes: "Für eine Klosterküsterin, die aus Weltlust ihrem Kloster entsprungen, functionirte die guthmütige Maria selbst so lange, bis die Verirrte das Leben im 'sündentrunkenen Weltgebiet' herzlich satt hatte und nun, weil geistig und leiblich aufs Erbärmlichste heruntergekommen, wieder fähig und bereit war, in den Stand einer Betschwester einzutreten."<sup>10</sup>

Diesen Handlungsfaden verknüpft Stramm allem Anschein nach mit den zu Lebzeiten seiner Eltern bekannt gewordenen, zu seiner Zeit noch die Gemüter bewegenden Berichten von der Einmauerung einer polnischen Nonne. Im Jahr 1869 konnte eine Gerichtskommission aufgrund einer anonymen Anzeige aufdecken, dass im Karmelittinnenkloster von Krakau

<sup>9</sup>Gottfried Kellers Erzählung "Die Jungfrau und die Nonne" wurde 1872 erstmals veröffentlicht; heute ist sie zugänglich in *Gottfried Keller: Sämtliche Werke*, Band 7A, *Das Sinnegedicht. Sieben Legenden* (Basel: Stroemfeld, 1998). Maurice Maeterlincks *Sœur Béatrice* erschien im französischen Original 1901 in Paris, in einem deutschen Vorabdruck jedoch bereits 1900 in Bierbaums *Insel* 1/2 (Jan-März 1900); heute findet sich die Übersetzung von Friedrich Oppeln-Bronikowski unter dem Titel "Schwester Beatrix. Nach einer alten Klosterlegende" in *Maurice Maeterlinck: Gesammelte Werke*, Band 1/6: *Zwei Singspiele. Blaubart und Ariane. Schwester Beatrix* (Jena und Leipzig: Diederichs, 1901).

<sup>10</sup>Ludwig Andreas Feuerbach, *Ueber den Mariencultus. Die Glorie der heiligen Jungfrau Maria. Legenden und Gedichte durch Eusebius Emmeran* (1841); heute in Wilhelm Bolin, Hrsg., *L. A. Feuerbach, Sämtliche Werke Band 7: Erläuterungen und Ergänzungen zum Wesen des Christenthums* (Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann, 1960), S. 195-211. Die zitierte Passage findet sich auf S. 201.

eine Nonne namens Barbara Ubryk lebte, die seit 21 Jahren in einer finsternen, kloakenähnlichen Zelle eingesperrt dahinvegetierte, als Strafe für einen angeblich mit etwa 30 Jahren begangenen Bruch des Keuschheitsgelübdes.<sup>11</sup> Die auf diese Entdeckung folgende Empörung weiter Kreise führte zur Veröffentlichung unzähliger alter und neuer Klosterromane, die das Kloster schlechthin “als Institution der Unterdrückung individueller Freiheit, der Vergewaltigung menschlicher Natur und der Erzeugung von Perversion und Wahnsinn” beschrieben.<sup>12</sup> Dieser Abscheu wurde noch verstärkt durch Berichte von “Skeletten lebendig vermauerter Nonnen in Prag, Lemberg, Spanien, Posen, Westpreußen und der Oberlausitz.”<sup>13</sup>

Die Reaktion von Stramms Protagonistin Susanna auf die Geschichte von der lüsternen Nonne, die hier Beata statt Beatrix heißt, mag in einem entscheidenden Aspekt durch eine dritte Quelle beeinflusst sein. Stramms Klementia beendet ihre schaurige Erzählung mit dem Hinweis, man habe die Eingemauerte noch lange rufen hören, und fragt Susanna: “Hörst du sie?”, bricht dann jedoch schnell den Bann, indem sie ihre eigene Frage mit “Ich höre nichts” beantwortet. Susannas zunächst zusammenhanglos erscheinende, mit einer Kopfbewegung zum Gekreuzigten hin geäußerte Entgegnung – “Bekenne, bekenne, sagt er was? sagt er nichts?!” – könnte im Wortlaut durch die von F.J. Freiholz für sein Gedicht “Die eingemauerte Nonne” gewählten Schlussworte bestimmt sein:

Die eingemauerte Nonne  
Bei dem Kloster Himmelsporten  
Sieht ein Kreuz der Wandersmann  
Dort ist eingemauert worden  
Eine Nonne, die gethan,  
Was ihr Schwur und Pflicht verbot,  
Darum litt sie diesen Tod.

<sup>11</sup>Vgl. Wolfgang Menzel, *Die wichtigsten Weltbegebenheiten vom Prager Frieden bis zum Kriege mit Frankreich, 1866-1870*, Band I/9: “Der Sturm gegen das Concordat” (Stuttgart: Adolph Krabbe, 1871), S. 276-279, und Eduard Arnd, *Geschichte der Gegenwart* Band III: “Geschichte der Jahre 1867-1871” (Leipzig: Duncker und Humblot, 1872), S. 249-250.

<sup>12</sup>Vgl. dazu sinngemäß Michael B. Gross, *The War against Catholicism: Liberalism and the anti-Catholic Imagination in Nineteenth-century Germany* (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2004), S. 157-170.

<sup>13</sup>So dargestellt in der Ausgabe der *Volkszeitung* vom 6.8.1869, hier zitiert nach Manuel Borutta, “Geistliche Gefühle: Medien und Emotionen im Kulturkampf”, in F. Bösch und M. Borutta, Hrsg., *Die Massen bewegen: Medien und Emotionen in der Moderne* (Frankfurt: Campus-Verlag, 2006), S. 135.

Und im Volke geht die Sage,  
 Naht dem Kreuz ein Wandersmann  
 Mit der neugiervollen Frage:  
 "Nonne, was hast du gethan,  
 Dass du schuldig des Gerichts?"  
 Horch! da spricht die Nonne – nichts!<sup>14</sup>

Angesichts der besonders für Hörer verwirrenden Unklarheit, ob die eingemauerte Nonne bei Freiholz lediglich stumm bleibt oder ob sie vielmehr behauptet, nichts getan zu haben, erhält auch die nachdrückliche Frage in Stramms Szene, was der Gekreuzigte denn sage oder ob er wirklich "nichts" sage, einen doppelten Boden.

Eine vierte Einflussquelle zeigt sich im Namen von Stramms Protagonistin, ihrem bedrohten psychischen Gleichgewicht und der ihr zweifach warnend entgegen gehaltenen Gelübdeformel. In Denis Diderots 1760 verfasstem Roman *La Religieuse* geht es ebenfalls um Kritik am klösterlichen Leben, das als völlig unnatürlich dargestellt wird, als eine Einschränkung der menschlichen Impulse, die fast zwangsläufig zu Dehumanisierung und Wahnsinn führen muss – ein typisches Thema aufklärerischer Rhetorik.<sup>15</sup> Die Nonne heißt bei Diderot nicht nur ebenfalls Suzanne, sondern wird bezeichnenderweise sogar wiederholt als "Sainte Suzanne" angeredet. Sie ist nur ihren Eltern zuliebe Novizin geworden, weigert sich jedoch, die Gelübde abzulegen; auch bei Stramm antwortet Susanna auf Klementias wiederholte Ermahnung an "Keuschheit, Armut, Gehorsam" abwehrend: "Ich sprach es nie." Wie Stramms Susanna, deren fragiler Geisteszustand sich schon in ihren ersten Worten zeigt – "... es klingt ein Ton, mir ist als klingen bodenlose Tiefen, himmellose Höhen" – ist auch Diderots Suzanne dem Wahnsinn nahe; wie Suzanne gegen Ende des Romans die ultimative Einkerkierung, den Selbstmord im Brunnen im Klosterhof als Ausweg zu sehen beginnt, bittet auch Susanna gegen Ende des Einakters selbst um ihre Einmauerung.

Der fünfte und letzte Aspekt einer intertextuellen Durchdringung des kleinen Dramas konzentriert sich in dem einzigen nicht-menschlichen Lebewesen der Geschichte, der faustgroßen Spinne. Spinnen gelten als Grauen erregende Manifestationen des Teufels, aus ästhetischen Gründen wegen ihres mit acht langen, dünnen Beinen Unbehagen erzeugenden Körperbaus, in metaphorischer Deutung wegen der raffinierten Netze, mit

<sup>14</sup> Abgedruckt in Alexander Schöppner, *Sagenbuch der Bayerischen Lande: Aus dem Munde des Volkes, der Chronik und der Dichter* (München: Rieger, 1852), Band 1, Nr. 260.

<sup>15</sup> Denis Diderot, *Die Nonne* (Berlin: Aufbau-Verlag, 1995).

denen sie ihre Beute fangen, aus hygienischer Sicht in Angst vor ihrer (allerdings für den Menschen in den meisten Fällen unschädlichen) Giftigkeit, und nicht zuletzt aus Abscheu vor ihrem vermeintlich gierigen, 'männermordenden' Sexualverhalten, insofern der ganzen Gattung unterstellt wird, was nur für wenige Arten gilt: dass die Weibchen ihre Männchen nach der Paarung töten und aussaugen. Die Kombination dieser Vorwürfe macht die Spinne zum geeigneten Träger alles Bösen besonders in einer dramatischen Handlung, deren äußerer wie innerer Rahmen das Kloster mit Gelübden der Bedürfnislosigkeit und Züchtigkeit ist.<sup>16</sup> Jeremias Gotthelfs Novelle *Die schwarze Spinne* aus dem Jahr 1842 hat die Deutung der Spinne als satanische Manifestation für deutsche Leser literarisch festgeschrieben: In einer Folge von Episoden, die in einem Pakt zwischen einer Frau und dem Teufel ihren Ausgang nimmt, verwandelt er diese Frau, die sich trotz gegenteiliger Versprechen weigert, dem Herrn der Unterwelt ein Kind zu opfern, schließlich selbst in eine Spinne, die sodann alles Leben um sich zerstört, wobei sie in dieser Verkörperung wie der Teufel (und Gott) unsterblich zu werden scheint.<sup>17</sup>

In Stramms ausführlichen Regieanweisungen hat die als faustgroß beschriebene Spinne zwei 'Auftritte', in szenischer Parallele zu der zweifachen Faszination einer sinnlich erregten Frau mit dem Körper des Gekreuzigten und der zweifach quasi exorzistisch zitierten Gelübdeformel. Als Klementia ihre Erzählung von der lüsternen Beata beendet hat und die zur Sühne für diese Verfehlung vor dem Kruzifix brennende Kerze plötzlich erlischt, kriecht die Spinne hinter dem Altar hervor, läuft quer darüber und verschwindet dann hinter dem Kruzifix. Hier entsteht kein physischer Kontakt, und der Bezug auf die aus kirchlicher Sicht vom Teufel besessene Beata bleibt der Interpretation überlassen. Nachdem Susanna in ihrer Vision die Christusfigur vom Kreuz herabsteigen sieht und der erneuten Warnung der Mitschwester ihr "So helfe mir mein Heiland gegen den euren" entgegenschleudert, fällt die Spinne vom Kreuzesarm herab in ihr Haar, bevor sie auch diesmal über den Altar kriecht und wieder hinter dem Kreuz verschwindet. Allerdings bleibt offen, ob dieser wie ein Angriff wirkende Körperkontakt zwischen der Inkarnation des Bösen und der zur Sinnlichkeit erwachten Susanna die Verbindung der Nonne mit dem Satan bereits bestätigt oder nicht vielmehr erst einzuleiten versucht.

<sup>16</sup>Vgl. dazu Bernd Rieken, *Arachne und ihre Schwestern: Eine Motivgeschichte der Spinne von den "Naturvölkermärchen" bis zu den "Urban Legends"* (Münster: Waxmann, 2003).

<sup>17</sup>Jeremias Gotthelf, *Die schwarze Spinne* (Stuttgart: Klett, 1995).

### Dramaturgie und kompositorischer Aufbau

In der bisher einzigen Veröffentlichung zu diesem Einakter, die eine detaillierte Bestandsaufnahme von Text und Bühnenanweisungen sowie Struktur und musikalischem Material enthält, zeichnet Annegrit Laubenthal ein faszinierendes Bild dessen, was sie als "Zusammenhang zwischen musikalischer Form und der subtilen Dramaturgie der Sinneseindrücke" identifiziert.<sup>18</sup> Dazu unterzieht sie Stramms überreiche Regieanweisungen und ihre Einordnung in die 603 Takte von Hindemiths Musik einer genauen Untersuchung, die sie zu der Auffassung führt, dass weniger der Dichter als vielmehr der Komponist die zahlreichen Hinweise auf Naturlaute und Requisiten in einen spiegelsymmetrischen Rahmen stellt. Die Achse bilden demnach die zentralen Takte 299-303. In ihnen beschreibt Klementia Beatas sinnliche Annäherung an den Gekreuzigten mit den Worten: "Sie umschlang ihn mit ihren weißglühenden Armen und küsste sein Haupt." Laubenthal beobachtet, dass dieses Symmetriezentrum, "in dem als Naturlaut nur die Nachtigallen ausdrücklich erwähnt sind", von zwei Abschnitten flankiert wird, "die Wind und rauschende Zweige in die Handlung einbeziehen". Weitere Korrespondenzen, vom Zentrum aus in beide Richtungen verfolgt, ergeben sich mit Beatas Aufstieg zum Altar und ihrem späteren Herabfallen (T. 289 / 316-322), dem unzüchtigen Ablegen ihrer Kleidungsstücke und der späteren frommen Verhüllung der Lenden Christi durch die Kommunität (T. 273-278 / 329-332), dem Heben und Sinkenlassen der Arme (T. 229-232 / 362-364), dem Anzünden und Verlöschen von Susannas Wachsstock (T. 195 / 406), etc.<sup>19</sup> Allerdings muss betont werden, dass sich diese Korrespondenz der Sinneseindrücke auf die Notation beschränkt. Für Hörer oder Theaterbesucher ist sie aufgrund der ganz unterschiedlichen Tempi nicht nachvollziehbar, da z.B. die als "Sehr langsam" markierten Takte 1-142 einen ganz anderen Eindruck vermitteln als die letzten 142 Takte mit ihren starken Tempowechseln und längeren als "sehr bewegt" oder "lebhaft" bezeichneten Abschnitten.

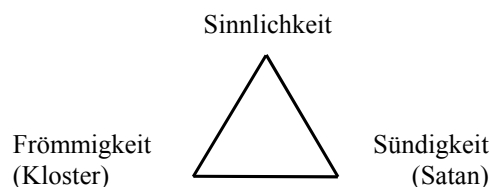
Dem implizit wie explizit behandelten Thema – der an die Oberfläche drängenden Sinnlichkeit – entspricht allerdings die musikalische Struktur, die Hindemith für diesen Einakter entwirft, in anderer Weise ganz verblüffend. Es handelt sich um ein Sonatenrondo, also um die Überlagerung der in

<sup>18</sup>Vgl. A. Laubenthal, *Einakter-Triptychon*, S. 169; ähnlich in dieselbe, "Ausgerechnet der frühe Hindemith", *Hindemith-Jahrbuch* 12 (1983): S. 16-18.

<sup>19</sup>Mehr zu dieser achsensymmetrischen Anordnung der dramaturgischen Ereignisse und Sinneseindrücke vgl. Laubenthal, *Einakter-Triptychon*, S. 175-176 und 284.

Rondos geläufigen Abfolge A–B–A–C–[...]A–B–[A]–Coda mit dem großflächigen Aufbau der Sonatensatzform aus Exposition, Durchführung und Reprise. Inhaltlich steht das Hauptthema des Sonatensatzes (der Refrain des Rondos) für die Sinnlichkeit, während das gegen Schluss wieder aufgegriffene Seitenthema des Sonatensatzes (das erste Couplet des Rondos) die Frömmigkeit im Kloster repräsentiert. Das zweite Couplet, das sowohl inhaltlich wie musikalisch (als Schlussgruppe) noch Teil der Sonatensatz-Exposition ist, stellt zwei zusätzliche Motive vor, die sich gemeinsam auf den Satan beziehen. So präsentiert sich der 210 Takte umfassende erste Großabschnitt des Einakters als Einführung der die ganze Oper bestimmenden thematischen Dreieckskonstellation:

ABBILDUNG 4: Die drei thematischen Felder der Exposition



In der zweiteiligen Durchführung (T. 211-389, 390-521) verschränkt Hindemith vielfältige Verarbeitungen des Sinnlichkeitsthemas mit Passagen, die in Hinblick auf die Rondoform als weitere Couplets angesehen werden müssen, sich aber sowohl in ihrer dramaturgischen Definition als auch bezüglich ihres musikalischen Materials ausnahmslos als Verarbeitungen in der Exposition eingeführter Komponenten erweisen. Die rudimentäre Reprise, die sich auf eine stark veränderte Wiederaufnahme des ersten Rondo-Couplets bzw. Seitenthemas beschränkt, geht in eine Coda über, die wie in einer letzten Wiederaufnahme des Expositionsdreiecks Fragmente des Hauptthemas mit Verarbeitungen der Themenbereiche "Frömmigkeit" und "Sündigkeit" konterkariert.<sup>20</sup>

<sup>20</sup>Annegrit Laubenthals Analyse des thematischen Materials ist in vielen Details ausgezeichnet, und ihre Interpretation überzeugt insbesondere in der konsequent durchgeführten Herausarbeitung des Gegensatzes von Innenwelt und Außenwelt. Ihr etwas unglückliches Beharren auf der Deutung des musikalischen Aufbaus als Variationsform jedoch ignoriert nicht nur die großflächigen und strukturell wesentlichen Tempogegensätze in Hindemiths Partitur, sondern setzt zudem eine Weitung des Begriffs "Variation" voraus, die jegliche Abgrenzung zur musikalischen Verarbeitung zu verwischen droht und daher wenig hilfreich ist. Auch lässt die Tatsache, dass sie das für die Komposition so entscheidende Hauptthema mit dem von Hindemith nirgends verwendeten Wort "Vorspiel" bezeichnet, vermuten, dass ihre musikalische Analyse vor allem dramaturgisch inspiriert ist.

TABELLE 1a: Das musikalische Geschehen im Sonatenrondo der *Sancta Susanna*

## EXPOSITION (T. 1-210)

<b>A</b>	Hauptthema/Refrain: <b>Sinnlichkeit</b> — leise, sehr langsam [a] T. 1-14, [b] T. 15-30, [c] T. 31-37; [d] T. 37-44 Ausklängen über Zielakkord	T. 1-44
<b>B</b>	Seitenthema/Couplet 1: <b>Frömmigkeit</b> — leise, langsam [e] T. 45-79, [f] T. 80-105	T. 45-105
<b>A</b>	Hauptthema/Refrain: <b>Sinnlichkeit</b> — leise, sehr langsam [a] T. 106-119, [b] T. 120-135, [c] T. 136-142; [d'] T. 142 Ausklängen über Zielton	T. 106-142
<b>C</b>	Schlussgruppe/Couplet 2: <b>Sündigkeit</b> — lebhaft, ruhig, etc. [g] T. 143-147, [h] T. 148-157, [a'] mit [g'], [g''] T. 202-210	T. 143-210

## DURCHFÜHRUNG 1. Teil (T. 211-384)

<b>A'</b>	1. Durchführung <b>Sinnlichkeitsthema</b> — bewegt [a''] T. 211-231, [b+c] T. 232-251; [a'''] T. 262-272 darin [i] T. 252-255 <b>Distanzierung</b> , [k] T. 256-261 <b>Ekstase</b>	T. 211-272
<b>A''</b>	2. Durchführung <b>Sinnlichkeitsthema</b> — bewegt [a''] T. 273-288, [a''] T. 289-303; [a] T. 308-322 darin [k] T. 304-307 ≈ 256-259	T. 273-322
<b>D</b>	[l] neues Material: <b>Sühnekerzenmotiv</b> — bewegt	T. 323-358
<b>E</b>	[m] neues Material: <b>Spinnenmotiv</b> — bewegt [n] neues Material: <b>Entsetzen</b> — bewegt	T. 359-384 T. 385-389

## DURCHFÜHRUNG 2. Teil (T. 390-521)

<b>A'</b>	1. Durchführung <b>Sinnlichkeitsthema</b> — sehr bewegt [a''] (T. 390-401 ≈ 211-222, T. 402-407 ≈ 224-229 ≈ 171-176) [b+c] (T. 410-421 ≈ 232-243), Verarbeitung [a] + [m] T. 431-445 darin [i'] <b>Distanzierung</b> (T. 426-429 ≈ 252-255)	T. 390-445
<b>D</b>	Verarbeitung <b>Sühnekerzenmotiv</b> — sehr bewegt [l'] T. 446-454, T. 454- <b>Entsetzen</b> , [k''] T. 458-472 <b>Ekstase</b> ,	T. 446-475
<b>A'''</b>	3. Durchführung <b>Sinnlichkeitsthema</b> — bewegt /ritenuto /breit mit Anklängen an [g] (T. 487-490)	T. 476-494
<b>E</b>	Verarbeitung <b>Spinnenmotiv</b> — lebhaft / viel ruhiger [m] T. 495-512 ≈ 359-376, T. 513-521 ≈ 377-384	T. 495-521

## REPRISE

<b>B'</b>	Seitenthema/Couplet 1: <b>Frömmigkeit</b> — leise, langsam	T. 522-567
<b>CODA</b>	<b>Sinnlichkeit, Sühnekerze, Satan</b>	T. 568-603

**TABELLE 1b:** Das Bühnengeschehen in den musikalischen Abschnitten

- A** Orchestervorspiel bei geschlossenem Vorhang:  
die Musik präsentiert die Sinnlichkeit als Hauptthema im menschlichen Leben
- B** Klementia spricht mit Susanna über deren Frömmigkeit und Kränkeln, über die Mainacht, den rauschenden Wind, den Duft des blühenden Flieders und den durchs Fenster klingenden Lustschrei einer Frauenstimme
- A** Susanna spricht mit der Magd über die Liebesnacht und den Fliederbusch; der Knecht kommt, sein Mädchen zu holen, und beide gehen in die Mainacht; in der Klosterkirche erlischt die Sühnekerze, Klementia erscheint gespenstisch
- C** Susanna wehrt mit einem dreifachen "Satanas"-Schrei die Erscheinung ab; Klementia beruhigt sie, bringt es jedoch nicht über sich, die Sühnekerze wieder anzuzünden; sie bezeichnet die Mitschwester als "Sancta Susanna"
- A'** Susanna zündet die Sühnekerze erneut an  
Klementia beginnt ihre Beata-Erzählung, gipfelnd in ominöser Andeutung, und stößt ihren ersten dreifachen "Beata"-Ruf aus
- A''** Klementias Erzählung spitzt sich zu mit dem Bericht von Beatas Entkleidung, ihrem Aufstieg zum Altar und ihrer Umarmung des Gekreuzigten; sie stößt ihren zweiten dreifachen "Beata"-Ruf aus und berichtet Beatas Fall vom Altar
- D** Die Erzählung endet mit Sühnekerze, Lendentuch, Einmauerung, Schreien
- E** Die Sühnekerze ist wiederum erloschen; Susanna entzündet sie erneut; die Spinne taucht auf, von den Nonnen in starrem Entsetzen bemerkt; Klementia legt nahe, dass die Schreie der eingemauerten Beata bis in die Gegenwart nachhallen
- A'** Susanna fragt, ob der Gekreuzigte denn nichts sagt, löscht ihren eigenen Wachsstock aus, geht auf Klementia zu, lacht glücklich und reißt sich Brustschleier, Kopftuch und Binde ab; Klementia sinkt auf die Knie, Susanna ruft: "Ich bin schön!"
- D** Klementia mahnt zweimal einrahmend: "Keuschheit, Armut, Gehorsam"; ein offenes Fenster schlägt zu, die Geräusche der Mainacht verstummen; Susanna spricht von ihrer Vision des vom Kreuz steigenden Christus
- A'''** Susanna weist das Gelübde zurück, das sie nie abgelegt hat, und beschwört "meinen Heiland gegen den euren"
- E** Die Spinne fällt in Susannas Haar, sie schreit auf; die Turmuhr schlägt Mitternacht, die Horenglocke läutet zum Gebet
- B'** Die Nonnen versammeln sich, singen "Kyrie eleison" und "Sancta Susanna"
- CODA** Susanna schlägt vor, man solle sie einmauern; sie verweigert die von den Nonnen verlangte Beichte und wird zur "Satana".

Die Art, wie Hindemith die musikalischen Symbole von Kloster und Satan in der Durchführung verarbeitet, soll hier nur kurz angedeutet werden, bevor eine Übersicht die genauen Zuordnungen nachweist und ein weiteres Kapitel die Einzelaspekte des Materials darstellt und interpretiert. Dramaturgisch beziehen sich die im Mittelteil der musikalischen Form als Material selbständiger Couplets neu eingeführten Motive auf die Sühnekerze vor der Christusfigur als Ausdruck der das Klosterleben charakterisierenden Abtötung der Sinnlichkeit einerseits und auf die Spinne als Manifestation des Sündhaften andererseits. Während jedoch die *Atmosphäre im Kloster* und die *Projektion des Satans* nur den generisch-abstrakten Aspekt des Frommen bzw. Sündigen etablieren, handelt es sich bei Sühnekerze und Spinne um deren Konkretisierung – um Objekte, die sinnlich, emotional und spirituell wahrgenommen werden: Die Sühnekerze spendet Licht, beruhigt das schlechte Gewissen der Kommunität und steht somit für die Versicherung, dass zwischen Christus und seinen Nonnen alles im Reinen ist; die unnatürlich große Spinne verbreitet durch ihren Anblick Ekel und Abscheu, beunruhigt essentiell durch ihren plötzlichen Fall in Susannas Haar und steht somit für den Verdacht, jedes Ausleben menschlicher Sinnesfreude könne einen Pakt mit dem Teufel begründen.

Neben diesen beiden prominentesten Couplet-Materialien enthält die Durchführung drei charakteristische Passagen, die die oben erwähnten abstrakten Bereiche ebenfalls konkretisieren, allerdings diesmal in Hinblick auf die menschliche Reaktion; in Anlehnung an ihren jeweiligen dramaturgischen Kontext bezeichne ich sie als „Distanzierung“, „Ekstase“ und „Entsetzen“. Wie als Beweis für die Konsequenz, mit der Hindemith innere Bezüge musikalisch nachzeichnet, stellt sich die „Ekstase“ Beatas und Susannas als Verbindung aus Sinnlichkeit und Frömmigkeit dar, und das „Entsetzen“ ist, kaum überraschend, auch musikalisch mit der Spinne assoziiert, während der die „Distanzierung“ umsetzende Viertakter sowohl melodisch, rhythmisch und harmonisch als auch in seiner Klangfarbe (durch das in der ganzen Oper nur hier verwendete Tamburin) gänzlich unabhängig von allen anderen musikalischen Bedeutungsträgern ist.

Die Stufen, die das Hauptthema bzw. der Refrain durchläuft, folgen ebenfalls einem gut nachvollziehbaren Plan. Zu Beginn des musikalischen Geschehens wird die Sinnlichkeit rein instrumental eingeführt; es scheint, dass es Hindemith hier um diese menschliche Anlage *an sich* geht, die ohne eine Beteiligung von Wort und Handlung als wertneutral präsentiert wird. Wenn zwischen Frömmigkeits-Couplet/Seitentema und Sündigkeits-Couplet/Schlussgruppe das Hauptthema/der Refrain identisch wiederkehrt, dabei aber Susannas Gespräch mit der Magd untermalt, wird die Sinnlich-

keit konkretisiert als lustvolle Umarmung. Insofern die rudimentären Aussagen von Magd und Knecht ergeben, dass es sich um ein junges Liebespaar handelt, ist auch diese Manifestation der Sinnlichkeit im Grunde wertneutral. Selbst die Nonne Susanna begreift das Ausleben der Erotik in der Exposition als natürlich, statt sie als Verstoß gegen christliche Gebote zu verurteilen – wie noch ihre Ankündigung, sie wolle dem jungen Mädchen “ins Gewissen reden”, vermuten ließ. Erst die Verarbeitungen des Hauptthemas im Durchführungsteil wenden sich der Christus geltenden und insofern als blasphemisch verdamnten Erotik zu.

### Musikalische Symbole von Sinnenlust und Askese

Wie schon angedeutet, setzt Hindemith die drei thematischen Komponenten der Exposition in ihrer musikalischen Charakterisierung deutlich voneinander ab; die Motive der Durchführung jedoch entwickelt er mittels jeweils neuer Kombinationen der bereits eingeführten und zugeordneten Parameter, so dass ein eindeutiger inhaltlicher Bezug entsteht.

#### *Sinnlichkeit*

Das Hauptthema des Sonatensatzes (der Refrain des Rondos) besteht, wie die Übersicht in Tabelle 1a zeigt, aus vier Abschnitten. Den nur kurz unterbrochenen Hintergrund bilden konsonante Klangflächen, deren leises Schimmern durch die Kombination aus Tremolo und Flageolett mit Dämpfer spielender hoher Streicher erzeugt wird. Alle Charakteristika der Melodie werden schon in Abschnitt [a], d.h. in den von der Flöte dominierten ersten 14 Takten, eingeführt: die in eine fallende Wechselnotentriole übergebundene Viertelnote {x}, der chromatische (in der Durchführung später

NOTENBEISPIEL 1: Melodik und Rhythmik im Sinnlichkeitsthema

The image displays musical notation for 'NOTENBEISPIEL 1: Melodik und Rhythmik im Sinnlichkeitsthema'. It consists of two staves. The upper staff shows a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features three triplet markings, each labeled with 'x', and arrows pointing to the right, indicating a descending chromatic sequence. Below this staff, a box labeled 'y' contains a rhythmic pattern of quarter notes. The lower staff shows a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking. It includes a triplet (labeled 'x') and a chromatic line (labeled 'z') with a dashed line indicating a continuation or variation.

diatonische) Aufstieg, das Mittelstück mit aufwärts gerichteten Sprüngen gefolgt von fallenden Halbtonschritten, die echoartige Teilwiederholung, der dreifache Wechselschlag querständiger großer Terzen (mit in Notenbeispiel 1 nicht gezeigter, rhythmisch komplementärer Imitation in der Klarinette) und das den Abschluss bildende zweifache Seufzermotiv {z}. In der metrischen Gestaltung der sehr langsamen Dreivierteltakte fällt auf, dass bis zum Erreichen der Seufzer alle Takte entweder eine Synkope auf dem zweiten Schlag aufweisen oder mit dem Folgetakt zusammen eine Hemiola bilden {y}.

Harmonisch bewegt sich das Thema vom anfänglichen Fis-Dur zum in T. 37 erreichten zweiten tonalen Zentrum, gis-Moll, und klingt dann acht Takte lang über einem Liegeakkord, der sich allmählich von gis-Moll nach Gis-Dur wendet, aus. Ebenfalls in T. 37 setzt hinter der Szene die Orgel mit einem hohen gis ein, das das ganze erste Couplet leise durchtönt.

### Frömmigkeit

Die Musik, die in der Exposition die Atmosphäre im Kloster einfängt, entwickelt sich unter diesem Liegeton der Orgel. Sie besteht aus zwei etwa gleich langen Abschnitten mit unterschiedlichem Material. Die Singstimmen sind parlando gehalten, wobei bezeichnenderweise die klosterkonforme Klementia stets das gis des Orgeltons übernimmt, während die von Zweifeln bestimmte Susanna ausnahmslos neben diesem Ton bleibt. Die strenge Gleichförmigkeit und die damit einhergehende Stumpfheit der Atmosphäre sind in der Streicherbegleitung symbolisiert. Immer wieder erklingt dieselbe kleine Gruppe: ein leiser, vierstimmiger Grundakkord, der crescendoierend kurz aufblüht, um dann in sich zurückzufallen. Sowohl der Rahmenklang als auch dessen Ausweichung erweisen sich als Dreiklänge über 'falschem Grundton' – eine Metapher, mit der Hindemith eine weitere Facette des Klosterlebens unterstreicht.

#### NOTENBEISPIEL 2: Klosterklänge mit 'falschem Grundton'

46-49

Es-Dur      Fes-Dur  
über e      über c

Einmal nur, bei Susannas verzückter Erwähnung der “himmellosen Höhen”, ist die harmonische Auffaltung erweitert; dagegen setzt, nachdem Klementia ihr frommes “Ave Maria” angestimmt hat, die Wechselbewegung mit den falschen Grundtönen überhaupt nicht mehr aus. Gleichzeitig allerdings lassen die hinter der Szene spielenden Flöten mit erst ein-, dann zwei-, schließlich dreistimmigen Arabesken das Rauschen der vom Nachtwind bewegten Zweige in die Kirche klingen. Susanna hindert Klementia daran, das Fenster zu schließen, und so führt dieses Eindringen der Natur in die unnatürliche Abgeschlossenheit zu einem Wandel in der Motivik.

Während Klementia auf den hereinwehenden Fliederduft hinweist – und erneut daran gehindert werden muss, die sinnenfrohe Natur zu unterdrücken, indem sie den Strauch ausreißen lässt –, erklingt über einem liegenden Fünfklang in den Streichern eine Celesta-Figuration, die in ihrem Wechsel zwischen querständigen Quartenschichtungen an die querständigen großen Terzen des Hauptthemas erinnert und dabei mehrere Horneinsätze mit einem rhythmisch augmentierten Beginn des Sinnlichkeitsthemas umrahmt.

Dem Inhalt des Dialogs in dieser Szene entsprechend ist die Trennung zwischen statischer Innen- und sinnlicher Außenwelt jedoch nicht absolut: Der Fünfklang des Fliederduftes erklingt schon als eine Art ‘Vor-Echo’ in dem Augenblick, als Klementia von Susannas Beten spricht; umgekehrt fällt, als Klementia an die Liebesbegegnung der Magd erinnert wird (für die sie den Flieder verantwortlich macht, wie die versetzten Quarten der Celesta weiterhin bestätigen), die Begleitharmonie in die frühere Statik der Frömmigkeits-Dreiklänge mit falschem Grundton zurück.

NOTENBEISPIEL 3: Fliederduft vor dem Klosterfenster

Zitat aus dem  
Sinnlichkeitsthema

etc.

es-b-f / h-fis-cis = querständige Quartenschichtungen

*Sündigkeit*

Der ‘Satansabstieg’, mit dem die Schlussgruppe der Exposition in T. 143 einsetzt, besteht aus einer diatonischen Auftaktgruppe querständiger Sechsklänge in den hohen Holzbläsern und Streichern, die dann synkopiert eine Oktave abwärts fallen. Der auf Susannas ‘Satanas’-Schrei zielende Abstieg ist sowohl vertikal als auch horizontal ganztönig (*c-d-e-fis-gis-ais*); er wird rhythmisch ergänzt durch einen von Pauken unterstrichenen, chromatisch absteigenden Septakkord in den *ff* spielenden, brutal akzentuierenden Hörnern. Im dreifachen Schrei werden diese Elemente aufgegriffen: Während die Tonwiederholung des Gesangs (‘Sa—ta-nas’ auf *fis*) unbegleitet bleibt, erklingt die metrisch antwortende Pauke vor dem Hintergrund einer ganztönig harmonisierten Figur in den hohen Holzbläsern und Streichern und einem Septakkord in den Hörnern. In beiden Abschnitten der Satansmusik stellen die tiefen Holzbläser und Streicher kurze chromatische Aufstiegsfiguren dagegen. Wenn die Streicher am Ende der Exposition den synkopierten Abstieg der Satansmusik im lydischen Modus und ohne rhythmische Ergänzung aufgreifen, hinterfragt Hindemith mit musikalischen Mitteln, was Stramms Dialog hier noch unbezweifelt in den Raum stellt: Ist es angemessen, dass Klementia ihre Mitschwester – mit den ersten und den letzten Worten der Exposition, und daher mit entsprechend großer Betonung – als ‘Sancta Susanna’ anredet?

Die drei großen Komponenten der Exposition sind also melodisch, rhythmisch und harmonisch deutlich unterschieden. Harmonisch auffallend sind besonders die Gegensätze von ‘richtigem’ und ‘falschem’ Grundton in den Dreiklängen von Haupt- und Seitenthema, die querständigen Quartetten beim Eindringen des Fliederduftes in die Klosterkirche und die Ganztönigkeit in der Satansmusik.

*Die Sühnekerze*

Als Klementia gegen Ende ihrer Beata-Erzählung zum ersten Mal auf die brennende Kerze hinweist, fällt Hindemiths Musik in die Statik zurück, die schon im Seitenthema/Couplet 1 die ‘Frömmigkeit’ der Klosteratmosphäre bestimmt: Man hört eine viermal identisch wiederholte und zudem zwölfmal verarbeitete Geste – ich nenne sie das Sühnekerzen-Motiv –, deren Original die (numerologisch auf den Gekreuzigten verweisende) Länge von fünf Schlägen hat.<sup>21</sup> Rhythmisch greift die führende Stimme des

<sup>21</sup>Die Zahl 5 steht in der christlichen Ikonografie oft symbolisch für den Gekreuzigten sowohl wegen der Zahl seiner Wunden als auch wegen der fünf Buchstaben seiner Herrschaftstitel (ΙΧΘΥΣ = Jesus Christus Gottes Sohn Heiland), die, als griechisches Wort für ‘Fisch’ gelesen, Pate stehen für das Erkennungszeichen der frühen Christen.

Violoncellos die Verbindung von Wechselnotentriole und Synkope aus dem Sinnlichkeitsthema auf; dieselbe Kombination mit noch deutlicherem Anklang an den Refrain spielen später die Holzbläser als Gegenstimme zur Verarbeitung des Motivs ab T. 329. So verbinden sich Haupt- und Seitenthema, Sinnlichkeit und Frömmigkeit. Dabei mündet das Motiv in einen über mehrere Oktaven verteilten chromatischen Cluster, *b-c-e-s-c-des*, der sogar die Dreiklänge mit ‘falschem Grundton’ in der Kloster-Harmonik als vergleichsweise konsonant erscheinen lässt.

NOTENBEISPIEL 4: Das Sühnekerzen-Motiv

Die Spinne

Die der großen Spinne zugeordnete Figuration der Es-Klarinette entnimmt ihr Kopfmotiv, die Wechselnotentriole mit fallendem, synkopisch verlängertem Quartsprung, dem melodischen Symbol für die Sühnekerze. Die darauf folgenden, chromatisch versetzten Abwärtssprünge reiner und verminderter Quartan erinnern entfernt an das Eindringen des Fliederduftes in die Klosterluft im zweiten Abschnitt des Seitenthemas. Die Vermutung einer solchen Beziehung wird dadurch gestützt, dass der Quartsprung des Kopfmotivs mit den Tönen im begleitend tremolierenden Streicherklang ebenfalls querständige Quartenschichtungen bildet; vgl. Cello + Klarinette *f-b-es*, Viola *e-a*, Violine *cis-fis-h*. In dem Augenblick, da die Spinnenfiguration der Klarinette auf einem langen Abschlusston zur Ruhe kommt, erklingt in der Trompete eine Teilimitation, die mit ihren non-legato-Akzenten das Sühnekerzenmotiv unverändert zitiert.

Der langgezogene Streicherklang erinnert in seinem Tremolo an die Begleitung des Sinnlichkeitsthemas, mit seiner kurzen, crescendierenden Auffaltung dagegen auch für ein Opernpublikum gut erkennbar an die statische Klosteratmosphäre zu Beginn der Frömmigkeitsmusik. Hier wie dort wird die Kombination von Liegeakkord, Ausweichung und diminuierender Rückkehr mehrfach wiederholt und dann entwickelt.

## NOTENBEISPIEL 5: Das Spinnen-Motiv

*Ekstase*

Unter den Komponenten, die kein selbständiges Rondo-Couplet bilden, vielmehr innerhalb einer im Fluss befindlichen musikalisch-dramatischen Entwicklung durch besondere Charakteristika die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, ist die der Ekstase zugeordnete die auffälligste. Ihre Grundform (ein Zweitakter, durch einen metrisch überzähligen Schlag mit seiner Wiederholung verbunden) läutet Klementias ersten “Beata”-Ruf ein. Wenig später erklingt zum Höhepunkt der Erzählung mit Beatas Kuss auf das Haupt des Gekreuzigten und Klementias zweitem “Beata”-Ruf eine Form des Motivs, die durch Verdickung der Melodiestimme vertikal und durch Fortspinnung sowie Liquidation horizontal erweitert ist. Zum dritten Mal schließlich setzt Hindemith vielfältige Formen der Komponente ein, als Susanna ihre Vision des vom Kreuz herabsteigenden Christus durchlebt.

Das musikalische Symbol der “Ekstase” besteht aus drei Schichten. Melodisch führend ist ein dreistimmig gesetzter chromatischer Abstieg in der Oboe und den hohen Streichern, dessen synkopischer Beginn an das Sinnlichkeitsthema erinnert. Die Anspielung auf das Hauptthema tritt noch stärker zutage in der Kombination aus Überbindung und Wechselnoten-triole, die ebenfalls dreistimmig, in einer Umkehrung des D-Dur-Dreiklangs verankert, in den Klarinetten dagegen klingt. Im tiefen Register schließlich spielen Fagott, Violoncello und Kontrabass aufwärts springende Quartan gefolgt von steigenden Halbtonschritten. Harmonisch sind sowohl diese Quartan als auch die Begleittöne der mehrstimmig einsetzenden Streicher bedeutsam: Dem *es-as-des-ges [fis]* in den Bassinstrumenten und der ersten Klarinette steht in den Streichern ein *a-d-g-c* unvereinbar gegenüber. So verbindet diese Komponente melodische Hinweise auf die Sinnlichkeit mit harmonisch-querständigen Erinnerungen an den durch die Klosterfenster dringenden und die Nonnen beunruhigenden Fliederduft.

## NOTENBEISPIEL 6: Das Ekstase-Motiv

256-259

*Entsetzen*

Der erste Teil der Durchführung endet mit dem ersten Auftauchen der Spinne; er lässt die beiden Nonnen in einem Zustand entsetzter Erstarrung zurück, der sich musikalisch im dreifachen Echo der Sühnekerzenfigur äußert und psychologisch in der bangen Frage, ob das Rufen der eingemauerten Beata wohl bis heute nachklingt. Nachdem das erste "Ich höre nichts" unbegleitet verklungen ist, steigt aus der gespenstischen Stille eine lange Unisonofigur der Streicher auf, die als Überleitung zum zweiten Teil der Durchführung dient und Klementias erneutes, der eigenen Beruhigung dienendes "Ich höre nichts" untermalt. Rhythmisch stellen die unablässigen Legato-Triolen eine Verbindung zur Spinnenfiguration her, zumal der begleitende Paukenwirbel als Variante des dortigen Tremolos gehört werden kann, und auch melodisch erinnern die vielen jeweils um einen Halbton gegeneinander versetzten Quartan an die Musik der Spinne. (Eine Variante dieser das Entsetzen manifestierenden Unisonokette erklingt zu Beginn von Susannas Vision vom herabsteigenden Christus, geht dort jedoch bald in rein chromatische, begleitende Kurven über.)

*Distanzierung*

In der Passage, mit der Klementia sich von Beatas und später Susannas Sinnlichkeit distanziert, steigt der Bass nach einem *subito p* über kurzen, anschwellenden Tamburinwirbeln in wiederholt crescendoierenden, diatonischen Quintolen auf, unterlegt mit einem Nonenakkord in den Fagotten und den tremolierenden hohen Streichern. Wie schon angedeutet, unterscheidet sich diese Musik in jeder Hinsicht von allen anderen thematischen Komponenten, 'distanziert' sich also auch musikalisch.

### Die musikalische Sprache in *Sancta Susanna*

Schon in diesem Werk des Fünfundzwanzigjährigen erkennt man Hindemiths lebenslang nachweisbare Sorgfalt, in allen textgebundenen Kompositionen die musikalischen Parameter als Bedeutungsträger einzusetzen, ohne dabei die Publikumswirksamkeit der Komposition in Gefahr zu bringen. Die Tatsache, dass sieben der acht thematischen Komponenten mit mehreren anderen verwandt sind, stiftet trotz der deutlichen äußeren Gegensätze in Harmonik, Lautstärke, Tempo und Instrumentierung einen starken inneren Zusammenhalt. So kehrt, um hier nur zwei Details aufzugreifen, die Verbindung von Wechselnotentriole und Synkope aus dem Sinnlichkeitsthema in den der Sühnekerze, der Ekstase und der Spinne zugeordneten Motiven wieder, und die Querständigkeit der alternierenden großen Terzen im Hauptthema inspiriert nicht nur die Begleitung der "Satans"-Rufe und das Aufeinanderprallen von es-Moll/d-Moll bzw. es-Moll/e-Moll anlässlich der abschließenden Beschuldigungen Susannas als "Satana", sondern schon die querständigen Quartenschichtungen beim Eindringen des Fliederduftes in die asketische Frömmigkeit des Klosters sowie (indirekt) die halbtönig versetzten Quartan in den Motiven der Spinne und des Entsetzens.

Die Beschränkung auf acht thematische Komponenten sowie das raffinierte Netz melodischer, rhythmischer und harmonischer Querbeziehungen machen diese Musik zu einem zwar anspruchsvollen, aber für interessierte Hörer durchaus zugänglichen Kommentar, der sowohl das spezifische dramatische Geschehen in Stramms Text als auch die generelle Thematik einer moralischen Beurteilung menschlicher Sinnlichkeit beleuchtet. Die Kommentarfunktion ist umso überzeugender, als, wie schon Michael Kube richtig beobachtet, "die Singstimmen von Susanna und Klementia gar nicht zur eigentlichen Substanz des musikalischen Satzes zählen."<sup>22</sup> Es handelt sich bei den acht Komponenten und ihrer strukturellen Organisation in ein Sonatenrondo also recht eigentlich um eine Interpretation in musikalischer 'Sprache', die das theatralisch Dargebotene subtil auslotet.

<sup>22</sup>Michael Kube, "Die Faktur der Ekstase. Zu Kontext, Form und Harmonik in Hindemiths *Sancta Susanna*", *Hindemith-Jahrbuch* 22 (1993), S. 60.