

Edition Eulenburg  
No. 573

# HINDEMITH

---

MATHIS DER MALER  
MATHIS THE PAINTER  
Symphony



Eulenburg

---

PAUL HINDEMITH

---

MATHIS DER MALER  
MATHIS THE PAINTER

Symphony



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

---

# CONTENTS

---

Preface .....	III
Vorwort .....	IX
I. Engelkonzert .....	1
II. Grablegung .....	34
III. Versuchung des Heiligen Antonius .....	40

© 2018 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz  
for Europe excluding the British Isles  
Ernst Eulenburg Ltd, London  
for all other countries

Reprinted from *Paul Hindemith: Sämtliche Werke*, Volume II, 2  
by permission of Schott Music GmbH & Co. KG

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,  
or transmitted in any form or by any means,  
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,  
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd  
48 Great Marlborough Street  
London W1F 7BB

---

# PREFACE

---

Hindemith had already composed three one-act operas, two full-length operas as well as three smaller theatrical attempts when in 1932 he started thinking about a new stage work. The subject matter and libretto he was expecting from Gottfried Benn, with whom in 1931 he had worked closely on the oratorio *Das Unaufhörliche*. But Benn 'is just not coming through at all', he let his publishers Ludwig and Willy Strecker of the Schott publishing house in Mainz know in October 1932. So he decided to draft the libretto himself. As topics suggested by Ludwig Strecker in the summer of 1932 were the Johannes Gutenberg theme as well as the Matthias Grünewald material. Hindemith was still undecided: 'Grünewald would be good if he were not just a painter. The nature and point of an opera about Grünewald could after all only be about painting, and for that reason one would not be able to avoid depicting the man painting with enthusiasm; a very poor motive for music and in my view strange.' (Letter to Ludwig and Willy Strecker of 3 October 1932.)

Another solution emerged, temporarily: The Munich writer Ernst Penzoldt agreed to turn his novella *Etienne und Luise* into a libretto. Yet, given the altered political conditions after Hitler's appointment as *Reichskanzler* in January 1933, Hindemith and Penzoldt pursued the pacifist plot – a love story between a French prisoner of war and a German woman, set shortly before the end of World War I – nothing more. The idea of seeking an ideological less sensitive topic – Hindemith, the model-train enthusiast, had suggested a story from the time of the first railways – also ran aground. In the summer of 1933, Hindemith finally turned to the subject that he had already put on hold the year before: the figure of Matthias Grünewald.

The long-forgotten late-medieval master, now known as Matthias Grünewald, was rediscovered in the second half of the 19<sup>th</sup> century.

Contributing to this was the gradual onset of research on his biographical identity as well as new attributions of works such as the Isenheim Altarpiece, the Tauberbischofsheim Altarpiece or the Stuppach Madonna. His artworks subsequently offered points of departure for quite disparate interpretations: Nationally-minded German art historians regarded his artworks as the epitome of the "Nordic"; the French novelist Joris-Karl Huysmans discovered in the altarpieces, by contrast, socio-critical moments, for 'the hideous Christ who had to suffer' was to be seen in them as: 'The God of the poor. He who has joined the wretched, the outcasts, all those whose ugliness and need the world scorned.' In the early 20<sup>th</sup> century, artists such Max Beckmann, Oskar Kokoschka or Otto Dix, faced with Grünewald's imagery, colourful, expressive and fantastic, at times even disturbing, saw their own art confirmed. The relations established between Grünewald and their own work, based on pictorial quotations, are at the same time to be understood as a processing of their own traumatic war experiences and hence also as an avowal of anti-militarism and pacifism. This indeed made them suspicious of the Hitler-dictatorship's German national art custodians who reproached them with their interest in "playing the modern Grünewald". (Robert Scholz, *Lebensfragen der bildenden Kunst*. Munich, 1937, pp. 54f.)

The attitude of the Nazis to their "Nordic" Master Grünewald was, of course, thoroughly ambivalent. Thus, for instance, the ideologue Alfred Rosenberg wanted to recognise in the demons of the "Versuchungstafel [temptation panel]" or the disturbing depictions of suffering and pain, despair and maiming in the Isenheim altarpiece's "crucifixion of Christ", influences of the 'poisoned imagination of Semitic peoples'. Even the question of whether old German masters such as Grünewald or Rembrandt would have to be considered perhaps as 'degenerate'

was therefore discussed by many German art historians in the 1930s.

Since 1915 at the latest, when he heard a lecture about the Isenheim Altarpiece by a Frankfurt art historian, Paul Hindemith had been familiar with Grünewald's life and work. His decision to select the Mathis topic as the basis for his opera, ensued in July 1933 against the background of realising that there was more to be made of the topic than 'a man painting with enthusiasm'. He would probably have reached this conclusion not least in view of his own situation in Germany, which already proved to be increasingly precarious in the first year of the Hitler dictatorship. As one of the most prominent composers of contemporary music, he had already been caught in the crossfire of the arch-reactionary art guardians in the years of the Weimar Republic. With the Nazis rise to power in 1933 their concept of art gained state and political-party legitimacy, and Hindemith's works were denigrated as "culturally Bolshevik" and taken off concert programmes. Joining this accusation was also that of the "Jewish inter-relationship", for Hindemith's wife Gertrud fell under the 'half-Jewish' racial category; furthermore, he regularly concertised with Jewish musicians. As early as 1933, Hindemith, the internationally successful solo violist and chamber musician, was hardly obtaining any concert engagements in Germany; dates already arranged were being cancelled by organisers.

Despite everything, Hindemith initially remained unperturbed, hoping that the situation would gradually calm down. Responding to the desire of his publishers to convince the party and government cultural commissioners of the quality of his music by 'PR promotion', he responded cautiously: 'Now that I know how distrustful people are, and since I've also seen that some wanting to ingratiate themselves are completely submerged, I do indeed not want to ingratiate myself by just now undertaking this informative promotional campaign that you desire.' (Letter to Willy Strecker, before 15 April 1933.)

It was in this situation that he began intensively to deal with the Grünewald topic; he

visited libraries, read papers on the artist and works and studied historical literature on the Peasants' Wars. He submitted the first draft of an outline of the opera to his publishers at the start of August 1933.

A few weeks later Wilhelm Furtwängler, the successful Berlin Philharmonic conductor, approached him with a request for a new orchestral piece. Hindemith decided to use synergy and therefore planned – at the stage of work on the libretto at that time – an orchestral suite to consist of prologues to the four acts of the opera. The prologues were to pertain to the panels of the Isenheim Altarpiece, "Engelkonzert [Angelic Concert]", "Marter des Hl. Sebastian [Ordeal of St. Sebastian]", "Versuchung des Hl. Antonius [Temptation of St. Anthony]" and "Grablegung [Entombment]". Completed in November 1933 was the "*Grablegung*" – initially in a four-hand piano version: It was to be part of the opera's last scene and form the closing movement of the orchestra piece. The "*Engelkonzert*", introducing both the orchestra piece as well as also the opera, was composed in December. After that, though, work on the orchestra piece for Furtwängler came to a halt. This was due to Hindemith's extensive revisions of the libretto: In January 1934, he gave up the original plan to compose music for the "*Marter des Hl. Sebastian*" for the opera – now no longer in four acts, but divided into seven scenes. By so doing, it was also clear that the orchestral piece would have at the most no more than three movements. On 5 February 1934 he wrote to the publishers: 'As yet, nothing has occurred to me for the third piece; I've rather slaved away and made many attempts. I finally gave it up and wanted to leave it with the two existing pieces. But since yesterday it's going again, and I'm working on the "*Versuchung*". The "*Versuchung des Heiligen Antonius*" was finished on 27 February. Unlike the original plan, it forms the final movement of the orchestral piece (in the opera music it will not enter as a whole, but as individual sections distributed throughout the work). The final order of the movements *Engelkonzert* – *Grablegung* – *Versuchung des Heiligen*

*Antonius* corresponds to the symphony model, though in three movements, thus justifying also the reformulation of the original title of the work, to *Symphony “Mathis der Maler* [Matthias the Painter]”.

It is not difficult to relate Hindemith’s music to the three panels of the Isenheim Altarpiece mentioned. The *Engelkonzert* is constructed on the model of a regular classical symphony movement with slow introduction, exposition, development and recapitulation. In the slow introduction, Hindemith incorporates as *cantus firmus* the hymn “Es sungen drei Engel [Three Angels Were Singing]” that can directly refer to Grünewald’s altarpiece panel. The melody of the lied is – corresponding to the number “3” of the angels in the lied – sequentially intoned by three groups of instruments: first, the trombones; then the low woodwind section, clarinets/bassoons/horns; then the high woodwinds, flutes and oboes, together with trumpets and glockenspiel. Introduced are the three themes of the following exposition part. Once again, the number “3” can refer to the lied “Es sungen drei Engel”, though at the same time alluding to the symphony model of Anton Bruckner, greatly admired by Hindemith. The three themes are designed less to contrast, rather than to establish a basic musical character for the entire movement, which could certainly be associated with the hovering three angels. All three themes are worked through in the development and ultimately combined with the angels’ theme from the slow introduction; this is heard three times in turn, by the trombones, horns and trumpets, thus the sound continuously rises in intensity.

The second movement of the symphony, *Grablegung*, refers in its title to the predella of the Isenheim Altarpiece: It shows the body of Jesus held by his favourite disciple John, whilst Mary and Mary Magdalene kneel before it, praying and weeping. Hindemith’s music in this case accentuates, though, less the relationship to Grünewald’s representation, than anticipates the stage action: It is heard in the opera at the beginning of the closing scene when

Mathis, the aged, broken artist, takes his leave of loneliness, where he wants to await death. In this movement’s melodic gestures can be recognised the slow groping step of an old man who has already moved a little closer to the kingdom of heaven.

The last movement of the symphony, *Versuchung des Heiligen Antonius*, is at the same time also the most extensive, approximately as long as the other two movements combined. It is divided into eleven musical sections that can be related to each other, musically-thematically arranged in mirroring pairs. At the centre is a passage headed *Lebhaft* [Briskly], to function in the 6<sup>th</sup> scene of the opera as the choral section of the demon chorus *Wir plagen dich*. The movement’s structure seems to be recreating the pictorial disposition of the Isenheim Altarpiece’s temptation panel: Standing there in the centre is St. Anthony surrounded by eleven demons.

After the score and parts materials of the *Symphony “Mathis der Maler”* were very hastily completed, it was premièred on 12 March 1934 by the Berlin Philharmonic Orchestra under the direction of Wilhelm Furtwängler.

The première brought the composer an overwhelming success not only with the audience, but also in large groups of the press. This laid the foundation for that musico-political scandal that has entered music history as the “Hindemith Case”. In the end, though, it was only superficially about the composer and his music: Behind the months-long journalistic exchange that began after the symphony’s world première were internal power struggles between rival party and government institutions: the party organisation “NS-Kulturgemeinde [Nazi Cultural Authority]” and its leader Alfred Rosenberg, together with the Reichsmusikkammer [Reich Music Chamber] mandated by the Propaganda Minister Joseph Goebbels. They battled over their politico-cultural spheres of influence and had singled out as their object of contention the most prominent representative of the younger generation of German composers. In the process, one of the paradoxes of National Socialist

cultural policy was that divisions between supporters and opponents could hardly be consistently drawn. Thus, Hindemith, denounced in Nazi circles as “cultural Bolshevist” and “Jewish interrelated”, also definitely had advocates, and liberal-minded cultural politicians pleaded for keeping open the possibility of using Hindemith’s international reputation as composer and soloist to propagandise for Germany.

Since the première of the *Symphony “Mathis der Maler”*, Wilhelm Furtwängler was also involved in the Hindemith Cause. In view of the increasing attacks against Hindemith, he felt called upon to demand, in principle, the independence of art and its exercise, and to protect it from political interference. Since the summer of 1934, he also sought official permission to première the opera *Mathis der Maler* (at this time not yet completed) at the Berlin State Opera and under his baton. He argued in particular, that no friend of German art could oppose the “German” subject of Mathis the Painter – an estimation he even shared with the Propaganda Minister Joseph Goebbels.

Hindemith meanwhile moulded in his libretto a main figure that is anything but a powerful German hero. Rather, it is confronted with the question of the meaning of artistic activity in politically unstable, violent times, whether and how an artist can declare his solidarity with society – the autobiographical features are unmistakable in the libretto. Hindemith commented on Mathis’s silent farewell at the end of the opera, thus: ‘Perhaps it is the mute resignation before the futility of earthly work, perhaps the demise of one stricken with despair, perhaps also here is a man converted on a higher quieter path to the grave, who has finally found the balance between his soul’s joys and abominations.’ (Programme booklet for the opera’s première on 28 May 1938 in Zürich, p. 5.)

Meanwhile Hindemith’s professional situation became more acute: After rumours circulated that he had expressed a negative opinion of Hitler, playing his works on the radio was banned in July 1934. In order finally to end the months-long squabbles – as he imagined – in

favour of Hindemith, Furtwängler published on 25 November 1934 the newspaper article *Der Fall Hindemith* [The Hindemith Case], in which he expressed his solidarity with the composer and wished to attest to his being politico-cultural harmless. But this time the otherwise competing cultural politicians Goebbels and Rosenberg got together in rare unanimity. In party circles a massive loss of prestige was feared in the event that Hindemith would be accommodated by even a single step. In order to set an example, it was necessary to act vigorously against both Hindemith and Furtwängler. On 4 December Furtwängler announced – probably not voluntarily – his resignation from all his positions (as vice-president of the *Reichsmusikkammer*, as conductor of the Berlin Philharmonic as well as director of the Berlin State Opera), and urged at once at the ministerial level was even Hindemith’s request for leave of absence from his job as a college teacher. Propaganda Minister Joseph Goebbels, who had not publicly intervened in the clashes around Hindemith, only summarised the recent events in a speech on 6 December. Directly referring to Furtwängler’s article, he proclaimed: ‘Certainly we cannot afford to renounce a true German artist in face of the worldwide poverty of truly productive artists. But it should simply be a real artist, not an atonal noisemaker.’

Unlike Furtwängler, who resumed his concert activities with the Berlin Philharmonic at the end of 1935 following a discussion with Goebbels, Paul Hindemith permanently remained *persona non grata*, even though his leave of absence from the college professorship in the summer of 1935 was again revoked. His last appearances as a musician in Germany in January 1936 were at a chamber concert in Bielefeld, where he played two of his own viola sonatas, in addition to two Baroque pieces for viola d’amore, and a few weeks later his participation as viola d’amore player at a performance of Bach’s St. John Passion at the Berlin *Musikhochschule* [Music Conservatory]. The continued efforts by both publishing house and Wilhelm Furtwängler to achieve permission for

the première of the opera *Mathis der Maler* on a German stage remained without success. In October 1936, a performance ban on Hindemith's works was issued in Germany. (Cf. Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945*, CD-Rom, 2004, p. 3013.) A few months later, on the day of his departure for his first concert tour of the United States in March 1937, he submitted his resignation to the Berlin *Musikhochschule*. Simultaneously with the première of the opera *Mathis der Maler* in Zürich in May 1938, he was discriminated against at the Düsseldorf exhibition "Degenerate Music" as one of the 'standard bearers of decadence'. In August 1938 he emigrated together with his wife Gerturd to Switzerland.

Hindemith remained the only renowned so-called "Aryan" composer who decided to emigrate from Nazi Germany. In retrospect, he quite self-critically expressed that he had tried for so long to retain his homeland. On 26 February 1939, he wrote to his wife in a letter: "[...] I imagine how terrible it would have been if, even in this castrated state, one were submerged by powerless action and too subtle revolt. Let us be glad that we have freed ourselves from this [...]." The decision to emigrate was not least of all faithful to the lesson drawn by Mathis, the failed opera figure: "Where there is only room for battle and blood, art does not flourish."

Susanne Schaal-Gotthardt  
Translation: Margit L. McCorkle





---

# VORWORT

---

Drei Einakter, zwei abendfüllende Opern sowie drei kleinere szenische Versuche hatte Hindemith bereits komponiert, als er 1932 über ein neues Bühnenwerk nachdachte. Sujet und Libretto erhoffte er sich von Gottfried Benn, mit dem er zusammen 1931 das Oratorium *Das Unaufhörliche* erarbeitet hatte. Doch Benn „funkte eben gar nicht“, ließ er seine Verleger Ludwig und Willy Strecker vom Mainzer Schott-Verlag im Oktober 1932 wissen. Deshalb beschloss er, das Libretto selbst zu verfassen. Als Sujet hatte ihm Ludwig Strecker im Sommer 1932 neben dem Thema Johannes Gutenberg auch den Grünewald-Stoff vorgeschlagen. Doch Hindemith war unschlüssig: „Grünewald wäre gut, wenn er nicht gerade Maler wäre. Wesen und Zweck einer Oper um Grünewald könnte doch nur die Malerei sein und man käme ja nicht drum herum, den Mann in Begeisterung malen zu lassen; ein für die Musik sehr dürftiges und für meine Begriffe komisches Motiv.“ (Brief an Ludwig und Willy Strecker vom 3.10.1932)

Vorübergehend zeichnete sich eine andere Lösung ab: Der Münchner Schriftsteller Ernst Penzoldt erklärte sich dazu bereit, seine Novelle *Etienne und Luise* zu einem Libretto umzuarbeiten. Doch angesichts der veränderten politischen Verhältnisse nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler im Januar 1933 verfolgten Hindemith und Penzoldt den pazifistischen Plot – eine kurz vor dem Ende des I. Weltkrieges angesiedelte Liebesgeschichte zwischen einer Deutschen und einem französischen Kriegsgefangenen – nicht weiter. Auch die Idee, einen ideologisch weniger heiklen Stoff zu suchen – der Modelleisenbahn-Liebhaber Hindemith hatte eine Geschichte aus der Zeit der ersten Eisenbahnen vorgeschlagen –, verlief im Sande. Im Sommer 1933 wandte sich Hindemith schließlich doch jenem Sujet zu, das er im Jahr zuvor schon ad acta gelegt hatte: der Figur des Matthias Grünewald.

Der lange in Vergessenheit geratene spätmittelalterliche Meister, der heute als Matthias Grünewald bekannt ist, war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wiederentdeckt worden. Dazu trug die allmählich einsetzende Forschung zu seiner biographischen Identität ebenso bei wie neue Zuschreibungen von Werken wie dem Isenheimer Altar, dem Tauberbischofsheimer Altar oder der Stuppacher Madonna. In der Folge boten seine Kunstwerke Anknüpfungspunkte für ganz unterschiedliche Interpretationen: National gesinnte deutsche Kunsthistoriker betrachteten sie als Inbegriff des ‚Nordischen‘; der französische Schriftsteller Joris-Karl Huysmans entdeckte in den Altarbildern dagegen sozialkritische Momente, da auf ihnen „der hässliche Christus, der schwer leiden musste“, zu sehen sei: „Der Gott der Armen. Jener, der sich den Elenden, den Ausgestoßenen gesellte, allen denen, deren Hässlichkeit und Notdurft die Welt verachtete.“ Im frühen 20. Jahrhundert sahen sich Künstler wie Max Beckmann, Oskar Kokoschka oder Otto Dix angesichts der farbenreichen, expressiven und fantastischen, bisweilen auch verstörenden Bildsprache Grünewalds in ihrer eigenen Kunst bestätigt. Die Bezüge, die sie anhand von Bildzitate zwischen Grünewald und ihrem eigenen Werk herstellten, sind zugleich als Aufarbeitung ihrer eigenen traumatischen Kriegserlebnisse zu begreifen und deshalb auch als Bekenntnis zu Antimilitarismus und Pazifismus verstanden worden. Das machte sie freilich den deutschen Kunsthütern der Hitlerdiktatur verdächtig, die ihnen vorwarfen, sie wollten sich dadurch interessant machen, „dass sie den modernen Grünewald spielten.“ (Robert Scholz, *Lebensfragen der bildenden Kunst*. München 1937, S. 54f.)

Freilich war die Haltung der Nazis zu ihrem ‚nordischen‘ Meister Grünewald durchaus ambivalent. So wollte etwa der Chefideologe Alfred Rosenberg in den Dämonen der „Versuchungs-

tafel“ oder den verstörenden Darstellungen von Leiden und Schmerz, Verzweiflung und Verstümmelung in der „Kreuzigung Christi“ des Isenheimer Altars Einflüsse der ‚vergifteten Vorstellungswelt semitischer Völker‘ erkennen. Von manchen deutschen Kunsthistorikern der 1930er Jahre wurde deshalb sogar die Frage diskutiert, ob alte deutsche Meister wie Grünewald oder Rembrandt etwa als ‚entartet‘ gelten müssten.

Paul Hindemith war spätestens seit 1915 mit Leben und Werk Grünewalds vertraut, als er den Vortrag eines Frankfurter Kunsthistorikers zum Isenheimer Altar hörte. Seine Entscheidung, den Mathis-Stoff als Grundlage für seine Oper zu wählen, erfolgte im Juli 1933 vor dem Hintergrund der Erkenntnis, dass aus dem Stoff doch mehr zu machen sei als „den Mann in Begeisterung malen zu lassen“. Zu diesem Schluss dürfte er nicht zuletzt angesichts seiner eigenen Situation in Deutschland gelangt sein, die sich schon im ersten Jahr der Hitlerdiktatur als zunehmend prekär erwies. Als einer der prominentesten Komponisten zeitgenössischer Musik hatte er schon in den Jahren der Weimarer Republik im Kreuzfeuer erzkonzervativer Kunstwächter gestanden. Mit dem Machtantritt der Nazis 1933 erlangte deren Kunstauffassung staatliche und parteipolitische Legitimation, Hindemiths Werke wurden als „kulturbolschewistisch“ verunglimpft und von den Konzertprogrammen genommen. Zu diesem Vorwurf gesellte sich auch der der „jüdischen Versipung“, da Hindemiths Ehefrau Gertrud unter die rassistische Kategorie ‚Halbjüdin‘ fiel; zudem konzertierte er regelmäßig mit jüdischen Musikern. Schon 1933 erhielt Hindemith, der international erfolgreich konzertierende Solobratschist und Kammermusiker, in Deutschland kaum noch Konzert-Engagements; bereits vereinbarte Termine wurden von Veranstaltern storniert.

Trotz allem blieb Hindemith zunächst gelassen und hoffte darauf, dass sich die Situation allmählich beruhigen werde. Auf den Wunsch seiner Verleger, mit ‚PR-Aktionen‘ die Kulturbefragten in Partei und Regierungen von der

Qualität seiner Musik zu überzeugen, reagierte er zurückhaltend: „Da ich nun weiss, wie misstrauisch die Leute sind und da ich auch gesehen habe, dass einige, die sich anbieten wollten, vollkommen versunken sind, möchte ich, der ich mich ja nicht einmal anbieten will, diese von Ihnen gewünschte aufklärende Aktion nicht gerade jetzt unternehmen.“ (Brief an Willy Strecker, vor 15.4.1933)

In dieser Situation begann er sich intensiv mit der Grünewald-Thematik zu befassen; er suchte Bibliotheken auf, las Abhandlungen über den Künstler und seine Werke und studierte historische Fachliteratur über die Bauernkriege. Den ersten Entwurf zu einer Gliederung der Oper stellte er Anfang August 1933 seinen Verlegern vor.

Wenige Wochen später trat Wilhelm Furtwängler, der erfolgreiche Dirigent der Berliner Philharmoniker, mit der Bitte um ein neues Orchesterstück an ihn heran. Hindemith entschloss sich, Synergieeffekte zu nutzen, und plante deshalb eine Orchestersuite, die aus Vorspielen zu den – im damaligen Stadium der Librettoarbeit – vier Akten der Oper bestehen sollte. Die Vorspiele sollten sich auf die Tafeln „Engelkonzert“, „Marter des Hl. Sebastian“, „Versuchung des Hl. Antonius“ und „Grablegung“ des Isenheimer Altars beziehen. Im November 1933 war die „Grablegung“ – zunächst in einer vierhändigen Klavierfassung – fertiggestellt: Sie sollte Bestandteil des letzten Bildes der Oper werden und den Schlusssatz des Orchesterstücks bilden. Im Dezember entstand das *Engelkonzert*, mit dem sowohl das Orchesterstück als auch die Oper eingeleitet werden. Danach geriet die Arbeit am Orchesterstück für Furtwängler allerdings ins Stocken. Verantwortlich dafür waren Hindemiths umfangreiche Revisionen des Librettos: Im Januar 1934 gab er den ursprünglichen Plan auf, für die – inzwischen nicht mehr in vier Akte, sondern sieben Bilder gegliederte – Oper eine Musik zur „Marter des Heiligen Sebastian“ zu komponieren. Damit war auch klar, dass das Orchesterstück höchstens dreisätzig werden würde. Am 5. Februar 1934 schrieb er den Verlegern: „Bis jetzt fiel mir für

das dritte Stück nichts ein; ich habe mich ziemlich geplagt und viel versucht. Schließlich gab ich es schon auf und wollte es bei den beiden vorhandenen Stücken belassen. Aber seit gestern geht es wieder und ich arbeite an der ‚Versuchung‘.“ Am 27. Februar war die *Versuchung des Heiligen Antonius* fertiggestellt. Sie bildet nun, anders als ursprünglich geplant, den Schlusssatz des Orchesterstücks (in die Musik der Oper wird sie nicht als Ganzes, sondern in einzelnen, über das gesamte Werk verteilten Abschnitten eingehen). Die endgültige Satzfolge *Engelkonzert – Grablegung – Versuchung des Heiligen Antonius* entspricht in etwa dem Modell einer – allerdings dreisätzigen – Sinfonie und rechtfertigt damit auch die Umformulierung des ursprünglichen Werktitels zu *Sinfonie „Mathis der Maler“*.

Zwischen Hindemiths Musik und den drei genannten Tafeln des Isenheimer Altars lassen sich unschwer Bezüge herstellen. Das *Engelkonzert* ist nach dem Modell eines regulären klassischen Sinfoniesatzes mit langsamer Einleitung, Exposition, Durchführung und Reprise aufgebaut. In die langsame Einleitung integrierte Hindemith als *cantus firmus* das Kirchenlied „Es sungen drei Engel“, das sich direkt auf Grünwalds Altartafel beziehen lässt. Die Melodie des Liedes wird dabei – entsprechend der Dreizahl der Engel im Lied – der Reihe nach von drei Instrumentengruppen intoniert, zunächst von den Posaunen, dann von der tiefen Holzbläsergruppe Klarinetten / Fagotte / Hörner, anschließend von den hohen Holzbläsern Flöten und Oboen gemeinsam mit Trompeten und Glockenspiel. Im folgenden Expositionsteil werden drei Themen vorgestellt. Wieder lässt sich die Dreizahl auf das Lied „Es sungen drei Engel“ beziehen, doch zugleich verweist sie auch auf das Sinfoniemodell von Anton Bruckner, den Hindemith außerordentlich verehrte. Die drei Themen sind weniger auf Kontrastwirkung angelegt, als dass sie vielmehr einen musikalischen Grundcharakter des gesamten Satzes etablieren, mit dem man durchaus das schwebende Auf und Ab dreier Engel assoziieren könnte. In der Durchführung werden alle drei

Themen verarbeitet und schließlich auch noch mit dem Engelsthema der langsamen Einleitung kombiniert; dieses erklingt wiederum dreimal, von Posaunen, Hörnern und Trompeten, und damit in der klanglichen Intensität kontinuierlich steigend.

Der zweite Satz der Sinfonie, *Grablegung*, bezieht sich mit seinem Titel auf die Predella des Isenheimer Altars: Zu sehen ist dort der Leichnam Jesu, der von seinem Lieblingsjünger Johannes gehalten wird, während Maria und Maria Magdalena betend und weinend vor ihm knien. Hindemiths Musik akzentuiert in diesem Falle allerdings weniger den Bezug zur Darstellung Grünwalds, sondern nimmt das Bühnengeschehen vorweg: In der Oper erklingt sie zu Beginn der Schlussszene, wenn Mathis, der alte, gebrochene Künstler, sich in die Einsamkeit verabschiedet, wo er den Tod erwarten will. In der melodischen Gestik dieses Satzes meint man den langsam tastenden Schritt eines Greises erkennen zu können, der dem Himmelreich schon ein klein wenig näher gerückt ist.

Der letzte Satz der Sinfonie, *Versuchung des Heiligen Antonius*, ist zugleich auch der umfangreichste, nämlich ungefähr so lang wie die beiden anderen Sätze zusammen. Er ist in elf musikalische Abschnitte gegliedert, die sich in spiegelsymmetrischer Anordnung jeweils paarweise musikalisch-thematisch aufeinander beziehen lassen. Im Zentrum steht eine mit *Lebhaft* überschriebene Passage, die im 6. Bild der Oper als Chorpartie des Dämonenchors *Wir plagen dich* fungieren wird. Die Struktur des Satzes scheint der bildlichen Disposition der Versuchungstafel des Isenheimer Altars nachempfunden zu sein: Im Zentrum steht dort Antonius, der von elf Dämonen umringt ist.

Nach der in aller Eile erfolgten Fertigstellung der Partitur und des Stimmenmaterials wurde die *Sinfonie „Mathis der Maler“* am 12. März 1934 vom Berliner Philharmonischen Orchester unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler uraufgeführt.

Die Uraufführung bescherte dem Komponisten nicht nur beim Publikum, sondern auch in weiten Teilen der Presse einen überwältigenden