

# Diabolus in musica

## Hugo Distlers unveröffentlichte Opern- und Oratoriumstexte

WINFRIED LÜDEMANN

Es wird den meisten Distler-Liebhabern bekannt sein, dass der Komponist nicht nur als Musiker tätig war, sondern auch als Verfasser zahlreicher Aufsätze und Zeitungsberichte hervorgetreten ist<sup>1</sup>. Er verfasste sogar ein beachtenswertes pädagogisches Werk, die *Funktionelle Harmonielehre*. Es wird den meisten Liebhabern aber nicht bekannt sein, dass Distler auch eine starke schriftstellerisch-dramaturgische Begabung besaß und sich auf diesem Gebiet ebenfalls schöpferisch betätigte. So liegen unter den zahlreichen unveröffentlichten Dokumenten im Hugo-Distler-Archiv Lübeck zwei selbstverfasste Texte zu groß angelegten, aber unvollendet gebliebenen Werken. Eine Betrachtung dieser Texte mag dazu dienen, Distler einmal von einer ganz anderen Seite kennen zu lernen.

Bei diesen Texten handelt es sich zum einen um den „Entwurf zu einer Oper in 5 Akten“ *Der Schalksknecht Gottes*, den Distler im Juli und August 1936 in Ramsau bei Berchtesgaden schrieb. Dieser Entwurf wurde aber weder zu einem Libretto ausgestaltet noch kam es zu einer musikalischen Realisierung. Im zweiten Fall geht es um den vollständig ausgearbeiteten Text zu einem Oratorium *Die Weltalter*, den Distler im Februar 1942 in Berlin fertigstellte. Musikalisch gedieh dieses Projekt jedoch über einige spärliche Skizzen nicht hinaus.

Obwohl beide Fragmente in früherer Literatur zu Distler durchaus schon erwähnt werden, wurden sie zum ersten Mal in meiner Distler-Monographie eingehend untersucht<sup>2</sup>. Während das Zustandekommen dieser Fragmente und ihre Quellenlage dort möglichst vollständig beschrieben wurden, setzte die weitere Darstellung unterschiedliche Schwerpunkte. Im Falle des Opernentwurfs wurde vor allem die ihm zugrunde liegende Auffassung von Kunst und Künstlertum herausgearbeitet und auf den Komponisten selbst bezogen. Damit wurde der Text dem Typus der in den Dreißigerjahren vielfach bevorzugten „Bekennnisoper“<sup>3</sup> zugeordnet, für den etwa Paul Hindemiths *Mathis der Maler* ein herausragendes Beispiel ist. Distler ist in seinem Entwurf dieser Oper Hindemiths stark verpflichtet. Für seinen Stoff wählt er ebenfalls das tragische Schicksal eines Künstlers: des „zwiespältig-genialen“<sup>4</sup> Malers und Holzschnitzers Veit Stoß.

Im Falle des Oratoriumstextes beschränkte sich meine Untersuchung hauptsächlich auf die Verbindung zwischen dem Werk und der Erlebniswelt des bekanntlich sehr sensiblen Komponisten. Vor allem das Erleben des als gottlos empfundenen Krieges und der Stoff des Oratoriums durchdringen sich gegenseitig. Nicht nur beeinflusste der Kontext das Werk, Distlers Erleben jener Kriegesmonate wurde zugleich wesentlich durch sein im Entstehen begriffenes Werk bestimmt.

1 Ein vollständiges Verzeichnis bei Winfried Lüdemann, *Hugo Distler – Eine musikalische Biographie*, Augsburg 2002, S. 455–457.

2 Lüdemann (wie Anm. 1), S. 201–210 und 304–324.

3 Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984 (= NHdb 7), S. 234.

4 Ursula Herrmann, *Hugo Distler – Rusfer und Mabner*, Berlin 2/1973, S. 102.

Der vorliegende Artikel stellt nun den Versuch einer ergänzenden bzw. umfassenderen Interpretation der jeweiligen Fragmente dar. Auf je eigene Weise müssen sie als hochbedeutende Dokumente zur Distler-Forschung angesehen werden. Besonders aber kann das Textbuch zu dem Oratorium *Die Weltalter* als die bedeutendste Quelle zu Distlers viel diskutierter Auseinandersetzung mit seiner Zeit angesehen werden. Ihm gebührt daher eine eindringende Untersuchung. Mit dem zunächst vielleicht befremdend wirkenden Titel *Diabolus in musica* soll auf bedeutende Parallelen zwischen den beiden Texten hingewiesen werden. Es geht dabei nicht um das Aufzeigen allerlei Tritoni oder anderer Ungereimtheiten in der musikalischen Faktur, sondern eher um das Motiv des Teufelspakts und des anschließenden Gottesgerichts, das sich in beiden Werken findet. Zugleich bietet diese Formulierung die Möglichkeit, frappierende Berührungspunkte zwischen Distlers Texten und dem fast gleichzeitig entstandenen Roman *Doktor Faustus* von Thomas Mann aufzudecken<sup>5</sup>. Die Texte werden zunächst einzeln betrachtet. Da sie dem Leser als unbekannt und unzugänglich vorausgesetzt werden müssen, sind längere Zitate daraus unumgänglich. In einem dritten Teil werden sie dann Thomas Manns Roman gegenübergestellt.

### *Der Schalksknecht Gottes*

Um dem Leser das Verständnis der folgenden Gedanken zu erleichtern, sei eine kurze Zusammenfassung der Handlung vorausgegeben.

#### 1. Akt „Die Heimkehr“

Veit Stoß kehrt, nach einer glanzvollen Zeit in polnischen Diensten, aus Krakau mit seiner Familie in seine Vaterstadt Nürnberg zurück. In seinem Hause veranstaltet er ein Festmahl, zu dem er mehrere prominente Bürger aus der Stadt einlädt.

#### 2. Akt „Die Bürde des Christoforus“

Veit arbeitet an einer Christoforusfigur. Christine, die Freundin seiner Tochter, erzählt dem inzwischen verwitweten Meister einen seltsamen, von Distler offensichtlich als Allegorie gedachten Traum, in dem das Verhältnis zwischen Kunst und Künstler dargestellt wird. Darauf tritt eine städtische Kommission ein, zur Abnahme eines Brückenprojektes. Die Herren sehen in den Plänen aber nur die Ausgeburt eines Fantasten und lehnen sie als nicht realisierbar ab. Wütend trennen sich die beiden Parteien, während Christine dem Meister ihre Liebe bekennt.

#### 3. Akt „Die Geschöpfe des Prometheus“

Veit ist in einem unklugen Geschäft mit dem Kaufherrn Baner um sein ganzes Vermögen betrogen worden. In seiner dunklen Werkstatt ergeben die Dämonenfratzen und nackten Gestalten der Verdammten des noch nicht fertigen Schnitzaltars „Christus in der Vorhölle“ ein unheimliches Bild. Wie im Wahnsinn weiht Veit sein Werkzeug den finsternen Höllenmächten. Statt es zum Schnitzen und Zeichnen zu gebrauchen, fertigt er mit großem Geschick einen Schuldschein mit Baners gefälschter Unterschrift an. So hofft er, sein Vermögen wieder zurück zu gewinnen. Unterdessen nehmen die grässlichen Geschöpfe des Altars im Kerzenschein Leben an und führen einen gespenstischen Tanz aus. Nicht einmal Christine vermag den wahnsinnigen Meister von seinem verbrecherischen Tun abzuhalten.

<sup>5</sup> Zur Ergiebigkeit eines solchen Vergleichs vgl. Lüdemann (wie Anm. 1), S. 209.

## 4. Akt „Das Gottesgericht“

Von seinen Gesellen verlassen – Christine ist in Obhut –, versucht Veit, seine künstlerische Arbeit wieder aufzugreifen. Umsonst; es scheint ihm, als habe auch Gott ihm seine Gnade entzogen. Er erklärt sich bereit, jede Demütigung auf sich zu nehmen, um nur noch einmal die himmlische Lust der Arbeit zu verspüren. In der Verzweiflung versucht er, sein Gerichtsverfahren gegen Baner zurückzuziehen, ja er ist sogar bereit, sich selbst als einzigen Schuldigen darzustellen. Es gelingt ihm aber nicht und er wird unter Verspottung aller Umstehenden vom Profoss in Ketten gelegt und verhaftet.

## 5. Akt (Epilog) „Der Englische Gruß“

Im Anschluss an die abendliche Vesper in St. Lorenz bewundern zahlreiche Besucher den „Englischen Gruß“, Veits letztes Meisterwerk. Der Küster erklärt, an dem Bildwerk hänge ein Gelübde. Der Künstler, der sich in seinem Leben schwer vergangen habe, habe gebetet, der Himmel möge ihm verleihen, nur noch ein einziges frommes Werk zu schaffen, zum Zeichen der Vergebung seiner Schuld. Da habe ihm der milde Gott die Kraft seiner Hände wiedergegeben und er habe daraufhin dieses Bild geschnitzt.

Inzwischen lebt der hochbetagte Meister weltabgewandt in einem ärmlichen Quartier und wartet auf den Tod. Seinem Gelübde gemäß hat er das Werkzeug nicht wieder zur Hand genommen. Ein kleines Mädchen bringt etwas zu essen und weint seinen Schmerz aus: Seine liebste Puppe sei ihm von bösen Buben geraubt worden. Vom Mitleid ergriffen, holt Veit noch einmal sein Messer hervor und schnitzt der Kleinen eine neue Puppe. Über der Arbeit meint er Engelgesang zu hören und die Mutter Maria und Gott Vater selbst zu sehen. Mit den Augen auf eine herrliche, nie geschaute Welt gerichtet, sinkt er tot in seinen Stuhl zurück.

Auf der Suche nach ihrem Kind findet die Mutter des Mädchens den Toten und winkt behutsam ihre Nachbarn herbei. Männer und Frauen füllen allmählich immer zahlreicher das enge Gemach und stehen erschüttert vor dem Toten, der die Puppe in seinen Armen hält und um den herum die Kinder gaffend stehen, die nichts wissen von Tod und Menschenleid.

Der 36 Seiten zählende Entwurf ist noch kein Libretto. Obwohl er immer wieder in direkte Rede übergeht, enthält er keine konsequent ausgearbeiteten Dialoge oder Monologe, sondern liest sich eher wie eine Erzählung, oder gar wie eine Novelle. Dabei beeindruckt Distlers schriftstellerisches Können ebenso wie die dramatische Konzeption und die Bühnenwirksamkeit der Handlung. So gibt es unter anderem eine zarte Liebesszene, eine humorvolle Marktszene, eine gespenstische Geister- und Wahnsinnsszene, eine Trinkgesellschaft in einer Kneipe, eine Verhaftung, die Wiederbegegnung mit einem verstoßenen Sohn, bei der Vesper in der Kirche eine Vision und Verklärung, während der sogar Gesang wie von Engeln zu hören ist, und schließlich eine Sterbeszene, in der es ist, als stehe der Himmel offen, während kleine Kinder voller Unverstand zu Füßen des Toten spielen: eine Szene, die stark an den Schluss von Alban Bergs *Wozzeck* erinnert. Die Frage liegt nahe, ob *Der Schalksknecht Gottes* eine erfolgreiche Oper geworden wäre, hätte Distler sein Vorhaben zu Ende geführt. Die Frage kann nicht eindeutig bejaht werden. Trotz der erwähnten Vorzüge gelingt es Distler nicht, dem historischen Stoff die erforderliche universale Bedeutung und gegenwartsbezogene Relevanz abzugewinnen, wie sie etwa Hindemiths *Mathis der Maler* besitzt. Die Behandlung der im Mittelpunkt stehenden Frage nach der Bedeutung von Kunst und Künstlertum geht zu sehr an den zeitgeschichtlichen Ereignissen der 1930er Jahre vorbei. Distler muss sich dieses Mangels bewusst gewesen sein und hat vermutlich deswegen das Projekt nicht weiter zu realisieren versucht.

Da Distler selbst aus Nürnberg stammte und Stoß' *Englischen Gruß* in St. Lorenz bestimmt gut kannte, lag ihm der Stoff für seine Oper sozusagen vor den Füßen. Er muss die histori-

schen Begebenheiten um Veit Stoß ebenfalls gut gekannt haben, denn er arbeitete sie aufs genaueste in seinen Entwurf hinein. So gehen fast alle Personen auf historische Vorbilder zurück, ebenso wie die wichtigsten Begebenheiten der Handlung. Das gilt vor allem für den Geschäftsbetrug, die Fälschung des Schuldscheins und Veits Verhaftung. Als frei erfunden dürfen neben der Gespensterszene der Besuch in der Kirche und die Todesszene gelten. Ebenso muss die Gliederung der Handlung – nach Vorbild der klassischen Dramenform auf fünf Akte verteilt – Distlers eigene Konzeption gewesen sein. Ein weiteres Merkmal ist die „lapidare Kürze“<sup>6</sup> der auf das Essentielle beschränkten Handlung. Es werden längst nicht alle Fäden verknüpft, die nach jedem Bild offen bleiben, sondern wie in einem modernen Film werden gewisse Begebenheiten einfach übersprungen. Wichtig ist vor allem die innere Entwicklung der letzten drei Akte, die über das Vergehen (die als Teufelspakt dargestellte Fälschung eines Schuldscheins) zum Gottesgericht und schließlich zur Verleihung der Gnade fortschreitet. Dieser Hinweis ist wichtig, weil sich in Distlers Oratorienentwurf eine ähnliche Entwicklungslinie aufzeigen lässt.

Das schon erwähnte Kunstcredo wird während der Verklärungsszene von Veit selbst in folgende Worte gefasst (Ms., S. 33):

Auch er [also Veit], der Herrische, der Selbstherrliche, [habe] es erfahren müssen: daß die tiefste Erfüllung des Lebens, alles Lebens, auch der Kunst, auch seiner Kunst beschlossen sei in jener unschuldig-jungfräulichen und doch zugleich wissenden Empfängnisbereitschaft, für die in Gnaden Empfangen und in Schmerzen Sichhingeben eins ist, ein frommes Magdtum, in der Knechtsgestalt.

Die drei Traumbilder der Christine, die Christoforusfigur, an der Veit im 2. Akt arbeitet, im letzten Akt die Gestalt der Jungfrau Maria im *Englischen Gruß*, ebenfalls dort das Erklingen des Magnificats und des Liedes *Es kommt ein Schiff geladen*, beide von überirdischen Stimmen gesungen: Das alles sind weitere, überaus treffende Analogien zu jener Erkenntnis des Veit Stoß. Dass Distler dieses Credo auch für sich selbst in Anspruch nahm, geht aus folgendem Briefzitat aus jener Zeit hervor, das zwar von Kirchenmusik redet, aber auch für seine andere Musik geltend gemacht werden kann<sup>7</sup>:

Es gehört mit zum Geheimnis der Kirchenmusik – und es ist eigentlich gar kein Geheimnis, sondern etwas Selbstverständliches –, dass sie um so „größer“, d. h. von um so größerer Einwirkung auf Hörer und Sänger ist, je mehr man spürt, dass sie nicht gewollt, sondern gemußt, dem Schöpfer selbst geschenkt, ja nur verliehen, geliehen ist. Sogar geliehen auf Zeit; dass sie einem genommen werden kann wie jede Gnade.

Bei der Wahl der Überschriften für die fünf Akte fällt die des dritten Aktes besonders auf: „Die Geschöpfe des Prometheus“. Man fragt sich, was die Gestalt des Prometheus mit einer Geschichte zu tun hat, die sich während der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert in Nürnberg abspielt. Und in welchem Bezug stehen die Geschöpfe dieses Prometheus mit den Figuren des Schnitzaltars „Christus in der Vorhölle“ und mit dem gefälschten Schuldschein? Ein Vorausblick: Bezeichnenderweise hat Distler für den mittleren der drei Teile seines Oratoriumstextes eine ähnliche Überschrift gewählt: „Die Söhne des Prometheus“. Die Folgerung liegt nahe, dass beide Akte eine ähnliche Grundaussage haben müssen und dass die Gestalt

6 Mit diesem Ausdruck charakterisiert Distler seine *Chorapassion* (vgl. Lüdemann, wie Anm. 1, S. 209).

7 Distler an Axel Werner Kühl, 27. Mai 1937 (soweit nicht anders nachgewiesen, befinden sich alle zitierten Briefe Distlers im Hugo-Distler-Archiv Lübeck). Vgl. auch Hermann Grabner, *Erinnerungen an Hugo Distler*, in: Bruno Grusnick, *Hugo Distler und Hermann Grabner*. Erweiterter Sonderdruck aus *Musica* 18 (1964), S. 5.

des Prometheus für Distler von besonderer Bedeutung gewesen sein muss. Eine detaillierte Besprechung dieser Sache ist erst im Zusammenhang mit dem Oratorium sinnvoll, da *Die Weltalter* weitgehend der Gedankenwelt der griechischen Mythologie verpflichtet ist. Im Zusammenhang der Oper scheint Distler die Prometheusgestalt jedoch ausschließlich als die eines Frevlers zu verstehen, der sich gegen die göttliche Ordnung auflehnte, als er das Feuer vom Himmel raubte und den Menschen brachte. Andere, vielleicht geläufigere Interpretationen der Prometheusgestalt – etwa die des Kulturbringers – kommen hier nicht in Betracht. Wenn Veit bei der Fälschung des Schuldscheins sein Werkzeug den finsternen Mächten der Hölle weiht, begeht er wie Prometheus einen Frevel gegen Gott, von dem er die sonst als göttlichen Auftrag verstandene Begabung zur Kunst verliehen bekommen hat. Die entsprechende Stelle (S. 19–20) lautet:

[Veits] Blick fällt auf seine Werkzeuge: sie geben ihm den teuflischen Plan ein. „Ihr, meine folgsamen, nie aufässigen Gehilfen meiner Arbeit: einst weiht' ich euch wie ein heilig Opfergerät betend und kasteiend vor jedem neuen, frommen Werk ... Dann kam die Zeit, da die Gewohnheit euch wie ein Lebendiges beseelte, da ihr kecker, kühner, wie von eigenem Willen geheimnisvoll geleitet, meine Meisterhand geführt ... Und wieder weiht' ich heute euch, aber nicht dem lichten Himmelsgott und seinen guten Heiligen, sondern allen finstern Höllenmächten. Auf, an das große Werk, das größte, was meine geschickten Hände je gefügt!

Veits Vergehen besteht also nicht nur aus der bloßen Tatsache, dass er einen Schuldschein fälscht, sondern dass er damit zugleich seine Kunst entweiht und – damit eher Faust als Prometheus ähnlich – der Macht des Teufels ausliefert. Diese Macht soll ihn nun zu seinem größten Kunstwerk befähigen, einem „Kunstwerk“, das gar keines ist, sondern ein Betrug. Es ist diese Freveltat, die das Gottesgericht über ihn kommen lässt. Er erhält eine doppelte Strafe: Für die Fälschung des Schuldscheins kommt er ins Gefängnis, für seine Freveltat wird ihm seine schöpferische Fähigkeit genommen. An letzterer Strafe leidet er viel mehr als an der Haft, denn ohne seine Kunst kann er nicht leben. Dieser Zusammenhang lässt sich auch rückwärts erklären: Dass ein Gottesgericht und nicht nur eine gewöhnliche Strafe über ihn kommt, bestätigt, dass das Vergehen größer war als nur die Fälschung eines Schuldscheins, für die eine Gefängnisstrafe ausgereicht hätte. Vielleicht lässt sich hier ein weiterer Bezug zu Prometheus herstellen. Auch dieser erhält eine doppelte Strafe: Er wird nicht nur an einen Felsen gebunden, sondern seine zum Leben notwendige Leber wird ihm täglich stückweise weggefressen.

Weil der seinem Temperament nach titanenhafte Veit mit dem Titanen Prometheus gleichgesetzt wird, ist es verständlich, wenn seine Schnitzfiguren zur Darstellung der Vorhölle – „fantastisch-gräßliche Dämonenfratzen“, welche die „nackte, klagende Schar der Verdammten“ umgeben – als „Geschöpfe des Prometheus“ bezeichnet werden. Und ebenso ist die Gegenüberstellung der Christoforus- und Prometheusgestalten in den Überschriften des zweiten und dritten Aktes zu verstehen: Hier die Kunst als göttlicher Auftrag, dort die Kunst als Aufbegehren gegen diesen Auftrag.

Zwei weitere Gestalten müssen in die Besprechung hineingenommen werden: die des Hiob und die des ungetreuen Knechts, also des „Schalksknechts“, als der Veit in der Oper charakterisiert wird und die der Oper ihren Titel gibt. Beide werden in folgendem Zitat aus dem letzten Akt erwähnt. Im Anschluss an die Vesper in der St. Lorenz-Kirche erklärt der Küster den Umstehenden, was es für eine Bewandnis mit Stoß' letztem Werk, dem *Englischen Gruß*, auf sich hat. Er erzählt (S. 32),

wie der Schöpfer dieses Bildnisses sich in seinem [Leben] hart vergangen, und wie es hernach, wie weiland Hiob, des Herren ungetreuer Knecht, schwer auf ihm gelegen sei, daß er nicht Ruhe mehr finden und nicht mehr zu Gottes und der Heil'gen Ehre habe arbeiten können. Und er habe gebetet und gerungen, der Himmel möge ihm verleihen, nur noch ein einzig frommes Werk zu seinem Lob zu schaffen, zum Zeichen, dass ihm seine Schuld vergeben. Da habe ihm der milde Gott die Kraft seiner Hände wiedergegeben und er habe sich an die Arbeit gemacht und dieses Bild geschnitzt. Und als er fertig, habe er sein Werkzeug still niedergelegt mit dem Gelöbnis, es nie wieder anzurühren, wie er versprochen. Ein Menschenalter ist seither vergangen, noch immer lebt der Alte in großer Armut, Verlassenheit und Hinfälligkeit. Und dies sei bis auf den heut'gen Tag sein letztes Werk geblieben. Ja, sein letztes, und auch allerschönstes.

Es ist schwer, die Gestalten des Schalksknechts und des Hiob mit der Handlung der Oper in Einklang zu bringen. Der Titel *Schalksknecht Gottes* ist wohl als Hinweis auf das Gleichnis vom Schalksknecht zu verstehen, das im Evangelium des Matthäus erzählt wird (Kap. 18, 21–35). Die Analogie stimmt aber nur teilweise. Dort wird einem Knecht die Schuld erlassen, nachdem er sich vor dem König, seinem Schuldner, auf sein Angesicht wirft und um Gnade fleht. Die Bezeichnung „Schalksknecht“ bekommt er aber dafür, dass er seinem Mitknecht gegenüber keine entsprechende Barmherzigkeit erweist. Dieser zweite Teil des Gleichnisses stimmt nur sehr bedingt mit der Geschichte des Veit Stoß überein. Die Schuld, von der in der Oper die Rede ist und die den Titel *Schalksknecht* rechtfertigt, ist Veits Verrat an seiner göttlichen Berufung als Künstler und die Weihe seiner Kunst den Mächten der Hölle. Wie der Knecht hat Veit die Gnade verraten, die er von seinem Herrn bekommen hat – darin liegt die Ähnlichkeit zwischen den beiden Gestalten.

Noch schwieriger zu verstehen ist der Vergleich mit Hiob. In der Bibel tritt der Satan persönlich an die Stelle der eher anonymen Höllenmächte und führt Hiob in vielerlei Versuchung. Was Hiob aber besonders auszeichnet, ist gerade seine Treue zu Gott trotz der vielen Versuchungen und Verluste, die er zu erleiden hat. Wenn er am Ende Gott um Vergebung bittet, so ist es, weil er mit Gott über sein Schicksal gehadert hat, und eben nicht, weil er dem Satan zum Opfer gefallen ist. Dagegen heißt es von Veit, „dass er nicht Ruhe mehr finden und nicht mehr zu Gottes und der Heil'gen Ehre habe arbeiten können“ (S. 32); und an anderer Stelle, er habe „gehadert und in harten Zweifeln gegen Gott und alle Welt und gegen [sich] gewütet“ (S. 34). Damit ist vielleicht eine gewisse Ähnlichkeit mit Hiobs Hader gegeben und in diesem Sinne mag die Analogie zu Hiob ihren Sinn haben. Wie Hiob seinen Wohlstand, so bekommt am Ende Veit seine Schöpferkraft zurück und stirbt, wie jener, wohlbetagt und in Frieden.

So sehr man die verschiedenen, sich aufs treffendste ergänzenden Analogien zur oben erwähnten Kunstauffassung bewundern mag, so sehr stört die Widersprüchlichkeit in Distlers Konzeption. Der Bezug zwischen Prometheus und Veit einerseits und zwischen Hiob und dem Schalksknecht andererseits geht jeweils nicht restlos auf. Diese Widersprüche stören allerdings eher den Leser. In einer Aufführung der Oper würde man sie weniger bemerken, da die Überschriften ja nicht Teil des Dialogs sind. Dagegen würden die verschiedenen Elemente, die einander zur Darstellung der Kunstauffassung ergänzen, sehr bühlenwirksam eingesetzt werden können.

*Die Weltalter*

Es gehört zu Hugo Distlers Lebenstragik, dass er sein Oratorium *Die Weltalter* nicht mehr vollendet hat. Den 48 Seiten in Maschinenschrift zählenden Text<sup>8</sup> schloss er im Februar 1942 ab; in den folgenden Monaten gelangen nur wenige Skizzen zur Musik einzelner Szenen aus dem zweiten Teil. Das Oratorium war nicht nur das größte Werk, das Distler in seiner Laufbahn als Komponist in Angriff genommen hat, sondern es sollte auch die endgültige Verwirklichung der neuen Schaffensphase sein, die sich schon seit der ebenfalls unvollendet gebliebenen *Johannespassion* (1937–1941) und der Kantate *Lied am Herde* (1941) angekündigt hatte.

Im Juli 1939 war bereits eine klare Vorstellung der Thematik des Werkes in ihm gereift: ein Stoff aus der griechischen Mythologie, im Zentrum die Gestalt der Cassandra, wie sie am Rande der Geschehnisse in Aischylos' *Agamemnon* auftritt<sup>9</sup>. Die ersten Ansätze zum Oratorium lassen sich jedoch bis zum Februar 1939 zurückverfolgen<sup>10</sup>. Die Arbeit wurde durch den Ausbruch des Krieges unterbrochen, weil der Stoff zu dem Zeitpunkt dem Verleger wie dem Komponisten „untragbar“ erschien<sup>11</sup>. Der ursprüngliche Anstoß zu dem Oratorium lag demnach nicht, wie Bruno Grusnick behauptet, im „entsetzlichen Grauen des Krieges“<sup>12</sup>. Wenn er schreibt, Distler habe mit dem Oratorium „seiner Zeit einen Spiegel vor[halten] und sie zur Umkehr bewegen“ wollen, muss das folglich auch für die Zeit vor Kriegsausbruch zutreffen. Distler hatte Ähnliches ja schon in der Motette *Wacht auf, es tut Euch not* unternommen, die 1936 mitten im sogenannten Lübecker Kirchenkampf entstanden war. Erst im August 1941 nahm er die Arbeit an dem Oratorium wieder auf, jetzt allerdings unter dem Antrieb der ihn immer stärker bedrückenden Kriegslage. Sein innerer Widerstand gegen den Krieg und die zunehmenden Nachrichten von Tod und Zerstörung nahmen ihn allmählich so mit, dass sie sich in seinem Bewusstsein immer mehr mit dem Stoff des Oratoriums zu durchdringen begannen. Seine Briefe aus dieser Zeit geben davon ein beredtes Zeugnis. So sah er zum Beispiel in der Zerstörung Lübecks bei dem Luftangriff in der Nacht vom 28. zum 29. März 1942 eine klare Parallele zur Zerstörung Trojas, von der in der großen Wehklage der Cassandra im dritten Teil des Oratoriums die Rede ist. Berufliche Überlastung, die Kriegslage und persönliche Probleme, auf die an dieser Stelle nicht eingegangen zu werden braucht, brachten die Kompositionsarbeit ins Stocken und – durch Distlers Freitod – schließlich zum Stillstand. Ob die zu große Fülle des Stoffes, vor der Hermann Grabner seinen ehemaligen Schüler gewarnt hatte<sup>13</sup>, dabei eine Rolle gespielt hat, bleibe dahingestellt.

8 Bei dem von mir eingesehenen Textbuch im Besitz des Hugo-Distler-Archivs in Lübeck handelt es sich um eine von Bruno Grusnick angefertigte Abschrift. Es ist nicht klar, welche Vorlage(n) Grusnick benutzte. Lediglich eine einzige Seite in Distlers eigener Maschinenschrift („Letzte Korrektur zu meinem Oratoriumstext“; es handelt sich um die Wehklage der Cassandra im dritten Teil) und mit seiner Unterschrift liegt dem Dokument bei; sie stimmt im Wortlaut weitgehend mit der Abschrift überein, aber nicht in der Einteilung der Absätze und nicht in allen Interpunktionszeichen. Grusnick muß also nach eigenem Gutdünken die Vorlage redigiert haben.

9 Distler in Briefen an Hermann Grabner vom 30. Juli und 31. Oktober 1939.

10 Eine ausführliche Darstellung der Entstehungsgeschichte bei Lüdemann (wie Anm. 1), S. 304–324.

11 Distler an Grabner, 31. Oktober 1939.

12 Bruno Grusnick, *Hugo Distler*, in: Antjekathrin Graßmann u. W. Neugebauer (Hrsg.), *800 Jahre Musik in Lübeck*, Lübeck 1982, S. 30. Dort auch das folgende Zitat.

13 Brief von Hermann Grabner an Distler, 21. Februar 1942.

Weil das Oratorium unvollendet und der Text unveröffentlicht geblieben ist, konnte eine Rezeption des hochbedeutenden Fragments in der Öffentlichkeit ebenso wie in der einschlägigen Literatur bisher nicht stattfinden. Das ist zu bedauern, denn in dem Oratorium offenbart Distler eine Seite seiner Künstlerpersönlichkeit, die in seinen anderen Werken nicht zutage tritt. Nicht nur sein Sinn für das Dramatische und seine an Hölderlin gemahnende sprachliche Gestaltungsfähigkeit und ethische Haltung<sup>14</sup> treten in diesem Werk hervor, nicht nur sein „Einfühlungsvermögen in den Geist der Antike“. Auch die Tiefsinnigkeit des Werkes und der Reichtum an Gedanken sind in seinem Schaffen ohne Beispiel, ebenso wie die Fähigkeit, diese Gedanken zu einer großartigen Synthese zusammenzufügen. So verbindet Distler unter anderem heitere, bukolische, dramatische, tragische, religiöse und mythisch verklärte Stimmungen zu einem abwechslungsreichen Ganzen, das der musikalischen Gestaltung viele Möglichkeiten eröffnet hätte. Der Vielfalt an Stimmungen entspricht die Vielfalt der mythologischen und historischen Motive des Werkes. Der Stoff handelt nämlich nicht nur von der Gestalt der Cassandra, sondern gründet in erster Linie auf dem uralten Mythos von den vier Weltaltern. Darüber urteilt Grabner:

Der Gedanke, die Cassandra-Sage mit den vier Weltaltern zu verknüpfen ist dabei etwas so Kühnes und visionär Erschautes, daß man dem Text schon wegen dieser beiden Eigenschaften einen außergewöhnlichen Wert beimessen muß.

Damit aber nicht genug, Distler stellt diesen beiden Grundmotiven mehrere weitere an die Seite: den Mythos von den vier Jahreszeiten, personifiziert durch die Gestalten Demeter, Persephone, Pan und Dionysos, außerdem die mythologische Gestalt des Hirten Aristäus sowie die historischen Gestalten Petrarca, Kolumbus, Leonardo und den Großcondottiere Gonzaga als Söhne des Prometheus, der seinerseits mit dem Motiv des Satanas verbunden wird, schließlich das Motiv des trojanischen Pferdes und das der apokalyptischen Reiter, das Motiv der Palladien und die Gestalt des Deukalion. Wie diese Motive alle miteinander zu einem überzeugenden Ganzen verknüpft werden, geht aus folgender, von Distler selbst verfasster Inhaltsangabe<sup>15</sup> hervor:

Der Handlung liegen zwei griechisch-antike Mythen zugrunde. Der Mythos von den Weltaltern begleitet den Weg des Menschen durch die Geschichte. Das goldene Zeitalter, in dem noch die Götter auf Erden wandeln, wird vom silbernen abgelöst, dessen Übeltaten die Himmlischen von der Erde vertreiben. Ihm folgt das eiserne, ein hartes Geschlecht, das indessen, im Kern noch guter Art, durch große Not geläutert, noch einmal zu einer glücklicheren Zeit zurückfindet, bis mit dem letzten, dem eisernen Geschlecht, die Menschheit im Chaos versinkt.

Die Gestalt der Cassandra und ihr tragisches Schicksal schildert Äschylos im „Agamemnon“. Die schönste der Töchter des Troerkönigs Priamos ward von früher Jugend an dem jungfräulichen Dienst der Apollonpriesterin geweiht. Sie brach ihr Gelübde einem Sterblichen zuliebe. Dafür straft sie der Gott mit dem Fluch der finstern Weissagung: „Verstoßen von Phöbos' Altar, von den Menschen verlacht, verhöhnt und bespion, von den aufsässigen, welche die Moiren mit Blindheit geschlagen, bis sie, am Ende der Zeiten einst, sehend geworden, heimkehrn [sic] zu den alten, den längst vergeßnen Palladien“, den ehrwürdigen Götterbildern. Sie sagt Troias Fall durch die List des Odysseus und das hölzerne Pferd voraus und gerät, während ihr Volk den Untergang findet, – furchtbare Rache des erzürnten Gottes! – in die Gefangenschaft der Achaier. Während sie nun die klassische Sage in der Ge-

14 So das Urteil von Grabner in demselben Brief; daraus auch die beiden folgenden Zitate.

15 Im Textbuch wie Anm. 8.

fangenschaft sterben läßt, bleibt ihre düstere Gestalt im Bewußtsein der Menschheit lebendig als die allgegenwärtige Mahnerin zum Guten, zur Einkehr und Rückkehr, und die treu-mitleidende, unglückliche Begleiterin jeglichen Menschengeschicks.

Im Prolog beklagt Cassandra in herben Worten ihr trauriges Los. Sie kann nicht mehr an eine freiwillige Rückkehr der übermütig gewordenen Menschen zu den alten Altären glauben. So beschwört sie um ihr und der Menschen Leid zu vergessen, das wehmütig-verklärte Bild der schönen Vergangenheit herauf, der goldenen Zeit.

1. Teil: „Arkadische Landschaft“. In vier Bildern wird der antike Kreislauf des Jahres, der Winter – die Klage der Demeter um ihre von Hades in die Unterwelt entführte Tochter –, der Frühling – Aufstieg der Persephone aus dem Hades –, der Sommer – die zaubrische Welt des schlummernden Pan und die durch sein Erwachen in „panischen Schrecken“ versetzte Natur – und der Herbst – die Epiphanie des Dionysos – geschildert; ein unschuldiges, zu innerst glückliches, von allen Göttern behütetes Geschlecht.

2. Teil: „Die Söhne des Prometheus“. Dem Lobgesang Petrarkas auf die „menschgewollte“ Schöpfung, die „neue“ Erde – die Vertreter des „neuen“ prometheischen Geschlechts gehören sämtlich dem Zeitalter der italienischen Renaissance an – liegt der briefliche Bericht des Dichters über seine Besteigung des Mont Ventoux bei Avignon am 26. April 1336 zugrunde, ein Markstein der Menschheitsgeschichte insofern, als es sich hier um eine der ersten Bergbesteigungen als Selbstzweck, jedenfalls um die erste sachlich berichtete, handelt. – Die zweite Szene führt uns die letzten dramatischen Augenblicke vor Kolumbus' Landung auf Guanahani vor Augen, die dritte Lionardo da Vinci vor seinem Modell zur ersten Flugmaschine, das er wieder zerschlägt, da er zu der Überzeugung sich durchringt, daß seine Zeit einer derartigen Segnung noch nicht reif und würdig ist. – Das letzte Bild endlich berichtet über die Schlacht am „Clodischen Graben“ gegen Ende des 14. Jahrhunderts, in der nach alter Überlieferung zum ersten Mal von den Venetianern mit Erfolg von der Feuerwaffe Gebrauch gemacht wurde, gegen den Willen des verantwortlichen Condottiere, der in der Erfindung eine Ausgeburt frevelhaften, Gottes Zorn heraufbeschwörenden Übermuts sieht. – Jede dieser vier Monodien wird durch einen Rahmenchor eingeleitet. – Zugleich wird in diesem zweiten Hauptteil, parallel zur Schilderung der heroischen Selbstbefreiung des Menschen – des Menschen als des Prometheussohnes, des antiken Satanas – dessen allmähliche Abkehr von den altüberlieferten Glaubensformen geschildert, sei es im Sinn einer innigen Versenkung in den jedem Versuch einer Inkarnation spottenden Creator spiritus, der hier bereits in Gegensatz zur Religion des geoffenbarten Menschensohnes gerät, oder im Sinn eines wachen Hineinhorchens auf die Stimme des im eignen Busen geheimnisvoll gegenwärtigen und wirkenden Gottes, sei es schließlich im Sinn einer wenn auch noch nicht offen zur Schau getragenen, so doch schon unbewußt vorhandenen Gleichgültigkeit gegenüber dem Glauben an eine göttliche Autorität überhaupt. Diese letzte Stufe der Entgottung der Welt um ihn und zugleich Selbstvergottung des Menschen bleibt dem kommenden Geschlecht vorbehalten, der ehernen Zeit.

3. Teil: „Heimkehr der Palladien“. Nachdem auch am Schluß des zweiten Teils noch einmal und wiederum vergeblich Cassandra ihre warnende Stimme erhoben, ersteht vor uns, durch mythische Symbole verklärt, das Bild der ehernen Zeit, des Zeitalters der skrupellosen und gedankenlosen Ausnutzung der Erdkräfte durch den „Herrn der Welt“, den Menschen; besser gesagt: durch sein Geschöpf, die Maschine, den Roboter. Mitten hinein in den vom Menschen kaum mehr zu bändigenden Aufruhr der vergewaltigten Elemente schleudert Cassandra ihr Dreimal-Wehe: In einer finsternen Vision vom herannahenden Ende des Menschengeschlechts beschwört sie den Augenblick, da die ihrer Macht über den Menschen bewußt gewordenen Erdkräfte ihr Joch abschütteln, und der Mensch in einem entsetzlichen Kampf ums nackte Leben von der von ihm geschändeten und tödlich erschöpften Erde vertilgt wird. Dabei ruft in ihrer von lähmendem Entsetzen verwirrten Fieberphantasie die Erscheinung des apokalyptischen Reiters in ihrer Erinnerung das unauslöschliche Bild des Troischen Pferdes zurück, das schon einmal – ewiges Mahnzeichen! – am Anfang der Zeiten einem übermütig gewordenen Geschlecht den Untergang heraufgeführt hatte. Mit der Schilderung des Falles von Troia schließt ihre Vision, zugleich schließt sich damit der Ring auch für uns, indem wir in die mythische Sphäre des Anfangs zurückkehren.

Das Nichtzuerhoffende wird Ereignis: Der trotz aller Verfehlungen zuinnerst noch gute und starke Mensch ruft die Arme der Götter herbei: Damit ist Cassandra entsühnt, ihre Weltuntergangsvision erfüllt sich zum Segen des Menschengeschlechts nicht. Daß dabei die Rückkehr zum Gehorsam unter einen göttlichen Willen nicht gleichbedeutend ist mit einem nachträglichen Verzicht auf das in Jahrtausenden errungene Herrentum des Menschen in der kreatürlichen Welt, geht bereits aus dem weit vorausschauenden Monolog des Petrarka hervor, der auch die ordnende und besitzsichernde Bedeutung des Krieges – „Pflug und Schwert“! – betont, ebenso aus der ganzen inneren Entwicklung des letzten Teils, vor allem aus den Schlußworten der Cassandra: „Macht euch die Erde untertan, zu eurer Freude erschufen die Himmlischen sie!“, sowie aus der Sophokles’ „Antigone“ entstammenden Apotheose, mit der das Werk schließt: „Vieles Gewaltige lebt, aber nichts ist gewaltiger als der Mensch!“

Kassandra versichert das von neuem zu den alten Tempeln zusammenströmende Volk des Schutzes der Götter. Freilich warnt sie es vor der Gefahr des Rückfalls: Das Ende wäre unabwendbar. So ward noch einmal die Menschheit durch die Gnade der Himmlischen vor drohendem Untergang gerettet, indem sie den Sterblichen Einsicht in die Notwendigkeit einer rückhaltlosen Versöhnung der Menschen unter einander, zwischen Mensch und Kreatur und vor allem zwischen Mensch und Gott schenken. Damit aber bricht endlich wieder ein glücklicheres Zeitalter für die schwer heimgesuchte Menschheit an, zwar nicht mehr unschuldig wie das goldene, aber durch Wissen geläutert. Was die vom Menschen geübte, ihm von den Göttern übertragene Gewalt anlangt, so ist entscheidend, daß sie eine weise ordnende zum Segen der Dinge sei. Den hohen Maßstab hierfür aber gewinnt der Mensch einzig und allein aus dem Bewußtsein eines höchsten, göttlichen Ordnungsprinzips über ihm. Daher ist das Zurück-zu-den-Göttern im Sinn einer freiwilligen Anerkennung einer schlechthin göltigen überweltlichen Autorität notwendig.

Wie aus dieser Inhaltsangabe hervorgeht, sollte das Oratorium aus einem Prolog und drei Teilen bestehen. Die entsprechenden Überschriften bzw. Themen geben einen guten Überblick über die weitere Untergliederung des Werkes:

Prolog: Stimme der Cassandra

Erster Teil: Arkadische Landschaft

1. Demeters Klage (Der Winter)
2. Persephone (Der Frühling)
3. Die Flöte des Pan (Der Sommer)
4. Dionysos (Der Herbst)

Zweiter Teil: Die Söhne des Prometheus

1. Der Mensch und die Erde (Chor, Petrarka)
2. Der Mensch und das Wasser (Chor, Kolumbus, Seeleute)
3. Der Mensch und die Luft (Chor, Lionardo)
4. Der Mensch und das Feuer (Chor, Gonzaga, Boten)

Dritter Teil: Heimkehr der Palladien

Chor

Apokalyptische Vision der Cassandra

Gebet des Deukalion

Kassandra, Deukalion, Chor

In der dreiteiligen Gliederung des Stoffes folgt Distler einem Schema, das, ebenso wie die Dramenform in fünf Akten, als klassisch zu gelten hat. Die jeweilige Untergliederung der drei Teile ist ebenfalls treffend. Die ersten beiden Teile zeigen je eine vierteilige Struktur. Den vier

Jahreszeiten des ersten Teils entsprechen die vier Elemente Erde, Wasser, Luft und Feuer des zweiten. Der dritte Teil ist durchgehend angelegt, enthält aber vier Stadien: Triumphgesang auf den Menschen als Herrn der Welt, große Wehklage der Cassandra als endgültige Warnung an die Menschen, Gebet des Deukalion um die Rückkehr der Götter und schließlich die Umkehr der Menschen und die anschließende Versöhnungsfeier. Es zeigt sich hier eine ähnliche Spannungslinie wie in *Der Schalksknecht Gottes*: Ein ursprünglich heiler Zustand wird durch ein Vergehen gestört, es folgen die Androhung eines Untergangs (man könnte auch fast von einem Gottesgericht sprechen) und zuletzt die Umkehr und die Verleihung der Gnade.

Wie zu erwarten, hat Distler einen Text geschaffen, der sich hervorragend zum Vertonen eignet, wenn man einmal von der Frage absieht, ob die zu große Stofffülle einer erfolgreichen Vertonung im Wege gestanden hätte. Vorgesehen sind umfangreiche Monodien, dramatische oder besinnliche Chorpartien und Dialoge zwischen Einzelstimmen, zwischen Einzelstimme und Chor oder zwischen zwei Chören. Das alles bietet sogar die Möglichkeit zu szenischer Darstellung, wie aus mehreren wie Regieanweisungen anmutenden Bemerkungen im Text hervorgeht, so etwa im dritten Abschnitt des zweiten Teils: „Lionardo da Vinci, im Selbstgespräch vor seinem Modell zur ersten Flugmaschine“, oder zu Beginn des dritten Teils: „Chor hinter der Szene gesungen; geheimnisvoll=,hintergründig‘, gleichsam eine mythische Verklärung des Allzunahen“<sup>16</sup>. Zum großen Teil besteht die sprachliche Gestaltung aus einfacher, rhythmischer Prosa in verschiedenen Versfüßen, die sich zum Vertonen im Zweier- oder Dreiertakt eignet und manchmal in Verszeilen eingeteilt ist. Stellenweise hat Distler sogar strophische Lieddichtung geschaffen. Es folgen einige kurze Beispiele.

### 1. Rhythmische Prosa (aus Teil 1, 1. Abschnitt, Chor), Demeters Klage (Der Winter):

Zur Rüste geht das Jahr. Der Ariadne Krone sinkt hinab ins Meer und schon steigt schweigend der Lenäen Mond, ein blutig Mal, empor.  
Da hebt das große Klagen an. Der Erdkreis stöhnt. Das Jahr legt sich zum Sterben nieder [...] [S. 3]

### 2. Rhythmische Prosa in Verszeilen eingeteilt (aus dem Prolog), Stimme der Cassandra:

Versuche da keiner die Götter!  
Sie halten in gnädigen Händen der Menschen Geschick.  
Doch weh dem Sterblichen, der sich vermessen, ihrer zu spotten! [S. 1]

### 3. Strophische Lieddichtung (aus Teil 1, 2. Abschnitt, Chor) Persephone (Der Frühling):

Kommt all herzu, wer ihr auch seid,  
zu Korens Heiligtum!  
Sie feiert fröhlich Urständ heut.  
Laßt alle Arbeit ruhn!  
Der Lenz ist da, die Flur erwacht,  
sie schmücket sich mit großer Pracht.  
Freut euch an allen Enden! [S. 6]

16 Vgl. den Brief an Kreutz vom 27. Dezember 1941: „Vielleicht wird es ein scenisches Oratorium; darüber zerbreche ich mir gerade den Kopf. Der erste Teil steht in meiner Vorstellung schon deutlich da: die Jahreszeitenbilder denke ich mir ganz stilisiert, archaisch, wie uralte Vasenbilder. Ich will deshalb auch einen mir befreundeten Maler, den Lübecker Alfred Mahlau zu Rate ziehen, der am Anfang seiner Laufbahn Bühnenmaler gewesen ist, ein äußerst begabter Mann für solche Dinge.“ Zitiert nach Barbara Distler-Harth, *Hugo Distler. Lebensweg eines Frühvollendeten*, Mainz 2008, S. 318.

4. Streckenweise gibt es Dialoge zwischen Einzelstimme und Chor, die sich zu echt dramatischer Gestaltung eignen, wie das folgende Beispiel aus Teil 2, zweiter Abschnitt:

Der Mensch und das Wasser [von der Seefahrt des Kolumbus handelnd, auf Entdeckung von Land hoffend]

Eine Stimme aus großer Höhe, gleichsam aus dem Mastkorb:

„Wacht auf, wacht auf! Die Nacht ist um –“

Chor, entfernt und stets sich echohaft verlierend:

„ – die bange Nacht.“

Stimme: „Die Sterne sinken in das Meer zurück – „

Chor: „ – ins nasse Grab.“

Stimme: „Und wieder zieht der Tag herauf – „

Chor: „ – der letzte? Sagt?“

Stimme: „Weiß ichs?“

Chor: „Kein Land noch immer?“

Stimme: „Fragt mich nicht! Soweit mein Auge reicht,  
nur Wasser, Wasser!“ [S. 23]

5. Statt, wie hier, abwechselnd, singen Einzelstimme und Chor auch manchmal gleichzeitig, wie etwa in Teil 1, dritter Abschnitt: Die Flöte des Pan (Der Sommer):

Aristäus, der Hirt  
auf der Syrinx spielend:  
„Über Mänalos' waldigem Scheitel  
brütet der Hundstag.  
Zauberisch entrückt das Gefild,  
heimliche Stille ringsum.  
Verstummt der Zikaden Gesang,  
des Lykäos Herdengeläut,  
von fern auf der Tenne die Flegel.“

Der Chor,  
flüsternd:  
„Steh still,  
schimmernd Tagesgestirn am  
Firmament!  
Verweile, Zeit!  
Verhalt den Atem, Kreatur!  
Es schläft der große Pan.“ [S. 9]

6. Anders als in den bisherigen Textproben enthält Distlers Sprachgebrauch auch manchmal biblische Anklänge, wie der Schluss des Werkes zeigt (vgl. Römer 8, 38–39; hier gibt Distler die rhythmische Gestaltung der Sprache preis):

Kassandras Stimme, Deukalion und der Chor:

„Wohl ihm, glücklich der Mann, der die Arme der Götter herbeiruft!

Da ist keine Macht der Welt, die ihm zu trotzen vermöcht, weder Tod noch Leben, weder Hohes noch Tiefes noch kein ander Kreatur, nicht Gegenwärtiges noch Zukünftiges, nicht Sichtbares noch Unsichtbares, keine Macht im Himmel noch auf Erden!“ [S. 48]

Grusnick ergänzt seine Behauptung, Distler habe „seiner Zeit einen Spiegel vor[halten] und sie zur Umkehr [...] bewegen“ wollen, mit der Bemerkung, der Vorwurf des Werkes sollte auf Bildern aus der griechischen Antike und der italienischen Renaissance beruhen, damit auch Menschen erreicht werden konnten, die „nicht mehr auf die christliche Botschaft hören“<sup>17</sup>. Er hätte hinzufügen können, dass Distler zugleich auf ein bewährtes Mittel zurückgreift, wenn er Aussagen über die Gegenwart in mythologischen oder historischen Bildern aus weit entfernter Zeit verschlüsselt. In dieser Hinsicht steht auch das Oratorium dem eingangs erwähnten Typus der Bekenntnisoper sehr nahe. Wie treffend solche Aussagen schließlich sind, hängt von der Wahl des mythologischen bzw. historischen Stoffes ab und davon, wie spontan dieser Stoff sich auf die Gegenwart übertragen lässt. Ob solch eine Übertragung

17 Grusnick (wie Anm. 12), S. 31.

im Falle dieses Oratoriums gelingt, darüber mag der Leser anhand von folgendem Abschnitt aus der großen Wehklage der Cassandra im dritten Teil selbst urteilen. Cassandra, mitten in den Triumphgesang auf den ‚gewaltigen Menschen‘ hineinrufend:

„Wehe, wehe, wehe über euch! Wenn ihr auch ihrer vergessen, die Götter vergaßen der Sterblichen nicht! Eurer Missetaten Gerücht drang nimmer zu ihnen: Kadmeische Saat, an euch selber rächt sie sich bitter. Doch daß ihr die Hand aufhobt gegen die Ewigen, solcher Frevelmut ward noch nimmer gesehn, er schreit gen Himmel, er schreit nach Vergeltung! Die Stunde ist da – schwer lastet der Götter Hand, der Erzürnten, auf euch ...

Sie sinds, sie selber lassen euere Quellen versiegen, der Erde glühende Adern gerinnen, ihrn Schoß verdorren, sie greifen mit zorniger Hand in die Räder eueres nimmersatten Getriebes –; laßt sie erst stillstehn, laßt erst die Essen erkalten, laßt die erst darben, die sie geschürt, die Kabiren, die unter Tag ihr Leben gefristet, in euerer Arsenale tosendem Inferno, in euerer Städte steinernen Schluchten: Da kommt die große Not über die Welt, der Hunger, und aus seinen fieberheißen Augen blickt euch die Empörung an! Aufruhr geht um und die Rebelln stehen auf, die falschen Propheten – sie alle bergen im Busen den Zunder, sie legen Hand an die Lunte, die die Welt in Schutt und Asche sinken läßt, sie schwingen die Brandfackel, sie rühren die Trommel, sie läuten Sturm-Kampf aller gegen alle! Der Bruder klagt den Bruder an, der Freund den Freund! Da ist kein Richter mehr, kein Gerechter, aber auch keiner, der seine Stimme warnend erhoben in der Verblendeten Chor! Es herrscht der Helote!<sup>18</sup> Was gilt ihm Vaterland, was gilt ihm Ehrfurcht vor der Menschenwürde unverletzlichen Schranken? Nieder, nieder, in den Kot gezerzt, geschändet, was euch heilig! Euere Paläste, eure Tempel gehn in Flammen auf, in Flammen eure Städte, ganze Länder – Kontinente stehn in Flammen! Eure Welt – die schöne Welt: zu euerer Freude erschufen die Götter sie einst! – versinkt in Blut und Tränen ... Mensch, das ist das Ende! Sieh: und ihr verlachtet die Törin! Ihr, ihr ...‘

Von schwerer Erinnerung übermannt, nach einer Pause

„... ihr, die ihr mit eigener Hand im Triumph das verruchte Pferd, Ilions Verderben, führtet durchs skäische Tor ...“

Das Bild von Troias Untergang reißt sie hin

„... wie ein reißender Strom dringt der Argiver Schar nach in die Stadt. Kämpfende Männer im Streit, der Drommeten jauchzende Chöre, keuchende Rosse, Wehklagen der Weiber! In der Mauern Geviert türmen sich Hekatomben Erschlagener! Da: Priamos' Feste in Flammen! Der König, der greise, fällt, Ilion mit ihm, die ‚ewige‘ Stadt! ...

Der grauende Morgen erhebt über rauchenden Trümmern sich und des Skamandros purpurne Wogen netzen das blache Feld. Heimwärts ziehn der Achaier eilige Kiele und Grabesstille lastet fortan über Ilion. Nur der Wind trägt vom Meer her verklingend Jammern der gefangenen Troerinnen. Abseits am Heck Cassandra, die Seherin, mit wehem Aug an Troias entschwindenden Ufern hangend ... „O Menschengeschick, wenn es glücklich, ein Schatten vermag es zu wenden!“ Auch Ilions Glück, der götterbeneideten Stadt, ward zu Asche und nichts ist von ihr geblieben als ein dunkles Singen und Sagen um Troias Aufstieg und Fall und von Priamos' Heldengeschlecht ...“

Wie bei dem Opernentwurf fällt beim Oratoriumstext der kenntnisreiche Umgang mit den mythologischen und historischen Quellen auf. Distler war in dieser Hinsicht sehr belesen. Leider gibt er selbst nur zwei Quellen an. In der dem Text vorangestellten Inhaltsangabe nennt er Aischylos' *Agamemnon* als Quelle für seine Gestaltung der Cassandra<sup>19</sup>, und für das Leitmotiv des dritten Teils – „Vieles Gewaltige lebt, doch nichts ist gewaltiger als der Mensch!“ – stützt er sich auf Sophokles' *Antigone*<sup>20</sup>. Es verwundert deswegen nicht, wenn sich in seinem Bücherverzeichnis<sup>21</sup> die Tragödien und Fragmente von Aischylos wie auch die Tragödien von Sophokles finden. Andere Bücher in der Sammlung könnten ebenfalls als Quel-

18 Könnte Distler „Zelote“ gemeint haben?

19 In einem Brief an Hermann Grabner vom 31. Oktober 1939 erwähnt er diese Quelle ebenfalls. Siehe Lüdemann (wie Anm. 1), S. 309.

20 Sophokles, *Antigone*, ins Deutsche übersetzt von Wilhelm Kuchenmüller, Stuttgart 1955, Zeile 332–333.

21 Einzelheiten dazu bei Lüdemann (wie Anm. 1), S. 310, auch Nachweise der im folgenden erwähnten Titel.

len gedient haben<sup>22</sup> und zeigen Distlers Kenntnis und sein Interesse an griechischer Kulturgeschichte. Die Verwendung zahlreicher Namen und Anspielungen unterstreichen dies weiter, etwa Zeilen wie „Über Mänalos' waldigem Scheitel“ oder „Kadmeische Saat, an euch selber rächt sie sich bitter“ in den obigen Zitaten. Andere Quellen lassen sich indirekt feststellen. So muss Distler sich für den Mythos von den Weltaltern mindestens teilweise auf Hesiod gestützt haben, der in erster Linie den Stoff an die Nachwelt vermittelte. Distler besaß Hesiods sämtliche Werke. Auch über die europäische Kultur der Neuzeit war er sehr belesen<sup>23</sup>.

Noch eine weitere Quelle lässt sich indirekt rekonstruieren. Auf der letzten Seite des Textbuches (S. 49) ist ein Zitat aus Novalis' *Fragmenten* wiedergegeben<sup>24</sup>. Die Frage, warum und zu welchem Zweck das Zitat dem Textbuch beigegeben ist, erübrigt sich, wenn man einerseits annimmt, dass es sich um eine Entscheidung von Bruno Grusnick handelt<sup>25</sup>, die nicht unbedingt Distlers Intention entspricht, und wenn man andererseits feststellt, dass Distler gewisse Worte aus dem Fragment direkt in seinem Text verwendet und sich in seiner Synopsis ja auch nicht hierauf bezogen hat. Aus einem bisher unbekanntem Briefwechsel zwischen Distler und seinem Stuttgarter Freund Alfred Kreutz, der erstmals von Barbara Distler-Harth erwähnt wird, geht hervor, dass Kreutz Distler auf das Fragment von Novalis aufmerksam machte<sup>26</sup>. Es kann folglich nicht als zum Textbuch zugehörig betrachtet werden, etwa als Prolog oder Epilog, wie Grusnick vielleicht dachte, als er das Zitat zwischen den entsprechenden Unterlagen fand. Auch Distler-Harth unterliegt diesem Missverständnis.

Dennoch ist die Existenz der Seite ein glücklicher Zufall, weil sie eine für das Oratorium hochbedeutende Quelle belegt. Nicht nur hat Distler in dem Versöhnungsgesang des Deukalion gegen Ende des dritten Teils einige Wendungen von Novalis wörtlich in seinen Text aufgenommen (S. 46), er hat vor allem dessen Gedankengang insgesamt in sein Werk integriert, weil dieser sich überaus treffend mit dem Weltaltermythos verbinden ließ. Um die Bedeutung des Fragments für Distlers Werk und die erstaunliche Aktualität von Novalis' Gedanken für Distlers eigene Situation zu illustrieren, sei es hier, nach Distlers (oder Kreutzes?) nicht fehlerloser Abschrift, vollständig zitiert<sup>27</sup>:

Es ist unmöglich, daß weltliche Kräfte sich selbst ins Gleichgewicht setzen, ein drittes Element, das weltlich und überirdisch zugleich ist, kann allein diese Aufgabe lösen. Unter den streitenden Mächten kann kein Friede geschlossen werden, aller Friede ist nur Illusion, nur Waffenstillstand; auf dem Standpunkt der Kabinetter, des allgemeinen <gemeinen> Bewußtseins, ist keine Vereinigung möglich <denkbar>.

Es wird so lange Blut über Europa strömen, bis die Nationen ihren fürchterlichen Wahnsinn gewahr werden, der sie im Kreise herumtreibt, und von heilliger Musik getroffen und besänftigt, zu ehemaligen Altären in bunter

22 Etwa Jacob Burckhardts *Griechische Kulturgeschichte* oder ein Band mit dem Titel *Kleine Mythologie*.

23 Er besaß Burckhardts *Die Kultur der Renaissance in Italien* sowie mehrfach die Werke Albrecht Dürers.

24 Vgl. bei Lüdemann (wie Anm. 1, S. 314) die Spekulationen zur Bedeutung dieses Fragments für Distlers Textbuch. Genau genommen handelt es sich um zwei voneinander getrennte Abschnitte aus Novalis' Fragment *Die Christenheit oder Europa* aus dem Jahre 1799 (vgl. Friedrich von Hardenberg/Novalis, *Schriften* III: *Das philosophische Werk* II, hrsg. von Richard Samuel, Stuttgart 1960, S. 507–524, hier S. 522 und 523). In seiner Einleitung (S. 506) schreibt Samuel über die weitere Bedeutung von Novalis' Fragment: „Abgesehen von ihrer Bedeutung als historisches Dokument behält *Die Christenheit oder Europa* in der Dringlichkeit ihres Anrufs an die Völker der Erde Gültigkeit für jede Zeit der Wirren. Wie messianisch auch immer die Stimmung sein mag, Novalis spricht aus, was geheime Hoffnung der Völker seit je war und immer noch ist [...]“ (Sperrung durch den Verf.).

25 Siehe Anm. 8.

26 Distler-Harth (wie Anm. 16), S. 317.

27 Abweichungen bei Novalis sind in spitzen Klammern ergänzt.

Vermischung treten, Worte des Friedens vernehmen <Werke des Friedens vornehmen>, und ein großes Liebesmahl auf den rauchenden Walstätten <ein großes Liebesmahl, als Friedensfest, auf den rauchenden Wahlstätten> mit heißen Tränen gefeiert wird. Nur die Religion kann Europa wieder auferwecken <aufwecken> und die Völker versöhnen <sichern> und die Christenheit mit neuer Herrlichkeit sichtbar auf Erden in ihr altes, friedensstiftendes Amt installieren.

Weiter unten wird noch mehr über die Bedeutung dieses Fragments zu sagen sein. Über andere mögliche Quellen Distlers wie Ovid oder gar Schelling (*Die Weltalter*, 1813) ist kein Beleg zu finden.

Das Verhältnis zwischen den verschiedenen hier aufgezählten Vorlagen und Distlers eigener Gestaltung wechselt im Laufe des Werkes. (Aus räumlichen Gründen können hier nicht alle Übereinstimmungen und Abweichungen besprochen werden.) Am kompliziertesten verhält es sich bei der Verwendung des Mythos von den Weltaltern und der Gestalt des Prometheus. Beide Mythen kommen bei Hesiod vor: Die Weltalter werden in dem epischen Lehrgedicht *Werke und Tage*<sup>28</sup> (Zeile 106–202) beschrieben, während die Geschichte des Prometheus sowohl hier (Zeile 42–105) als auch in der *Theogonie*<sup>29</sup> (Zeile 570–712) erzählt wird. Ein kurzer Vergleich mag das Verhältnis in beiden Fällen veranschaulichen.

Wer Hesiods Text kennt, wird sofort merken, dass Distlers Darstellung, wie sie zu Beginn der Inhaltsangabe erscheint, in wesentlichen Punkten von ihrer antiken Vorlage abweicht, und zwar schon rein äußerlich: Bei Hesiod gibt es fünf Geschlechter, Distler erwähnt nur vier<sup>30</sup>. Zwischen dem ehernen und eisernen fügt Hesiod das nach keinem Metall benannte Geschlecht der Heroen ein, wodurch die Regelmäßigkeit des Ablaufs gewissermaßen gestört wird<sup>31</sup>. Nach Kurt von Fritz geht es Hesiod nämlich um mehr als eine progressive Entartung der Menschheit<sup>32</sup>:

Die Geschichte von den Weltaltern, wie Hesiod sie erzählt, ist sicherlich nicht einfach eine Geschichte fortschreitender Entartung. [...] Denn bei aller Härte ist das ehernen Zeitalter dem silbernen Zeitalter in mancher Hinsicht deutlich überlegen; und daß die Heroenzeit in ein Schema fortschreitender Entartung nicht hineinpaßt, lag stets offen zutage. Daraus ergibt sich, daß alle Zeitalter – mit Ausnahme des eisernen, das die Gegenwart darstellt – im Grunde nicht verschiedene Epochen der Vergangenheit sind, sondern verschiedene Möglichkeiten, die Vergangenheit zu sehen.

Jenny Strauss Clay geht noch weiter, wenn sie meint, Hesiods Schilderung handele von verschiedenen Etappen in der Erschaffung der Menschen durch die Götter, von einem Vorgang, den sie „radically discontinuous, but nevertheless sequential“ nennt<sup>33</sup>:

[...] men are made [...] for a purpose that emanates from the gods. Moreover, in the case of the first three races, each attempt on the part of the gods to produce a race of men fails either for internal reasons, that is, because of some shortcoming or infirmity within the race itself, or for external reasons, through destruction at the hands of the gods. We seem to be dealing with a series of experiments that proceeds on the basis of trial and error. It then becomes crucial to determine at each stage the flaw that precipitates the destruction of one race and the attempt to correct that imperfection in the following one.

28 Hesiod, *Werke und Tage*, übersetzt u. hrsg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1996.

29 Hesiod, *Theogonie*, übersetzt u. hrsg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1999.

30 Während Hesiod von Geschlechtern berichtet, verwendet Distler den Begriff Weltalter.

31 Auf Einzelheiten kann hier nicht weiter eingegangen werden. Vgl. Kurt von Fritz, *Pandora, Prometheus und der Mythos von den Weltaltern*, in: Ernst Heitsch (Hrsg.), *Hesiod*, Darmstadt 1966, S. 367–410, vor allem S. 384–387, und Jenny Strauss Clay, *Hesiod's Cosmos*, Cambridge 2003, S. 81–99.

32 Fritz (wie Anm. 31), S. 384–385.

33 Clay (wie Anm. 31), S. 85–86.

Parallelen zum Weltalter-Mythos gibt es auch in der frühen persischen und indischen Literatur<sup>34</sup>:

Im Mahabharata werden die vier Weltalter mit den vier Farben weiß, rot, gelb und schwarz verbunden, in der persischen Erzählung vom Traum des Zarathustra dagegen werden sie durch die vier Metalle Gold, Silber, Stahl und Eisen charakterisiert. [...] Sowohl in der indischen wie auch in der persischen Fassung der Erzählung finden wir eine ununterbrochene, man könnte fast sagen systematische Folge der Entartung.

Distlers Darstellung des Ablaufs der vier Weltalter ähnelt diesen nicht-griechischen Fassungen des Mythos mehr als der Version Hesiods. Auch er bevorzugt eine folgerichtig abwärts gehende Entwicklung der verschiedenen Weltalter; so stellt er den Ablauf jedenfalls zu Beginn seiner Synopsis dar. Die Ursache der zunehmenden Entartung sind bei Distler jedoch nicht Gewalt, kultureller Verfall oder biologische Unvollkommenheit, sondern wachsende Gottesferne: eine Interpretation, die aus den Vorlagen nicht eindeutig und einheitlich hervorgeht. In dem vorletzten Mahnruf der Cassandra an die versöhnten Menschen (S. 47) scheint Distler allerdings das silberne Zeitalter mit dem der Heroen verwechselt zu haben, während er zwischen das eiserne dritte und das in die Zukunft projizierte eiserne (fünfte) Geschlecht noch ein „glücklicheres“ viertes Geschlecht setzt, das die in dem Oratorium geschilderte Rückkehr zu den Göttern vollbringt:

Groß ist der Himmlischen Langmut. Doch sollt ihr ihrer nicht spotten, auf daß die entgötterte Welt nicht im Chaos versinke. Vergesst das nimmer ...

Am Anfang der Zeiten lebte das goldene Geschlecht. Ihm schenkten die Götter stattliche Herden. Von Arbeit und Kummer entfernt lebte es sorglos dahin und schwand still von der Erde.<sup>35</sup>

Ein neues trat auf den Plan: Das Geschlecht der Heroen. Härter als jenes, schuldbeladen, sank es zum Orkus hinab.<sup>36</sup>

Und Zeus schuf ein drittes, des ehrene. Ihre Wehr war Erz, ihre Wohnung Erz, mit Erz bestellten sie das Feld und ehern ward ihr Sinn. Ein friedlos Geschlecht, vergaßen sie dennoch der Götter nicht.<sup>37</sup>

Und ein glücklicheres folgt ihnen nach. Ich sag euch: Groß ist der Himmlischen Langmut. Doch sollt ihr ihrer nicht spotten, auf dass die entgötterte Welt nicht im Chaos versinke, ein letztes Geschlecht.<sup>38</sup>

Vielleicht hätte Distler bei einer nochmaligen Beschäftigung mit diesem Abschnitt während der Vertonung den Widerspruch zu seiner Inhaltsangabe bemerkt und ihn beseitigt, wie auch anderswo Unterschiede zwischen dem Text und der Vertonung vorkommen<sup>39</sup>.

Wenn die vier Weltalter zu Beginn der Synopsis auch in einer folgerichtig abwärtsgehenden Entwicklung beschrieben werden, so dient das nur als Hintergrund für die etwas anders geartete Gestaltung der drei Teile des Oratoriums selbst. Im ersten Teil wird die goldene, in ihrem zyklischen Verlauf durch die vier Jahreszeiten vollkommene und gottnahe Zeit mythisch verklärt. Als Gegensatz dazu stellt die Schilderung des silbernen Zeitalters im zweiten

34 Fritz (wie Anm. 31), S. 385–386. Erwähnt sei nur der Traum des Königs Nebukadnezar (Daniel 2, 31–45).

35 Diese Schilderung stimmt fast wörtlich mit der von Hesiod überein. Dass der „Anfang der Zeiten“ sich auf die Herrschaftszeit von Kronos bezieht und nicht auf die von Zeus, geht aus dieser Schilderung allerdings nicht hervor.

36 Im Gegensatz dazu spricht Hesiod mit großer Bewunderung von dem Geschlecht der Heroen, und nach seiner Darstellung sanken diese Heroen nicht in die Unterwelt hinab, sondern lebten nach dem Tode auf den Inseln der Seligen.

37 Dass dieses Geschlecht friedlos war, erwähnt Hesiod auch, nicht aber, dass sie den Göttern treu blieben.

38 Damit ist das eiserne Geschlecht gemeint, das bei Hesiod jedoch als das gegenwärtige angesehen wird.

39 Vgl. Michael Töpel, „noch zuletzt mein geplantes Oratorium“. Hugo Distlers „Weltalter“-Chöre, in: MuK 78 (2008), S. 177–183.

Teil die Handlung auf den Boden realer Geschichte, und zwar in die Zeit der italienischen Renaissance, wo der Mensch aus eigener Kraft die Eroberung der Welt vollbringt, indem er die Herrschaft über die vier Elemente gewinnt und sich dadurch von den Göttern emanzipiert. Der dritte Teil – das nicht wie bei Hesiod in die griechische Bronzezeit fallende eiserne Zeitalter – setzt diese Entwicklung aber nicht einfach chronologisch fort, sondern steigert den Gedanken der Emanzipation des Menschen bis zu seiner Selbstvergottung. Die Schilderung verbindet dabei Motive aus der griechischen Antike mit solchen aus der Technik der jüngsten Vergangenheit. So wird der (nach Distler) auf Sophokles' *Antigone* zurückgehende Gedanke vom Menschen als Herren der Welt und die damit zusammenhängende Verspottung der Titanen (S. 38) verbunden mit der Charakterisierung des Menschen als allmächtig (S. 39), allgegenwärtig (S. 40), allwissend (S. 41) und unsterblich (S. 42), und zwar aufgrund seiner aus jüngster Zeit stammenden technischen Errungenschaften<sup>40</sup>. Diese eigenmächtige Herrschaft des Menschen geht unter anderem mit Vermessenheit („Nichts ist gewaltiger als der Mensch!“), skrupelloser Ausnutzung der Erdkräfte, Ungerechtigkeit, dem Auftreten falscher Propheten und Verletzung der Menschenwürde (S. 43) einher. Ist die Betonung des Menschen und seiner Maschine in diesem Teil vielleicht als verdeckte Kritik an dem mechanisierten Militarismus, an den Mitteln der Massenvernichtung zu verstehen? Gleichzeitig – und wiederum nicht chronologisch oder historisch konsequent – erinnert ein zweiter Chor (hinter der Szene) an das Schicksal Trojas aus dem Blickwinkel der Seherin Cassandra. Die Zeit vor der Eroberung der Stadt durch die Achaier wird als goldene Zeit verklärt, der Untergang dagegen als Katastrophe gedeutet, die unschwer auf die Zeit des zweiten Weltkrieges bezogen werden kann. Das trojanische Pferd erinnert aufgrund einer weitgespannten Analogie mit den apokalyptischen Reitern gleichzeitig an die Endzeit<sup>41</sup>. (In diesem Zusammenhang ist es sicher nicht unwichtig zu bemerken, dass Distler ursprünglich seinem Oratorium den Titel „Das eiserne Zeitalter“ geben wollte<sup>42</sup>.) Durch die Umkehr der Menschen am Ende des ehernen Zeitalters macht die Handlung vor dem Einbruch der eisernen Zeit Halt, und deswegen erübrigt sich ein die dreiteilige Großform sprengender vierter Teil.

Mit dem Gedanken, dass das eiserne Geschlecht „noch einmal zu einer glücklicheren Zeit zurückfindet“ und das eiserne Zeitalter als Zukunftsperspektive, als Warnung vor einer noch bevorstehenden Katastrophe vorgehalten wird – einer Katastrophe, die 1942 für ihn immer deutlichere Züge annahm –, gibt Distler dem antiken Mythos eine ganz andere Deutung. Anstelle von Entartung (was gut in den nationalsozialistischen Jargon hineingepasst hätte, da es bei Hesiod nicht nur um die Gewalttätigkeit der verschiedenen Geschlechter, sondern tatsächlich auch um biologische Unvollkommenheiten geht<sup>43</sup>) stellt er eher die Entfernung der Menschen von den Göttern in den Mittelpunkt der Aussage. Parallel dazu ergeht der wiederholte Aufruf an die Menschen, die Folgen ihrer Gottlosigkeit zu erkennen, sich wieder auf die Götter zu besinnen und zu ihnen zurückzukehren. Diesem Aufruf leisten sie schließlich Folge. Damit deutet Distler den antiken Stoff auf eine ganz neue, und zwar entschieden christli-

40 Man beachte hier wieder den Viererrhythmus, der den vier Jahreszeiten und den vier Elementen entspricht.

41 Siehe Offenbarung 6. Diese Analogie wird nur in der Synopsis erwähnt. Für die Aufführung des Oratorium muss Distler wohl an eine Realisierung durch bühnentechnische Mittel gedacht haben.

42 Siehe Lüdemann (wie Anm. 1), S. 304.

43 Im großen und ganzen steht der Weltaltermythos mit seiner kulturpessimistischen Geschichtsphilosophie der nationalsozialistischen Ideologie jedoch diametral entgegen.

che Weise. Die Entfernung von den Göttern und die damit einhergehende Machtergreifung des Menschen geschieht unter dem Vorzeichen des auch bei Hesiod sehr wichtigen Begriffs der Vermessenheit oder Selbstüberhebung (Hybris), die in klarem Gegensatz zum Begriff der Gerechtigkeit (Dike) steht<sup>44</sup>. Auch dieser Gedanke lässt sich leicht auf Distlers eigene Zeit und Situation übertragen. (Distler erwähnt in seinem schon öfter zitierten Brief an Kreuz selbst auch den Begriff Hybris.) In den Versen, die bei Hesiod dem Bericht von den Weltaltern folgen (ab Zeile 212), wird der Gegensatz zwischen den beiden Begriffen (also zwischen Hybris und Dike) weiter ausgeführt. So ist Hesiods Schilderung der Stadt, in der Gerechtigkeit herrscht (Zeile 224), ähnlich idyllisch wie die Heimkehr der Menschen zum großen Versöhnungsfest, das Distler in Deukalions Freudengesang (S. 46) beschreibt, auch wenn seine Wortwahl an dieser Stelle eher dem Wortlaut von Novalis verpflichtet ist:

Sie kehren heim!

Seht ihr nicht Flammenzeichen auf den Bergen? Hört ihr nicht Lieder, gottesfüllte, schallen? Völker wallen, ziehn herbei zu der Versöhnung Fest, zum großen Liebesmahle, dass sie heißen Herzens auf der Walstatt rauchenden Trümmern feiern. In fröhlichem Wettstreit erstehen der Tempel heilige Hallen wieder, vom Altare steigt der Opferrauch gen Himmel, und der Priester mit der Binde weiht das Lamm, den Widder. Kränze her! und auf der Fichte Wipfel schwank' die borkne Larve! Schlingt den Reihen, Brüder, Schwestern, breitet eure Hände und vernehmt, von heiliger Musik getroffen und besänftigt, eures Gottes langentwöhnte Stimme wieder! (S.45–46)

Als Fazit darf jetzt festgehalten werden, dass es Distler weniger um eine chronologische und historisch exakte Schilderung des Geschichtsablaufs geht, der sich in vier (oder fünf) Epochen fortschreitender Entartung abspielt, als um eine Einteilung der Geschichte in gottnahe Vergangenheit, gottverleugnende oder gottlose Gegenwart und eine wieder mit den Göttern bzw. mit Gott versöhnte Zukunft. Wer das oben erwähnte Fragment von Novalis kennt, wird darin unschwer eine Vorwegnahme von Distlers Gedanken erkennen. Mit Richard Samuel sah Novalis nämlich den „Grundrhythmus der Geschichte“ folgendermaßen: Die Religion habe „im Mittelalter ihre ideale Verkörperung“ erfahren. Die „Anarchie der Gegenwart“ sah er folgerichtig im „Verfall der Religion“. Und das „neue Ideal“ war die „Verjüngung der [...] Religion des Mittelalters in einer umfassenden kirchlichen Gemeinschaft“, die zu einer „Wiederherstellung Europas ‚ohne Rücksicht auf die Landesgrenzen‘ durch angewandtes, lebendiggewordenes Christentum, in dem nun alle Werte der Humanität gefunden werden“<sup>45</sup>, führen sollte. In diesem Sinne müssen Distlers Auseinandersetzung mit dem Weltaltermythos und dessen Umdeutung verstanden werden.

Distlers Aufnahme des Prometheus-Mythos in sein Werk ist nicht weniger kompliziert. Wie bei der Oper ist die Gestalt des Prometheus nicht Teil der Handlung, sondern der Name erscheint lediglich als Überschrift des zweiten Teils („Die Söhne des Prometheus“) oder wird in der Inhaltsangabe erwähnt. Trotzdem kommt ihr große Bedeutung zu.

Es muss noch einmal erwähnt werden, dass die Titanengestalt des Prometheus in der griechischen Mythologie je nach Autor unterschiedlich dargestellt wird. So wird Prometheus etwa bei Hesiod als Frevler gegen Zeus oder als dessen Widersacher verstanden und die Auseinandersetzung zwischen den beiden macht einen wichtigen Teil der *Theogonie* wie auch der

44 Siehe in diesem Zusammenhang Clay (wie Anm. 31), S. 82 und 84.

45 Vgl. Samuel (wie Anm. 24), *Einleitung*, S. 504–505.

*Werke und Tage* aus. Dagegen sieht Aischylos ihn aufgrund seines Feuerdiebstahls eher als Kulturbringer und Freund der Menschen an<sup>46</sup>.

Wenn Distler dem zweiten Teil seines Oratoriums die Überschrift „Söhne des Prometheus“ gibt, dann folgt er damit eher der zweiten der beiden hier erwähnten Interpretationen. Nicht nur das Feuer benutzt der Mensch zur Unterwerfung der Welt und zu seiner eigenen „heroischen Selbstbefreiung“ (Inhalt, S. 2), sondern auch die anderen Elemente Erde, Wasser und Luft. In diesem Sinne sind die vier Gestalten aus der Renaissance, Petrarca, Kolumbus, Leonardo und Gonzaga tatsächlich als Söhne des Prometheus, als „Vertreter des neuen prometheischen Geschlechts“ zu verstehen, die die „menschgewollte Schöpfung, die neue Erde“ schaffen, sich damit aber zugleich „von den altüberlieferten Glaubensformen“ abkehren (ebd.). Distler sieht diese Entwicklung als bedenklich an, wie die leider etwas undeutliche Formulierung in der Synopsis „des Menschen als des Prometheussohnes, des antiken Satanas“ (ebd.) zeigt. Es ist nicht ganz eindeutig, ob er den Menschen als Prometheussohn mit dem Begriff des Satanas charakterisiert oder den Prometheus selbst. Jedenfalls scheint er hierin wiederum Hesiod näher zu stehen als Aischylos. Bestätigt wird dies durch die ähnliche Interpretation des Prometheus in *Der Schalksknecht Gottes*. Man ist aber auch an Genesis 3,5 erinnert, wo die Schlange (also der Satanas) der Eva verspricht, sie würde sein wie Gott, wenn sie von den Früchten isst, die Gott den Menschen vorenthalten hat, und die ihren Tod bedeuten<sup>47</sup>. Mit seinem Hinweis auf den Satanas scheint Distler das silberne (und folglich auch das eherne) Zeitalter im Sinne eines Aufbegehrens gegen Gott, wenn nicht gar als eine Art Teufelspakt zu verstehen, der schließlich in die Katastrophe zu führen droht.

Eine weitere Frage, die in diesem Zusammenhang Erwähnung verdient, ist die Rolle des Deukalion gegen Ende des dritten Teils. Er ist derjenige, der die Götter erfolgreich anfleht, wieder zu den Menschen zurückzukehren:

Erhabene Götter:

Ich fleh euch an, ein Mensch in seiner großen Not!

Kehret wieder, kehret zurück in die verlassene Welt, aus der ein arges Geschlecht euch vertrieben!

Kehrt wieder, kehrt uns zurück!

Wir wissen uns nimmer zu helfen.

Kehrt uns zurück!

Von euerm Tische stahl'n wir das himmlische Feuer, – es leuchtet uns nur zum Verderben.

Eure Throne machten wir euch streitig, wir, die ‚Herrn der Welt‘!

Die ‚H e r r n ‘ –?

Wir vermeinten’s zu sein und warn doch nur Büttel.

Kehrt i h r nur zurück und bringt uns Treu und Glauben, unsrer Väter fromme Einfalt wieder! (S. 45)

Wenn man bedenkt, dass Deukalion der „griechische Noah“ war, der allein mit seiner Frau Pyrrha die von Zeus über die Menschheit verhängte Flut überlebte<sup>48</sup>, dann versteht man, warum Distler ausgerechnet ihm die Rolle des Sprechers und Bittstellers der Menschen erteilt, symbolisiert er doch zugleich den Neuanfang nach der Flut<sup>49</sup>. Dass Deukalion aber auch ein

46 Weitere Interpretationen der Prometheusgestalt können hier nicht weiter referiert werden. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die in Anm. 32 erwähnten Beiträge von Fritz und Clay.

47 Vgl. auch Matthäus 16,26. Kurz vorher (Vers 23) wird der Satan sogar beim Namen genannt.

48 Nach einigen Quellen war es das eherne Zeitalter, das Zeus mit dieser Flut beenden wollte.

49 Siehe die Beschreibung der Versöhnungsfeier auf S. 45–46.

Sohn von Prometheus war und damit in einen Gegensatz zu den anderen „Prometheussöhnen“ in dem Oratorium tritt, ist für seine Rolle hier signifikant.

Mit der Umkehr, die gerade rechtzeitig vor Einbruch der endgültigen Katastrophe sich vollzieht, lässt sich nicht einfach der Urzustand wieder herstellen. Das zeigen zwei weitere, leicht missverständliche Stellen. Die eine bezieht sich auf die „besitzsichernde Bedeutung des Krieges“ (Inhalt, S. 4), die in der Vision des Petrarca erwähnt wird. Distler hat sich hier tatsächlich sehr unvorsichtig ausgedrückt. Man könnte in diesen Worten leicht eine Rechtfertigung der nationalsozialistischen Kriegsanstifter erblicken, wenn er ihre Bedeutung nicht an späterer Stelle deutlich eingeschränkt hätte. So heißt es – in starkem Anschluss an Novalis – gegen Ende der Inhaltsangabe (wie schon vorher zitiert):

Was die vom Menschen geübte, ihm von den Göttern übertragene Gewalt anlangt, so ist entscheidend, daß sie eine weise ordnende zum Segen der Dinge sei. Den hohen Maßstab hierfür aber gewinnt der Mensch einzig und allein aus dem Bewußtsein eines höchsten, göttlichen Ordnungsprinzips über ihm. Daher ist das Zurück-zu-den-Göttern im Sinn einer freiwilligen Anerkennung einer schlechthin gültigen überweltlichen Autorität notwendig. (Inhalt, S. 4)

Ähnlich verhält es sich mit dem schon erwähnten Wort „Vieles Gewaltige lebt, doch nichts ist gewaltiger als der Mensch!“<sup>50</sup> Dass Distler dieses Wort an den Anfang des dritten Teils setzt, ist verständlich, da es hier zunächst um die Selbstvergottung des Menschen geht. Warum er das Wort aber als Schlusssatz für das Oratorium insgesamt verwendet, ist schwer verständlich, handelt es dort doch von der Umkehr der Menschen und der Anerkennung einer überweltlichen Autorität (vgl. S. 46). Wahrscheinlich wollte Distler das Wort an dieser Stelle in einem neuen Zusammenhang wiederholen, denn wenige Zeilen vorher (S. 48) lässt er Cassandra sagen: „Wohl ihm, wohl dem Mann, der die Arme der Götter herbeiruft.“ Dem Menschen vermag nur dann nichts zu trotzen, wenn er die Herrschaft der Götter anerkennt, oder anders gesagt: Seine Gewalt bekommt der Mensch überhaupt erst von den Göttern, ohne sie ist er nichts.

Wie Distler selbst den Verlauf des Dritten Teils verstanden wissen wollte, geht aus dem schon erwähnten Brief an Alfred Kreutz hervor. Er schreibt<sup>51</sup>:

Dann aber finde ich, daß auch der letzte Teil bei aller Gedanklichkeit sehr plastisch ist; erst der auch musikalisch großartig wirkende Chor vom „gewaltigen Menschen“, dann die schreckliche dramatische Vision der Cassandra, dann der feierliche versöhnende Hymnus Deukalions, des nun wirklich „neuen“ Menschen, der erlösten Cassandra und des Chores.

Diese Briefstelle belegt, dass Distler zum Schluss also wirklich einen neuen Menschen meinte, einen Menschen, dessen Gewaltigkeit in einem anderen Zusammenhang als dem der Hybris verstanden werden muss. Vielleicht hätte Distler musikalische Mittel gefunden, dem Hörer eine solche Interpretation wirklich überzeugend nahezu legen. Man kommt aber nicht umhin, hier eine Schwäche des Oratoriums zu bemängeln<sup>52</sup>.

50 Mit diesem Wort klingt selbstverständlich der ganze Hymnus auf den Menschen an, den Sophokles den Zeilen 332–333 folgen läßt, und dem Distlers Hymnus auf den Menschen zu Beginn des Dritten Teils nachempfunden sein mag.

51 Distler an Alfred Kreutz, 27. Dezember 1941. Zitiert bei Distler-Harth (wie Anm. 16), S. 318.

52 In der Übersetzung von Wilhelm Kuchenmüller (Sophokles, *Antigone*, Stuttgart 1955) lauten die Zeilen 332–333 allerdings: „Ungeheuer ist viel und nichts ungeheurer als der Mensch.“ Und in der englischen Übersetzung von Andrew Brown (Sophocles, *Antigone*, Warminster 1987) heißt es: „Wonders are many, and

Das ist der Spiegel, den Distler seiner Zeit vorhalten wollte. Wer in *Die Weltalter* primär und ausschließlich eine Stellungnahme für oder ein Bekenntnis gegen den Nationalsozialismus sucht, wird enttäuscht bleiben, denn das Werk ist universaler und zielt auf eine Schau der gesamten Neuzeit. Gewisse Abschnitte, wie zum Beispiel die Wehklage der Cassandra, lassen sich aber kaum anders als Schilderung der spezifischen Situation ihres Autors interpretieren. Dass Distler trotzdem die – man muss schon sagen: naive – Hoffnung auf eine baldige Aufführung seines Oratoriums hegte, und zwar im Einvernehmen mit der Reichsmusikkammer auf den Reichsmusiktagen in Düsseldorf, zeigt sich aus dem Brief an Alfred Kreutz<sup>53</sup>. Er hatte sogar ein Gespräch mit Heinz Drewes, dem „Allgewaltigen der Reichsmusikkammer und des Propagandaministeriums“ geführt. Distler-Harth kommentiert dieses Vorhaben folgendermaßen:

Hier zeigt sich wieder [...], dass Hugo Distler außerstande war, die psychische Beschaffenheit eines hohen politischen Funktionärs in einer Diktatur sich vorzustellen. So glaubte Hugo Distler kindlichen Herzens, Drewes mit seinem Friedenstext tatsächlich anrühren zu können. Mochte dieser vielleicht auch privat Sympathien für Distlers Person und sein leidenschaftliches Friedensprojekt hegen, so hatten doch solche persönlichen Sympathien keinerlei Einfluss auf [seine] Musikpolitik.

Man könnte hinzufügen, dass ein Kunstwerk ja nur dann Sinn hat und nur dann seine Adressaten erreicht, wenn es auch aufgeführt wird. Ein Kunstwerk, das frontal gegen den totalitären Staat und den allmächtigen Staatsapparat angeht, hat keine Chancen, aufgeführt zu werden, von der persönlichen Gefährdung des Künstlers einmal ganz abgesehen. Darum konnte Distler seine Kritik und seine Zukunftsvision nur in solch mythologisch verschlüsselter Form anbieten und hoffen, dass die Hörer – einschließlich solcher Funktionäre wie Drewes – sich von der Wirkung seines „Friedenstextes“ würden ansprechen und überzeugen lassen. Einem Kunstwerk, das keine Chancen auf eine Aufführung hat, bleibt diese Wirkung von vornherein versagt. Bei der Beurteilung des Oratoriums muss man diese Faktoren mit bedenken.

### *Der Schalkesknecht Gottes, Die Weltalter* und Thomas Manns *Doktor Faustus*

Dem Leser, der die beiden Texte Distlers kennt, werden bei der Lektüre des *Doktor Faustus*<sup>54</sup> einige frappierende Berührungspunkte auffallen. Wenn sich auch längst keine Identität der Aussage zwischen Distler und Mann herstellen lässt, so sind Parallelen nicht zu übersehen<sup>55</sup>. Sie reichen von rein äußerlichen Ähnlichkeiten der Entstehungsbedingungen über konzeptionelle Übereinstimmungen bis hin zur Verwendung ähnlicher thematischer Schwerpunkte. Zunächst muss auf die zeitliche Nähe der Entstehung vor allem des Oratoriumstextes 1939–1942 und des Romans 1943–1946 hingewiesen werden: eine Zeitspanne, die von kurz vor

none more wonderful than man.“ An diesen Übersetzungen erkennt man die Problematik des Gesagten noch deutlicher.

53 Distler an Kreutz, 27. Dezember 1941. Zitiert bei Distler-Harth (wie Anm. 16), S. 315–316. Dort auch die folgenden Zitate.

54 Zitiert wird im folgenden nach: Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Frankfurt/M. o. J.

55 Distler besaß *Das Puppenspiel vom Doktor Faust* (Leipzig o. J.). Der Name Thomas Mann findet sich aber nicht in dem BÜCHERVERZEICHNIS.

dem Zweiten Weltkrieg bis kurz danach reicht und ganz unter dem Zeichen der Geschehnisse dieser verhängnisvollen Jahre steht. In beiden Werken nimmt die gegenseitige Durchdringung von Werk und Zeitgeschehen mehr oder weniger deutliche Umriss an. Wie dies bei Distler geschieht, wurde schon erwähnt. In *Doktor Faustus*, der Lebensgeschichte des deutschen Tonkünstlers Adrian Leverkühn, erscheint sie in der Form sachlicher Auseinandersetzung<sup>56</sup> –

Dies alles sage ich, um den Leser daran zu erinnern, unter welchen zeitgeschichtlichen Umständen die Niederschrift von Leverkühns Lebensgeschichte vonstatten geht, und ihn bemerken zu lassen, wie die mit meiner Arbeit verbundene Aufregung ständig bis zur Ununterscheidbarkeit in eins verschmilzt mit derjenigen, die durch die Erschütterungen des Tages erzeugt wird (S. 175).

– oder in überaus ergreifender Schilderung des Kriegsverlaufs zu Beginn mehrerer Kapitel (XXXIII, XXXVI, XLI, XLIII, XLVI), manchmal sogar im Ton tief empfundener Ausrufe oder Wehklagen: „O Deutschland, du gehst zugrunde, und ich gedenke deiner Hoffnungen!“ (S. 391). Hinzu kommt das Gewissensringen um die Frage, auf welchen Ausgang der Ereignisse zu hoffen ist. In *Die Weltalter* glaubt Distler noch an die Möglichkeit der Umkehr, während er in Gesprächen oft geäußert hat, dass er „einerseits hoffte, dass die Nazis den Krieg nicht gewinnen würden, aber gleichzeitig nicht hoffen könne, dass Deutschland den Krieg verlieren würde.“<sup>57</sup> Schon 1939 schrieb er in einem Brief, dass man an ein Deutschland in „beiderlei Gestalt“ denken und glauben müsste<sup>58</sup>. Mann schreibt auf ähnliche Weise:

Dennoch gibt es etwas, was einige von uns in Augenblicken, die ihnen selbst als verbrecherisch erscheinen, andere aber frank und permanent, mehr fürchten als die deutsche Niederlage, und das ist der deutsche Sieg (S. 34).

Und an anderer Stelle:

Ich will es nicht gewünscht haben, weil viel zu tief mein Mitleid, mein jammervolles Erbarmen ist mit diesem unseligen Volk, [...] und hab' es doch wünschen müssen – [...] aus Haß auf die frevlerische Vernunftverachtung [...] (S. 177 f.).

Manns Beschreibung des zerstörten München erinnert an Distlers Schilderung des gefallenen Troja (und, wie schon erwähnt, im übertragenen Sinne an das zerstörte Lübeck):

und [ich] meide den Anblick unseres gräßlich zugerichteten München, der gefüllten Statuen, der aus leeren Augenhöhlen blickenden Fassaden, die das hinter ihnen gähnende Nichts verstellen [...] (S. 456).

Es verwundert nicht, dass sowohl das Oratorium als auch der Roman eine im Grunde kulturpessimistische Einstellung offenbaren. Beide Autoren verstehen die gegenwärtige Epoche als Gegensatz oder gar als Rückgang im Vergleich zu vorigen Epochen, mit dem wichtigen Unterschied allerdings, dass Distler den Gedanken an eine Umkehr noch nicht aufgegeben hat<sup>59</sup>.

Ein weiterer interessanter Umstand ist, dass in *Doktor Faustus* zwei fiktive Kompositionen bis ins Detail beschrieben werden: das Chorwerk „Apocalipsis cum figuris“ und die sympho-

56 In diesem Zusammenhang ließe sich auch der erste Absatz des Kapitels XXXV zitieren.

57 Interview mit Waltraut Distler, 28.–29. November 1991.

58 Distler an Ehepaar Typke, 20. September 1939.

59 Dieser Pessimismus findet sich schon bei Hesiod, der den Wunsch äußert, in irgendeiner anderen als der seinigen, eisernen Zeit leben zu können. Siehe Zeile 173–174.

nische Kantate „Dr. Fausti Weheklag“. Die beiden Werke von Distler, um die es in diesem Artikel geht, sind ebenfalls über die Imagination ihres Komponisten nicht hinausgekommen. Noch frappierender ist, dass sowohl *Die Weltalter* als auch „Dr. Fausti Weheklag“ in ihrem musikalischen Stil wesentlich bei Monteverdi anknüpfen sollten<sup>60</sup>.

Bedeutender als diese rein äußerlichen Berührungspunkte erscheinen jedoch die inneren Übereinstimmungen zwischen den Werken, die gleich auf mehreren Ebenen zu finden sind. Eine erste Ähnlichkeit bezieht sich auf die Konzeption. Distler und Mann bedienen sich beide des bewährten Verfahrens, Künstlergestalten in einer anderen als der eigenen Kunst-richtung als Protagonisten ihrer Werke zu verwenden, um von dieser Perspektive aus etwas über die eigene Kunst zu sagen: Der Komponist wählt einen Maler und Holzschnitzer, der Schriftsteller einen Komponisten. Zugleich bietet sich die Gelegenheit, die Gegenwart im Spiegel historischer (*Der Schalksnecht Gottes*), mythologischer oder sagenhafter Motive (*Die Weltalter*, *Doktor Faustus*) zu reflektieren. Mehr noch als durch die neue Perspektive, die solch ein vorgehaltener Spiegel gewährt, die aber zugleich die Gefahr eines zu sicheren Abstandes enthält, scheint im Falle der letztgenannten beiden Werke die Wahl eines mythologischen bzw. sagenhaften Stoffes durch die Unbeschreibbarkeit des darzustellenden Themas motiviert zu sein. Es ist, als ließe sich die hereinbrechende deutsche Katastrophe nur noch allegorisch darstellen, sozusagen als einzige oder letzte Möglichkeit, so, und nur noch so, darüber zu reden. Während Distler den Weltaltermythos wählt, nimmt Thomas Mann die Faustsage und den uralten Archetypus des Teufelpakts als Grundmotiv, auf dem sich das Werk dann strukturell und inhaltlich aufbaut. Ob das zugleich als Mittel zu verstehen ist, dem „nordischen Mythos“, etwa eines Alfred Rosenberg, sozusagen in eigener Währung entgegenzutreten, bleibe dahingestellt.

Das mythologische Element ist jedoch nicht auf diese konzeptionelle Ebene beschränkt. Vielmehr kommen auf thematischer Ebene zusätzliche mythologische bzw. sagenhafte Motive ins Spiel. In der Oper sind es Christoforus und Prometheus, im Oratorium ergänzen die Gestalten Cassandra und wiederum Prometheus jeweils auf ihre Weise den Weltaltermythos, und im Roman spielt – neben der symphonischen Kantate „Dr. Fausti Weheklag“, die ja schon durch das Grundmotiv vorgegeben ist – die apokalyptische Thematik in dem Chorwerk „Apocalipsis cum figuris“ eine wichtige Rolle. Dieses Chorwerk ist die erste der beiden letzten großen Kompositionen des Romanhelden Adrian Leverkühn („eines der beiden Haupt-Wahrzeichen seines herben und stolzen Lebens“ [S. 456]) und basiert zum großen Teil auf der gleichnamigen Holzschnittserie von Albrecht Dürer. Ziel Leverkühns war es, ein Werk zu schaffen, das neben der Offenbarung des Johannes auch andere „vor- und frühchristliche Eschatologien“ einschließt und sie brennpunktartig zu einer „künstlerischen Synthese drohend zusammenfasst und nach unerbittlichem Auftrag der Menschheit den Spiegel der Offenbarung vor Augen hält, damit sie darin erblicke, was nahe herangekommen.“ (S. 360 f.)

Diesem fiktiven apokalyptischen Werk, das Mann an anderer Stelle als „Prophetie des Endes“ (S. 456) charakterisiert, steht bei Distler Cassandra gegenüber, die als Seherin in *Die Weltalter* ebenfalls das Ende prophezeit. Ihre Wehklagen, vor allem das „Dreimalwehe“ im dritten Teil, enthalten direkte Anklänge an die Johannes-Offenbarung (8, 13). Das apokalyptische Moment in Distlers Oratorium wird verstärkt durch das noch in der Zukunft liegende eiserne Zeitalter, vor dem Cassandra warnt. Im Zustand visionärer Verzückung verwechselt

60 Siehe Lüdemann (wie Anm. 1), S. 304; Mann (wie Anm. 54), S. 489, 491 f.

sie sogar Vergangenheit und Zukunft, indem sie das Verderben bringende Trojanische Pferd mit den apokalyptischen Reitern identifiziert. Distler hatte schon im Zusammenhang mit einem früheren Werk, der Motette *Wacht auf, es tut Euch not*, eben dieses Bild mit Namen genannt<sup>61</sup>. Auch Leverkühn komponiert zu diesem Thema einen „Schreckenschor der vor den vier Reitern flüchtenden, strauchelnden, hingestürzten, überrittenen Menschheit“ (S. 364).

Aus der apokalyptischen Thematik geht sowohl im Oratorium als auch im Roman das Motiv der Wehklage hervor. In *Die Weltalter* ruft Cassandra wiederholt ihr „Wehe“ in die Handlung hinein. Sie ist mit ihrer Klage jedoch nicht allein: Schon der Beginn des Werkes setzt, nach dem Prolog, mit „Demeters Klage“ über ihre verlorene Tochter Persephone ein. Auch in *Doktor Faustus* fungiert das Motiv der Wehklage fast wie ein Leitmotiv. Bezeichnenderweise gibt es in der Kantate „Apocalipsis cum figuris“ eine Vertonung eben der Stelle aus Offenbarung 8, 13, die in Distlers Oratorium anklingt. Mann beschreibt das dreimalige Wehe des durch den Himmel fliegenden Adlers als „der greuliche, dem höhnisch meckernden Fagott übergebene Ruf des ‚Vogels Wehe‘“ (S. 364). Auch der Titel der Kantate „Dr. Fausti Weheklage“ deutet die zentrale Rolle des Weheklagens an. Mann charakterisiert die Kantate als „Monstre-Werk der Klage“ (S. 489) und fügt in einem Abschnitt hinzu, der hier nur selektiv zitiert werden kann:

die Klage ist der Ausdruck selbst, man kann kühnlich sagen, daß aller Ausdruck eigentlich Klage ist, wie denn die Musik, sobald sie sich als Ausdruck begreift, am Beginn ihrer modernen Geschichte, zur Klage wird [...].<sup>62</sup>

Das Motiv des Teufelspakts repräsentiert einen weniger direkten, aber trotzdem nicht zu übersehenden Berührungspunkt zwischen Distlers und Manns Werken. In *Doktor Faustus* wird dieses Motiv gleichsam auf zwei Ebenen herausgearbeitet, der künstlerischen und der politischen. Mann charakterisiert seinen Roman<sup>63</sup> als

[eine] Künstler-(Musiker-) und moderne Teufelsverschreibungsgeschichte aus der Schicksalsgegend Maupassant, Nietzsche, Hugo Wolf etc., kurzum das Thema der schlimmen Inspiration und Genialisierung, die mit dem Vom Teufel geholt Werden, d. h. mit der Paralyse endet. Es ist aber die Idee des Rausches überhaupt und der Anti-Vernunft damit verquickt, dadurch auch das Politische, Faschistische, und damit das traurige Schicksal Deutschlands.

Bei Distler kommen diese beiden Motive getrennt vor, und zwar mit der – schon als problematisch charakterisierten – Prometheusgestalt verquickt: In *Der Schalksknecht Gottes* geht es um einen Teufelspakt, der im übertragenen Sinne mit dem künstlerischen Selbstverständnis

61 Ebd., S. 147.

62 Mann war mit dieser Auffassung Adorno verpflichtet, der in seiner *Philosophie der neuen Musik* (Frankfurt/M. 1976, S. 43, 46–47) schrieb: „Musik [...] gilt dem realen Leiden“, oder „Was die radikale Musik erkennt, ist das unverklärte Leid des Menschen.“

63 Umschlagtext der benutzten Ausgabe (wie Anm. 54). Ronald Hayman (*Thomas Mann, A Biography*, New York 1995, S. 491) formuliert: „What may have fired [Mann's] impatience to develop the Faust idea was the realization that he could establish a quadrilateral connection between Nietzsche, the syphilitic artist, Nazi Germany, and the plight of the avant-garde composer. Discussing this, he could write about contemporary creativity in general and his own problems in particular. The syphilitic artist could be a German composer; both his career and his disease could be modeled on those of Nietzsche, who would never be mentioned by name. Instead of offering to renew the composer's youth, the Devil would propose, perhaps in a hallucination, to reinvigorate his creativity, and their pact would somehow be linked to Germany's pact with Nazism.“

des Veit Stoß zu tun hat, während in *Die Wolhalter* das eiserne Zeitalter – mit Vorsicht – als ein politischer oder vielleicht eher kultureller Teufelspakt interpretiert werden könnte.

Der wichtigste Unterschied zwischen Mann und Distler ist der Ausgang des Teufelspakts. *Doktor Faustus* endet mit der Paralyse, dem „Vom Teufel geholt Werden“ des Protagonisten und mit dem Untergang Deutschlands. Die Frage eines alternativen Endes, etwa die Möglichkeit der Umkehr oder Gnade, wird mehrfach im Roman thematisiert, aber stets abgelehnt. So heißt es beispielsweise in dem letzten Bekenntnis Leverkühns<sup>64</sup>:

Meine Sünde ist größer, denn daß sie mir könnte verziehen werden, und ich habe sie auf Höhest getrieben dadurch, daß mein Kopf spekulierte, der zerknirschte Unglaube an die Möglichkeit der Gnade und Verzeihung möchte das Allerreizendste sein für die ewige Güte, wo ich doch einsehe, daß solche freche Berechnung das Erbarmen vollends unmöglich macht. [...] – da seht ihr, daß ich verdammt bin, und ist kein Erbarmen für mich, weil ich ein jedes im voraus zerstöre durch Spekulation. (S. 506)

Und über Deutschlands Untergang schreibt der Erzähler ganz zum Schluss:

Deutschland, die Wangen hektisch gerötet, taumelte dazumal auf der Höhe wüster Triumphe, im Begriffe, die Welt zu gewinnen kraft des einen Vertrages, den es zu halten gesonnen war, und den es mit seinem Blute gezeichnet hatte. Heute stürzt es, von Dämonen umschlungen, über einem Auge die Hand und mit dem andern ins Grauen starrend, hinab von Verzweiflung zu Verzweiflung. Wann wird es des Schlundes Grund erreichen? Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit, ein Wunder, das über den Glauben geht, das Licht der Hoffnung tagen? (S. 514)

Dass Mann den Hoffnungsschimmer, der in dem letzten Satz aufleuchtet, letztlich doch nicht ganz auslöschen will, deutet der diesem Zitat folgende Schlusssatz des Romans an. Dem Biographen des Romans werden diese Abschiedsworte an seinen Helden und an Deutschland in den Mund gelegt: „Ein einsamer Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei eurer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland.“ (S. 514)

Dass bei Distler dagegen in beiden Werken die Umkehr und die Gnade zu einem Angelpunkt der Handlung erhoben werden, braucht an dieser Stelle nicht noch einmal hervorgehoben zu werden. Das „Wunder, das über den Glauben geht“ wird gegen Ende der Synopsis des Oratoriums als das „Nichtzuerhoffende“ beschrieben, das „Ereignis“ wird: „sie [die Götter] kehren heim.“ (S. 3)

Umkehr und Gnade ist ein Thema, das bei Distler auch über die beiden hier besprochenen Texte hinaus wichtig ist. Besonders eindrücklich vertont er den Aufruf zur Umkehr in der schon erwähnten Motette *Wacht auf es tut Euch not*. In dem von Christoph Hosmann von Elbogen 1565 verfassten Text heißt es zum Beispiel:

Gott hat gemacht ein Peitschen  
von Hunger, Krieg und Tod,  
die will er euch zusenden,  
wie ihr vor Augen secht.  
Er streicht zum letzten Enden,  
werd ihr euch nicht umwenden  
und euch bekehren recht!

Ähnliche Gedanken vertonte Distler bereits 1934 in der Reformationsmotette *Wach auf, du deutsches Reich*.

64 Ähnliche Argumente werden auch anderswo im Roman entfaltet, etwa S. 251 oder 491.

Ein weiterer Berührungspunkt soll abschließend erwähnt werden. In seinem Roman setzt Mann sich wiederholt mit der Frage der künstlerischen Begabung auseinander. Eine umfassende Auswertung dieses auch sonst bei Mann zentralen Themas wäre hier fehl am Platz. Nur zwei Zitate mögen seine Auffassung illustrieren. Zum einen spricht er von „Genie und seine[r] *jedenfalls* dämonisch beeinflusste[n] Natur“ (S. 9). An anderer Stelle schreibt er: „Genie ist eine in der Krankheit tief erfahrene, aus ihr schöpfende und durch sie schöpferische Form der Lebenskraft.“ (S. 359). Andersens Märchen von der kleinen Seejungfer und ihren Schmerzen wird mehrfach herangezogen (S. 347–348, 357–358). Wie schon erwähnt, ist dieser Frauenkomplex auch in *Der Schalksknecht Gottes* ein zentrales Thema. Distler kommt aber zu einer ganz anderen Antwort, wenn er über die schöpferische Kraft und die mit ihr zusammenhängenden Schmerzen sagt,

daß die tiefste Erfüllung [...] der Kunst [...] beschlossen sei in jener unschuldig-jungfräulichen und doch zugleich wissenden Empfängnisbereitschaft, für die in Gnaden Empfangen und in Schmerzen Sichhingeben eins ist, ein frommes Magdtum, in der Knechtsgestalt. (S. 33)

Für die jeweiligen Bewunderer der beiden Künstler, Distler und Mann, wird das Aufzeigen dieser Berührungspunkte bestimmt zu einer anregenden Erweiterung ihres Verständnisses führen, ganz gleich, ob sie nun ähnlich oder entgegengesetzt behandelt werden.