



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Die vier Temperamente in der Musik am Beispiel der
gleichnamigen Werke von Carl Nielsen und Paul Hindemith

verfasst von | submitted by

Robin James Keller BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Dr. Benedikt Leßmann Privatdoz. M.A.

Abstract

Die vier Temperamente sanguinisch, cholerisch, melancholisch und phlegmatisch bilden seit dem Mittelalter eine geschlossene Einheit. Die Ursprünge der damit verknüpften Temperamentenlehre gehen gar bis in die Antike zurück. Die Lehre beeinflusste immer wieder Künstler*innen diverser Kunstrichtungen, darunter auch Komponist*innen. Diesem Zusammenhang zwischen Temperamentenlehre und dem darauffolgenden musikalischen Output widmet sich diese Masterarbeit. Im Zentrum stehen zwei Kompositionen: die Sinfonie Nr. 2 von Carl Nielsen, die den Beinamen *Die vier Temperamente* trägt, sowie das Thema mit vier Variationen für Streicher und Klavier von Paul Hindemith, mit demselben Beinamen versehen. Anhand der Analyse dieser Werke zeigt die Arbeit, welche musikalischen Werkzeuge von Komponist*innen eingesetzt werden, um die Temperamente in musikalischer Form darzustellen. Im Vorfeld zeigt die Arbeit zudem auf, inwiefern die Temperamentenlehre im Verlauf der Geschichte auf theoretischer und praktischer Ebene mit der Musikwelt verknüpft wird.

The four temperaments – sanguine, choleric, melancholic and phlegmatic – have formed a cohesive unit since the Middle Ages. The origins of the associated theory of temperaments even go back to antiquity. The doctrine has repeatedly influenced artists from various art movements, including composers. This master's thesis is dedicated to the connection between the theory of temperaments and the subsequent musical output. It centres on two compositions: Symphony No. 2 by Carl Nielsen, which bears the epithet *The Four Temperaments*, and Theme with Four Variations for Strings and Piano by Paul Hindemith, which bears the same epithet. By analysing these works, the thesis shows which musical tools are used by composers to depict the temperaments in musical form. The thesis also shows the extent to which the theory of temperaments has been linked to the world of music on a theoretical and practical level throughout history.

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	3
1 Einleitung	6
2 Die vier Temperamente.....	10
2.1 Historischer Abriss des Viererschemas	11
2.1.1 Der Ursprung des Viererschemas in der Antike	12
2.1.2 Galen von Pergamon und die Temperamentenlehre	15
2.1.3 Mittelalter, Renaissance und die Blütezeit der Temperamente	16
2.1.4 Ablösung der Humoralpathologie und Niedergang der medizinischen Temperamentenlehre	20
2.1.5 Eine erneute Renaissance?	22
2.1.6 Exkurs: Sonderfall Melancholie	23
2.2 Die Temperamente und die schönen Künste.....	27
2.3 Verbindungen Temperamente – Musik.....	29
2.3.1 Musik als Heilmittel	30
2.3.2 Musik im Bild	32
2.3.3 Direkte Musikbezüge zur Temperamentenlehre	32
2.3.4 Sonderfall Melancholie.....	35
2.3.5 Musikalische Ästhetik der Temperamente	36
2.4 Musikalische Repräsentationen der Temperamente	37
2.4.1 Vier Temperamente	38
2.4.2 Einzelne Temperamente	41
2.4.3 Sonderfall Melancholie.....	42
2.4.4 Andere Temperamente	46
3 Carl Nielsen: 2. Sinfonie	50
3.1 Entstehung und musikästhetische Einordnung	51
3.2 Analyse	55
3.2.1 Allegro collerico	56
3.2.2 Allegro comodo e flemmatico	62
3.2.3 Andante malincolico.....	66
3.2.4 Allegro sanguineo	69

4	Paul Hindemith: <i>Die vier Temperamente</i>	75
4.1	Entstehung und musikästhetische Einordnung.....	76
4.2	Analyse.....	82
4.2.1	Thema	84
4.2.2	Variation 1: Melancholisch	88
4.2.3	Variation 2: Sanguinisch.....	93
4.2.4	Variation 3: Phlegmatisch	99
4.2.5	Variation 4: Cholerisch	105
5	Gegenüberstellung und Konklusion.....	113
	Tabellenverzeichnis	122
	Notenbeispielverzeichnis.....	123
	Quellenverzeichnis	126
	Musikalien	126
	Primärquellen	126
	Sekundärquellen.....	127

1 Einleitung

Sanguinisch, cholerisch, melancholisch und phlegmatisch – so lauten die vier menschlichen Temperamente nach der hippokratischen Temperamentenlehre. Die Ursprünge dieses Persönlichkeitsmodells reichen bis in die griechische Antike zurück und bilden den grundlegenden Kern der Humoralpathologie, einer Krankheitslehre, die über eine Zeitspanne von zwei Jahrtausenden als medizinischer Standard galt. Somit kann die Temperamentenlehre als „System, das sich wie kein zweites zäh durch alle Epochen der europäischen Kulturgeschichte erhält und erst im Zeitalter der Aufklärung an Einfluss verlieren soll“¹ sowie „als eine der zählbarsten und in gewisser Weise konservativsten Bestandteile der modernen Bildung bezeichnet werden.“² Heute überlebt das Modell lediglich in alternativen Bereichen wie der anthroposophischen Waldorf-Pädagogik oder dem Okkultismus. Allerdings wird es im alltäglichen Sprachgebrauch immer wieder referenziert und findet auch in der Psychologie in abgeänderter Form wieder öfter Verwendung, auch wenn es in wissenschaftlicher Hinsicht als überholt gilt.

In der Alltagssprache werden die eingangs genannten Temperamentsbezeichnungen weiterhin verwendet, um Personen oder zumindest einzelne Charakterzüge beinahe in klischerter Weise zu beschreiben. Nach dem Psychologen Hans Jürgen Eysenck sind folgende Eigenschaften typisch für die Temperamentstypen: Er beschreibt den Sanguiniker als „playful, easy-going, sociable, carefree, hopeful, contented“, den Choleriker als „quickly roused, egocentric, exhibitionist, hot-headed, histrionic, active“, den Melancholiker als „anxious, worried, unhappy, suspicious, serious, thoughtful“ und den Phlegmatiker als „reasonable, high-principled, controlled, persistent, steadfast, calm“.³ Andere Autor*innen fügen dieser Einteilung weitere, zuweilen ziemlich detaillierte Beschreibungen an. Dies beginnt bei Eduard Hirt, der bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine solche Zuweisung

¹ Michaela Engelstätter: *Melancholie und Norden. Studien zur Entstehung einer Wahlverwandtschaft von der Antike bis zu Caspar David Friedrich*, Hamburg: Kovač 2008 (Schriften zur Kunstgeschichte 19), S. 289f.

² Raymond Klibansky / Erwin Panofsky / Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, übers. von Christa Buschendorf, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 196.

³ Hans J. Eysenck: *The Biological Basis of Personality*, Springfield (IL): C. C. Thomas 1967, Neuauflage: New Brunswick (NJ) / London: Transaction Publishers 2006, S. 35.

vornimmt,⁴ und zieht sich bis in jüngere Forschungsarbeiten weiter. Andreas Goyert etwa charakterisiert den Sanguiniker als Menschen,

der als ‚Luftikus‘ überall präsent ist; der sich für alles interessiert, dabei aber die Dinge doch nur flüchtig betrachtet, [...] nicht in die Tiefe dringt und sich rasch anderem wiederum zuwendet, der ‚viel Wind‘ entfacht, leichtfüßig ist, Kontakte knüpft und bei heiterem Gemüt allseits beliebt ist,⁵

den Choleriker als jenen,

der schnell erzürnt, heißblütig Konflikten nicht ausweicht, durchsetzungsfähig seine Umgebung dominiert, rasche endgültige Entscheidungen trifft und zielorientiert seinen Weg mit festem Schritt geht, hindernde Steine problemlos aus dem Weg räumend,⁶

den Melancholiker als Person, die „schwermütig, niedergeschlagen, zur Erde blickend, antriebs- und bewegungsarm, sich in [ihrem] Leib gefangen erlebt“⁷ und den Phlegmatiker schließlich als jemanden, „der träge wirkt, sich langsam, bedächtig, aber beständig bewegt, der alles bedenkt, von allen Seiten her prüft, sich nicht leicht festlegt, und mit großer Ausdauer ausgestattet ist.“⁸ Die detaillierteste Beschreibung findet sich allerdings bei Arnold Ruthe, der pro Temperament bis zu 16 verschiedene Adjektive anfügt.⁹

Die Beschreibung menschlicher Charaktertypen ist auch in der Musik ein frequentes Vorkommnis, und dies bereits seit dem Barockzeitalter und François Couperins Maskensuiten. Solche Kompositionen können einerseits ein spezifisches Vorbild musikalisch beschreiben, andererseits ein abstraktes. Als Beispiel für ersteres können etwa Edward Elgars *Enigma*-Variationen genannt werden, wobei jede Variation eine reale Person aus dem Umfeld des Komponisten beschreibt, für letzteres die erwähnten Maskensuiten Couperins, in denen jedes Couplet „eine personifizierte menschliche Eigenschaft als Maske von charakteristischer Farbe

⁴ Eduard Hirt: *Die Temperamente. Ihr Wesen, ihre Bedeutung für das seelische Erleben und ihre besonderen Gestaltungen*, Wiesbaden: J.F. Bergmann 1905.

⁵ Andreas Goyert: *Anthroposophische Medizin und die Prozesse im Stoffwechselsystem*, Stuttgart: Freies Geistesleben 2015, S. 44.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Reinhold Ruthe: *Typen und Temperamente. Die vier Persönlichkeitsstrukturen*, achte Auflage, Moers: Brendow 2011, S. 10.

[darstellt].“¹⁰ Auch die vier Temperamente sind immer wieder Gegenstand von Kompositionen. Die zwei bekanntesten davon sind die Sinfonie Nr. 2 mit dem Beinamen *Die vier Temperamente* des dänischen Tonsetzers Carl Nielsen, sowie das ungefähr vier Jahrzehnte später entstandene und mit demselben Beinamen versehene Thema mit Variationen von Paul Hindemith. Diese zwei Kompositionen stehen im Zentrum der vorliegenden Arbeit.

Hierbei soll primär herausgearbeitet werden, anhand welcher musikalischen Mittel die Temperamente in den Kompositionen umgesetzt werden. Luciano de Freitas Camargo und Paulo de Tarso Salles erwähnen in ihrem Artikel zu Hindemiths Komposition bereits mehrere der infrage kommenden Möglichkeiten: „A caracterização dos temperamentos é evidentemente manifesta através de determinados elementos musicais recorrentes, como movimentos rítmicos ou sonoridades específicas, assim como os tópicos musicais.“¹¹ Ausserdem ordnen sie einige musikalische Merkmale bereits den einzelnen Temperamenten zu:

Os elementos típicos de determinados temperamentos coincidem com alguns tópicos: o tópico pastoral, por exemplo, é caracterizado pelos mesmos elementos essenciais do temperamento fleumático; os estilos de dança em geral coincidem com a descrição do temperamento sanguíneo; os tópicos *Sturm und Drang* e *Tempesta* apresentam obrigatoriamente o temperamento colérico, enquanto os estilos *cantabile* e *pianto* serão caracterizados com frequência com o temperamento melancólico. Essa proximidade entre a identificação de tópicos e temperamentos é resultante de um mesmo processo associativo dialógico no intercuro cultural, porém resultam em naturezas essencialmente diferentes. Enquanto os tópicos apresentam dimensões significativas complexas, os temperamentos musicais revelam-se como simples flexões emocionais manifestas através de determinados parâmetros musicais.¹²

¹⁰ Klaus Schneider: *Lexikon Programmmusik*, Band 1: *Stoffe und Motive*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1999, S. 214.

¹¹ „Die Charakterisierung der Temperamente wird durch bestimmte wiederkehrende musikalische Elemente, wie rhythmische Bewegungen oder spezifische Klangfarben, sowie durch musikalische Themen manifestiert.“ (Übersetzung durch den Verfasser); Luciano de Freitas Camargo / Paulo de Tarso Salles: „Os Quatro Temperamentos: uma Proposta Analítica da Expressão Musical Referenciada na Obra ‚Thema mit vier Variationen‘ de Paul Hindemith“, in: *Musica Theorica (TeMa)* 1/1 (2016), S. 8.

¹² „Die typischen Elemente bestimmter Temperamente fallen mit gewissen Themen zusammen: Das Pastoralthema beispielsweise ist durch dieselben wesentlichen Elemente wie das phlegmatische Temperament gekennzeichnet; Tanzstile stimmen im Allgemeinen mit der Beschreibung des sanguinischen Temperaments überein; die Themen *Sturm und Drang* und *Tempesta* weisen notwendigerweise das cholerische Temperament auf, während die *Stile Cantabile* und *Pianto* oft durch das melancholische Temperament charakterisiert werden. Diese Nähe zwischen der Identifizierung von Themen und Temperamenten ist das Ergebnis desselben dialogischen Assoziationsprozesses im kulturellen Verkehr, aber sie führen zu grundsätzlich unterschiedlichen Charakteren. Während Themen komplexe Bedeutungsdimensionen haben, zeigen sich musikalische

In der vorliegenden Arbeit sollen diese Aussagen anhand der Detailanalyse der zwei erwähnten Kompositionen vertieft werden. Das Ziel ist es, anhand beispielhafter Momente aus den Musikstücken eine Art Katalog der musikalischen Werkzeuge zusammenzustellen, die einzelnen Temperamenten zugeordnet werden können. Dabei stehen die Werke von Nielsen und Hindemith exemplarisch für Temperamentskompositionen, auf welche die Resultate angewendet werden können sollten. Dies kann allerdings in der vorliegenden Arbeit nicht überprüft werden und bedürfte eines größeren Umfangs, auch vor dem Hintergrund der Tatsache, dass diese Thematik in der Musikwissenschaft bisher stark vernachlässigt wurde, wie es Melanie Wald-Fuhrmann in ihrer Monographie zur Melancholie und deren Umsetzung in der Instrumentalmusik feststellt.¹³

Um dieser Fragestellung auf den Grund gehen zu können, bedarf es zuvor einer genauen Auseinandersetzung mit der Geschichte der Temperamentenlehre sowie den Überschneidungen mit Musiktheorie und -praxis. Im ersten großen Kapitel wird demnach ein geschichtlicher Überblick dargelegt, der von den Ursprüngen und den Vorläufern der Temperamentenlehre bis in die Gegenwart reicht. Ein besonderer Fokus dabei liegt auf den Verbindungen zwischen der Temperamentenlehre und der Kunst im übergreifenden Sinn sowie zwischen der Temperamentenlehre und der Musik. Diese sind aufgrund der ungebrochenen Popularität des Persönlichkeitsmodells zwischen Mittelalter und der beginnenden Romantik immer wieder explizit auffindbar. Musiktheoretiker verschiedener Epochen schildern in ihren Traktaten musikalische Parameter, die den einzelnen Temperamenten zugeordnet werden können. Ob es allerdings dieselben Parameter sind, die Nielsen und Hindemith mehrere hundert Jahre später verwenden, wird in den Analysekapiteln gezeigt.

Noch zuvor liegt ein anderer Fokus der Arbeit auf dem weiteren Versuch, einen Katalog zusammenzustellen. Dabei geht es um jegliche Werke, die alle vier oder auch nur einzelne Temperamente thematisch behandeln. Nebst der Zusammenstellung ebendieser soll zusätzlich der Frage nachgegangen werden, ob sich diese Werke zeitlich bündeln lassen resp. ob die Thematik in bestimmten Epochen eher zum Einsatz kommt als in anderen.

Temperamente als einfache emotionale Flexionen, die sich durch bestimmte musikalische Parameter manifestieren.“ (Übersetzung durch den Verfasser); Camargo / Salles 2016, S. 26f.

¹³ Melanie Wald-Fuhrmann: „*Ein Mittel wider sich selbst*“. *Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel u. a.: Bärenreiter 2010, S. 40.

2 Die vier Temperamente

In der heutigen Zeit kommen die vier Temperamente vor allem in der Küchenpsychologie zur Anwendung. Schnell ist die Behauptung aufgestellt, man befinde sich in einer melancholischen Stimmung oder der unfreundliche Nachbar sei ein Choleriker, ohne dass man sich der genauen Bedeutung der Begrifflichkeiten, geschweige denn deren geschichtlichen Hintergrunds, vollumfänglich bewusst ist. Daneben ist die Temperamentenlehre in der Waldorf-Pädagogik ein zentrales Element, sie hält eine ungebrochen beliebte Position in diversen esoterischen und okkulten Sphären und erlebt in den vergangenen Jahrzehnten auch in bestimmten Forschungszweigen der Psychologie – vor allem im US-amerikanischen Raum – eine kleine Renaissance.

Das vorliegende Kapitel soll den Weg dorthin beleuchten; vom Ursprung des Viererschemas in der Antike, über die prägende Zusammenführung mehrerer dieser Schemata durch Galen von Pergamon – der heute als Begründer der Temperamentenlehre gilt – bis hin zur Ablösung der Humoralpathologie durch die Zellularpathologie und dem folgenden, bereits angedeuteten Wiederaufleben.¹⁴ Dies geschieht hier lediglich in Form eines Überblicks. Für einen detaillierten Einblick in die umfangreiche Geschichte der Temperamente oder des Viererschemas allgemein empfehlen sich die Monographien von Erich Schöner¹⁵ oder Noga Arikha¹⁶, die auch in den folgenden Kapiteln als Quellen herangezogen werden.

Neben der Geschichte der Temperamente wird in weiteren Unterkapiteln ein Schwerpunkt auf allfällige Verbindungen der Lehre zur Kunst im Allgemeinen und zur Musik im Spezifischen gelegt. Außerdem wird in einem letzten Abschnitt der Versuch einer Zusammenstellung aller musikalischen Werke, welche die Temperamente – wenn auch nur im erweiterten Sinne – darstellen, unternommen.

¹⁴ Gundolf Keil: Artikel „Humoralpathologie“, in: Werner E. Gerabek/ Bernhard D. Haage / Gundolf Keil / Wolfgang Wegner (Hrsg.), *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Berlin / New York (NY): de Gruyter 2005, S. 642f.

¹⁵ Erich Schöner: *Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie*, Wiesbaden: Franz Steiner 1964 (Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften 4).

¹⁶ Noga Arikha: *Passions and Tempers. A History of the Humours*, New York: Ecco 2007.

2.1 Historischer Abriss des Viererschemas

Byron Almén schlägt vor, die Geschichte der Temperamentenlehre anhand von vier Perioden aufzuschlüsseln, in welchen der Lehre die größte Aktivität widerfährt:

1. *The medieval period*: characterized by the assimilation of Galen's humoral theory into the medieval synthesis,
2. *The Renaissance and Enlightenment periods*: interest in the medical implications of illness as related to temperament, exemplified by Paracelsus' *Nymphs, Sylphs, Gnomes, and Salamanders* (1540), combined with dozens of literary characterological studies, in which 'typical' character types are presented in thumbnail sketches or in pseudo-biographical vignettes [...], especially in France and England,
3. *1910s–1930s*: the intersection of experimental psychology, cultural history, medical psychiatry, and temperament theory, of which the most influential exponents are Ernst Kretschmer (on the relation between temperament and behavior [...]) and C. G. Jung (with respect to his fourfold theory of psychological functions),
4. *1960s–present*: the popularization of temperament (along with personality assessments like the Myers-Briggs Type Indicator) by psychologists and researchers including David Keirse and Linda Berens.¹⁷

Almén entscheidet sich dafür, mit dem geschichtlichen Überblick im 2. Jahrhundert bei Galen zu beginnen, welcher gemeinhin als Gründer der Temperamentenlehre gilt. Tatsächlich sind aber bei Galen die Komplexionsbezeichnungen – sanguinisch, cholerisch, phlegmatisch, melancholisch – gar noch nicht explizit nachweisbar. Erst in Schriften von Honorius von Autun und Maurus von Salerno, entstanden im 12. Jahrhundert, tauchen die Begriffe erstmals in schriftlich auf.¹⁸ Insofern spräche einiges dafür, den geschichtlichen Abriss im 12. Jahrhundert zu beginnen. Es ist jedoch beinahe ein Ding der Unmöglichkeit, die Geschichte der Temperamentenlehre darzustellen, ohne Galens Werk ein Kapitel zu widmen, weshalb im Folgenden deutlich vor dem 12. Jahrhundert angesetzt wird.

Tatsächlich reichen die Wurzeln der Temperamentenlehre noch viel weiter, bis in die vorchristliche Zeit zurück. Vor über 2500 Jahren beginnen sich mehrere griechische Naturphilosophen mit der Frage auseinanderzusetzen, aus was der Mensch und dessen Umwelt besteht, woher alles kommt. Nachdem Thales von

¹⁷ Byron Almén: „Musical ‚Temperament‘: Theorists and the Function of Music Analysis“, in: *Theoria* 12 (2005), S. 34f.

¹⁸ Keil 2005, S. 642.

Milet das Wasser, Anaximander das Apeiron („das Unendliche, Unbegrenzte“), Anaximenes die Luft und Heraklit von Ephesos das Feuer als Ursprung ausmachen, kristallisiert sich aus ihren Überlegungen schon bald das Viererschema heraus, das nicht nur für die Humoralpathologie und die Temperamentenlehre, sondern auch für diverse andere Lehren als Basis dient.¹⁹ Mit der Entstehung dieses Schemas beginnt somit die Geschichte der Temperamentenlehre und entsprechend auch der folgende geschichtliche Abriss.

2.1.1 Der Ursprung des Viererschemas in der Antike

Während bei mehreren vorsokratischen Philosophen bereits diverse Einer-, Zweier- und Dreierschemata entstehen, tauchen bei den Pythagoräern und bei Xenophanes erste Anzeichen eines Viererschemas auf.²⁰ Ein anderer Vorsokratiker sorgt schließlich mit seiner Theorie dafür, dass sich das Prinzip der Vierheit fest- und durchsetzt: Empedokles von Agrigent, der bis heute als Begründer der Elementenlehre²¹ gilt. Laut seinen Überlegungen „gibt es die materiellen Prinzipien des ‚Festen‘ (Erde), des ‚Flüssigen‘ (Wasser), des ‚Gasförmigen‘ (Luft) und des ‚Glühend Verzehrenden‘ (Feuer). Zwei Grundkräfte, ‚Streit‘ und ‚Liebe‘ trennen sie bzw. setzen sie zusammen.“²²

Unabhängig davon entstehen zur selben Zeit weitere Theorien, die sich das Viererschema zunutze machen. Einerseits die Lehre von den Elementar- oder Primärqualitäten (warm/heiß, kalt, feucht, trocken) des Zenon von Elea und andererseits diejenige von den Kardinalorganen des menschlichen Körpers (Gehirn, Herz, Nabel und Phallus) des Philolaos, der in der Vierzahl bereits den Ursprung der Gesundheit erkennt.²³ Kurz darauf wird diese Annahme konkreter: Durch Polybos erhalten auch die vier Körpersäfte ihre eigene Lehre, aus welcher er wiederum die Humoralpathologie ableitet, eine Krankheitslehre, die bis ins 19. Jahrhundert Gültigkeit besitzt und nach der die ungleiche Verteilung der Säfte im

¹⁹ Johannes Gottfried Mayer / Konrad Goehl: *Kräuterbuch der Klostermedizin. Der „Macer floridus“, Medizin des Mittelalters*, Holzminden: Reprint Leipzig [2003], S. 30–34.

²⁰ Vgl. Schöner 1964, S. 5–7.

²¹ Der Begriff „Elementenlehre“ bezieht sich im Folgenden stets auf die klassische Vier-Elemente-Lehre mit Wurzeln im antiken Griechenland. Andere Elementenlehren, wie etwa die chinesische mit deren fünf Elementen (Feuer, Wasser, Erde, Holz, Metall), werden bewusst ausgeklammert. Vgl. hierzu: Gernot Böhme / Hartmut Böhme: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München: Beck 1996, S. 93f.

²² Bernhard D. Haage: Artikel „Elementenlehre“, in: Werner E. Gerabek / Bernhard D. Haage / Gundolf Keil / Wolfgang Wegner (Hrsg.), *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Berlin / New York (NY): de Gruyter 2005, S. 342.

²³ Schöner 1964, S. 7; Keil 2005, S. 641–642.

menschlichen Körper für Krankheiten verantwortlich ist. So schreibt Polybos in der Schrift *De natura hominis*²⁴:

Der Körper des Menschen faßt in sich Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle, und diese Dinge bilden für ihn die Anlage seines Körpers, und durch sie ist Krankheit ebenso wie Gesundheit bedingt. Die Gesundheit ist besonders gut, wenn eben diese Dinge (die vier Humores) in ihrer Mischung (Krasis) das Gleichgewicht halten, und zwar ihrer Qualität nach als auch bezüglich ihrer Quantität und wenn sie möglichst gut gemischt sind ... und die vier Prinzipien des Körpers sind das Warme, das Kalte, das Trockene und das Feuchte.²⁵

Bereits in dieser Schrift wird damit begonnen, mehrere Lehren miteinander zu mischen resp. zu verbinden – im vorliegenden Fall die Säfte- und die Qualitätenlehre. Da alle diese Theorien auf der Zahl vier beruhen, sind diese Verbindungen naheliegend und prägen den weiteren geschichtlichen Verlauf des Viererschemas. So verbindet etwa der Arzt Philistion von Lokroi als einer der ersten die Elementen- und die Qualitätenlehre miteinander,²⁶ dicht gefolgt von Aristoteles, der mit der Elemente-, der Säfte- und der Qualitätenlehre bereits drei Theorien miteinander kombiniert.²⁷

Im Laufe der Jahre werden den bestehenden Verknüpfungen zahlreiche weitere Vierheiten beigelegt, darunter etwa Jahreszeiten, Lebensalter, Fieber, geometrische Figuren, Bestandteile der Seele, platonische Grundeffekte und Körperausgänge für die entsprechenden Säfte, zugeordnet wie folgt:

²⁴ Die Schrift *De natura hominis* zählt zum *Corpus hippocraticum*, einer über 60 medizinische Texte umfassenden Schriftsammlung, entstanden zwischen dem 6. und dem 2. vorchristlichen Jahrhundert. Die Sammlung ist nach Hippokrates von Kos benannt, der bis heute als einer der berühmtesten Ärzte des Altertums gilt und dessen Schule die Basis des *Corpus hippocraticum* bildet. Aus diesem Grund behaupten vor allem ältere Sekundärquellen – und vereinzelt der Einfachheit halber auch neuere –, dass generell alle Schriften aus der Sammlung von Hippokrates selbst stammen. Dies ist jedoch nicht der Fall. So kann etwa die hier erwähnte Schrift *De natura hominis* Hippokrates' Schwiegersohn Polybos zugeordnet werden. Nichtsdestotrotz spricht man im Verlauf der Geschichtsschreibung zumeist von der hippokratischen Säfte- oder Temperamentenlehre. Vgl. hierzu: Keil 2005, S. 642.

²⁵ Hippokrates: *Der wahre Arzt*, Zürich / Stuttgart: Artemis 1959, S. 12f., zit. nach: Detlef Sixel: *Rudolf Steiner über die Temperamente*, Dornach: am Goetheanum 1990, S. 35f.

²⁶ Klibansky / Panofsky / Saxl 1990, S. 44.

²⁷ Keil 2005, S. 642.

Element	Luft	Feuer	Erde	Wasser
Qualität	warm / feucht	warm / trocken	kalt / trocken	kalt / feucht
Saft (griech.)	Blut (haîma)	Gelbe Galle (cholé)	Schwarze Galle (melancholia)	Schleim (phlégma)
Kardinalorgan	Herz	Leber	Milz	Gehirn
Jahreszeit	Frühling	Sommer	Herbst	Winter
Lebensalter	Kindheit	Jugend	Mannesalter	Greisenalter
Fieberart	kontinuierliches Fieber	Tertiana-Fieber	Quartana-Fieber	Quotidiana-Fieber
Geometrische Figur (Plato)	Oktaeder	Tetraeder	Würfel	Ikosaeder
Grundeffekt (Plato)	Lust	Begierde	Leid	Furcht
Körperausgang	Nase	Ohren	Augen	Mund

Tabelle 1: Mögliche Zuordnungen im Viererschema vor der Zusammenführung Galens.²⁸

Mit der Einteilung des menschlichen Körpers in vier verschiedene Säfte und der Vorstellung, dass das Mischverhältnis dieser Säfte die Gesundheit bestimmt, lassen sich erstmals menschliche Typen mit den auf die Temperamente bezogenen Adjektiven beschreiben. Michaela Engelstätter argumentiert gar, dass, obwohl der Begriff an sich erst viel später entsteht, die Temperamentenlehre in der Antike „der Sache nach bereits gegeben [ist].“²⁹ Tatsächlich werden die Begriffe „cholisch“ (von griech. „cholé“ = (gelbe) Galle), „melancholisch“ (von griech. „melancholia“ = schwarze Galle) und „phlegmatisch“ (von griech. „phlégma“ = Schleim) damals schon verwendet und „können entweder pathologische Affektionen oder aber konstitutionelle Beschaffenheiten bezeichnen.“³⁰ Der Begriff „sanguinisch“ (von lat. „sanguis“ = Blut) ist zu jener Zeit noch nicht gebräuchlich. Dies ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass ein Überschuss an Blut kaum je als Krankheitsursache angenommen wird, sondern diese Konstitution gar als „gesunde Veranlagung *par excellence*“³¹ gilt. So scheint der antiken Humoralpathologie ein Adjektiv für die blutdominierte Veranlagung zu fehlen. Bezeichnend auch, dass das heute gebräuchliche, entsprechende Adjektiv als einziges nicht auf ein griechisches, sondern auf ein lateinisches Wort zurückgeht.

²⁸ Zusammengetragen aus: Böhme / Böhme 1996, S. 104; Haage 2005, S. 342; Klibansky / Panofsky / Saxl 1990, S. 114; Schöner 1964, S. 58–63; sowie: Arne Stollberg: *Figuren der Resonanz. Das 18. Jahrhundert und seine musikalische Anthropologie*, Stuttgart / Kassel: Bärenreiter/Metzler 2022, S. 39.

²⁹ Engelstätter 2008, S. 24.

³⁰ Klibansky / Panofsky / Saxl 1990, S. 51.

³¹ Ebd., S. 52.

2.1.2 Galen von Pergamon und die Temperamentenlehre

Zwischen dem 3. vorchristlichen Jahrhundert und der Jahrtausendwende verschwinden sowohl das Viererschema als auch die Humoralpathologie von der Bildfläche. Zumindest finden sie in den diversen medizinischen und philosophischen Schriften kaum Erwähnung. Stattdessen liegt der Fokus zu dieser Zeit verstärkt auf der Anatomie des Körpers und es stellt sich gar die Frage, ob eine Abkehr von der Humoralpathologie in Betracht gezogen wird.³²

Spätestens mit der Person Galen von Pergamon kann diese Annahme verneint werden. Im 2. Jahrhundert nach Christus greift er die hippokratisch-medizinische Lehre sowie diverse naturwissenschaftliche Ansätze wieder auf, verschmilzt und systematisiert diese zu einer umfassenden Lehre, die über viele Jahrhunderte ihre Gültigkeit behalten wird. Es ist mitunter Galen zu verdanken, dass die hippokratischen Schriften heute in einer großen Ausführlichkeit überliefert sind.³³ Seine Konstitutionslehre fügt dem bestehenden Schema Farben, Geschmacksrichtungen und Planeten hinzu. Die Bedeutung der Körpersäfte ist bei ihm zwar weiterhin unbestritten, allerdings liegt der eigentliche Fokus seiner Lehre auf den vier Elementarqualitäten, die als zentrales Einteilungsprinzip gelten.³⁴

Element	Luft	Feuer	Erde	Wasser
Qualitäten	warm / feucht	warm / trocken	kalt / trocken	kalt / feucht
Körpersaft	Blut	Gelbe Galle	Schwarze Galle	Phlegma
Farbe	rot	gelb	schwarz	weiß
Geschmack	süß	bitter	scharf / sauer	salzig
Organ	Herz	Leber	Milz	Gehirn
Jahreszeit	Frühling	Sommer	Herbst	Winter
Lebensalter	Kindheit	Jugend	Mannesalter	Greisenalter
Fieberart	kontinuierliches Fieber	Tertiana-Fieber	Quartana-Fieber	Quotidiana-Fieber
Planet	Jupiter	Mars	Saturn	Mond
Geschlecht	–	männlich	–	weiblich

Tabelle 2: Viererschema nach Galen.³⁵

Auch wenn aus diesem Schema die Herkunft der heute gebräuchlichen adjektivischen Beschreibungen der Temperamente bereits herausgelesen werden kann, ist

³² Schöner 1964, S. 77f.

³³ Ebd., S. 86f.

³⁴ Klibansky / Panofsky / Saxl 1990, S. 122.

³⁵ Zusammengetragen aus: Keil 2005, S. 642; Mayer / Goehl 2003, S. 40f.

in Galens Lehre noch nicht von sanguinischen, cholerischen, melancholischen und phlegmatischen Personen per se die Rede. Wohl werden aber die einzelnen Dispositionen bereits Charaktereigenschaften zugeordnet.

So verbindet Galen das Blut mit dem Element Luft und dem Einfachen und Einfältigen, die feurige gelbe Galle mit dem Scharfsinnigen und Verständigen und die schwarze Galle mit dem Gesetzten und Beständigen sowie der Erde. Dem wässrigen Schleim spricht Galen hingegen jede charakterbildende Eigenschaft ab.³⁶

Hierzu sei jedoch angemerkt, dass vor allem die mit dem Blut und der gelben Galle assoziierten Eigenschaften noch nicht dem späteren Kanon entsprechen. Weitere solche Zuordnungen finden sich auch in diversen anderen Schriften der Spätantike.³⁷ Zu derselben Zeit erfährt das Viererschema auch weitere Additionen, wozu etwa die Tageszeiten (Morgen, Mittag, Abend, Nacht) zählen, die gerne auch in Galens Schema eingegliedert werden, in Wahrheit jedoch von einem pseudo-galenischen Autor stammen.³⁸

Auch auf das Aufleben der Humoralpathologie bei Galen folgt erneut eine Periode, in welcher die Humoralpathologie an Bedeutung verliert. Vom 4. bis zum 7. Jahrhundert steuert die säfteorientierte Medizin einem ersten größeren Niedergang entgegen, der erst durch die arabischen Einflüsse sowohl in den Bereichen der Medizin als auch der Philosophie zu Beginn des aufkeimenden Mittelalters abgewendet werden kann.³⁹

2.1.3 Mittelalter, Renaissance und die Blütezeit der Temperamente

Aus medizinischer Sicht ist der persische Arzt Avicenna maßgeblich dafür verantwortlich, dass die Humoralpathologie im westlichen Europa wieder Fuß fassen konnte, auch wenn in seinen Schriften der Schwerpunkt deutlich auf der Melancholie und deren Ausdeutungen liegt. Allerdings beschreibt er erstmals die Möglichkeit von unterschiedlichen Ausprägungen der Melancholie, die wiederum je auf einen der anderen drei Körpersäfte zurückgehen.⁴⁰

³⁶ Engelstätter 2008, S. 23.

³⁷ Vgl. hierzu: Klibansky / Panofsky / Saxl 1990, S. 118–120.

³⁸ Mayer / Goehl 2003, S. 41.

³⁹ Asenath Mason: *Sol Tenebrarum. Eine okkulte Studie der Melancholie*, Rudolstadt: Roter Drache 2012, S. 51.

⁴⁰ Klibansky / Panofsky / Saxl 1990, S. 151–155.

Das erste Auftauchen der vier Adjektive sanguinisch, cholerisch, melancholisch und phlegmatisch – freilich in ihren lateinischen Äquivalenten – wird im 12. Jahrhundert Tatsache. Sowohl im *Elucidarium* von Honorius von Autun⁴¹ als auch in der *Philosophia* von Wilhelm von Conches lassen sich die komplexionsbezeichnenden Termini nebeneinander nachweisen. Letztere Schrift ist wegweisend für die weitere Entwicklung der Temperamentenlehre. Wilhelm von Conches bewertet darin das sanguinische Temperament höher, da es als einziges auf den Menschen zurückzuführen sei, während die anderen Temperamente ihren Ursprung im Tierreich hätten. Diese neue Erkenntnis der Wertung findet Einzug in die weitere Entwicklung der Temperamentenlehre und spielt vor allem in der Renaissance, als die Lehre ihren Höhepunkt erfährt, eine essenzielle Rolle.⁴² Die Komplexionen erfahren dort eine ziemlich strikte Hierarchie: Der Sanguiniker wird generell zuerst genannt aufgrund seines edlen Stellenwerts, daraufhin folgt gewöhnlich der Choleriker. Anschließend folgen Phlegmatiker und Melancholiker, wobei diese Temperamente um 1500 ihre Plätze tauschen, der Phlegmatiker also noch unter den Wert des Melancholikers fällt.⁴³

In nunmehr vermehrt kürzeren Abständen greifen auch weitere Theoretiker das Vokabular der Temperamente auf, was die Lehre stetig populärer werden lässt. Dazu tragen im 13. Jahrhundert zwei- bis sechszeilige Merkverse bei, die den Temperamenten feste Merkmale zuordnen, an welchen sich die Bevölkerung orientieren kann. Ab dem 14. Jahrhundert werden erstmals medizinische Traktate, die bis anhin in Latein verfasst sind, in Vulgärsprachen übersetzt – das gemeine Volk hat nun schriftlichen Zugang zur Temperamentenlehre –, worauf auch die Fabrikation von Illustrationen, Holzschnitten, Kalendern etc. Fahrt aufnimmt und der Temperamentenlehre endgültige Popularität verschafft.⁴⁴

Mit dieser Entwicklung beginnt die bildliche Repräsentation der Temperamentenlehre Form anzunehmen (s. Kapitel 2.2). Noch zuvor allerdings wird das klassische Viererschema nicht nur um die Temperamentenbezeichnungen, sondern auch um diverse andere Kategorien erweitert, wozu etwa Tiere, Himmelsrichtungen, Winde, Tierkreiszeichen, Apostel, Evangelisten und Kirchentonarten zählen, wobei die Himmelsrichtungen und die zugehörigen Kardinalwinde

⁴¹ Keil 2005, S. 642.

⁴² Engelstätter 2008, S. 31f.

⁴³ Ebd., S. 117; Arnold Rothe: *Caldéron und die vier Temperamente*, Kassel: Reichenberger 2003, S. 7.

⁴⁴ Klibansky / Panofsky / Saxl 1990, S. 189ff.

tatsächlich bereits im *Corpus hippocraticum* Erwähnung finden, dann aus dem Viererschema verschwinden und nun wieder eingegliedert werden.⁴⁵

In der Mitte des 16. Jahrhunderts erfährt die Temperamentenlehre eine weitere Veränderung, welche die folgenden Entwicklungen mitprägt. Die Temperamente werden nun „verstärkt auch durch Körperhaltung und Physiognomie ausgedrückt“⁴⁶, was vor allem in den bildlichen Darstellungen und dem populären Gebrauch der Lehre deutliche Spuren hinterlässt.

Die seit nun bereits seit mehreren Jahrhunderten bis auf wenige Ausnahmen⁴⁷ uneingeschränkte Beliebtheit der Temperamentenlehre und das Selbstverständnis der Säftelehre als medizinische Grundlage hält weitere 200 Jahre lang an und beschert dem Viererschema weitere, zuweilen abstruse Zuordnungen, wie die folgende Tabelle darzustellen versucht.

Element	Luft	Feuer	Erde	Wasser
Qualitäten	warm / feucht	warm / trocken	kalt / trocken	kalt / feucht
Körpersaft	Blut	Gelbe Galle	Schwarze Galle	Phlegma
Farbe	rot	gelb	schwarz	weiß
Körperausgang	Nase	Ohren	Augen	Mund
Geschmack	süß	bitter	scharf / sauer	salzig
Organ	Herz	Leber	Milz	Gehirn
Temperament	sanguinisch	cholerisch	melancholisch	phlegmatisch
Wesensart	fröhlich, freundlich	aufbrausend, wütend, schnell	langsam, sicher	träge, schwerfällig, furchtsam
Jahreszeit	Frühling	Sommer	Herbst	Winter
Tageszeit	Morgen	Mittag	Nachmittag / Abend	Abend / Nacht
Lebensalter	Kindheit	Jugend	Mannesalter	Greisenalter
Fieberart	kontinuierliches Fieber	Tertiana-Fieber	Quartana-Fieber	Quotidiana-Fieber
Planet	Jupiter	Mars	Saturn	Mond
Tierkreiszeichen	Zwillinge, Waage, Wassermann	Widder, Löwe, Schütze	Stier, Jungfrau, Steinbock	Krebs, Skorpion, Fische
Griechische Gottheit	Hades	Zeus	Hera	Nestis
Himmelsrichtung	Osten	Süden	Westen	Norden

⁴⁵ Engelstätter 2008, S. 89ff.

⁴⁶ Rothe 2003, S. 43.

⁴⁷ Als schwerwiegendster Verlust des Glaubens an die Temperamenten- resp. die Säftelehre gilt der Schwarze Tod, die Pest-Epidemie zwischen 1347 und 1352, gegen den die damaligen medizinischen Standards in keiner Art und Weise ankommen. Vgl. hierzu: Arikha 2007, S. 107ff.

Wind	Westwind Zephyrus	Ostwind Eurus	Nordwind Boreas	Südwind Auster
Tier	Mensch	Löwe	Stier, Esel, Rind	Adler, Schwein
Apostel / Evangelist	Johannes	Markus	Paulus / Lukas	Petrus / Matthäus
Kirchentonart	lydisch	phrygisch	mixolydisch	dorisch
Geschlecht	–	männlich	–	weiblich
Geometrische Figur	Oktaeder	Tetraeder	Würfel	Ikosaeder
Grundeffekt	Lust	Begierde	Leid	Furcht
Unterweltfluss	Cocytos	Phlegethon	Acheron	Styx
Elementar- geister	Sylphen / Sylvestres	Salamander / Vulcani	Pygmäen / Gnomen	Nymphen / Undinen
Alchemisti- sche Phase	Citrinitas	Rubedo	Nigredo	Albedo
Kabbalistische Ebene	Tiphereth / Tagirion	Kether / Thaumiel	Malkuth / Lilith	Yesod / Gamaliel
Magisches Werkzeug	Schwert / Dolch	Stab	Pentakel	Kelch

Tabelle 3: Mögliche Zuordnungen im Viererschema zur Blütezeit der Temperamentenlehre.⁴⁸

Die Zuordnung der Kirchentonarten kann zwar mehrfach so belegt werden, doch es gibt auch bei dieser musikalischen Zuordnung einige Fragezeichen. So wird beispielsweise dem melancholischen Temperament auch oft der phrygische Modus zugeschrieben, dessen kleiner Sekundsprung $e-f$ resp. $f-e$ als pathetisches Seufzer-Motiv interpretiert werden kann und somit perfekt zu diesem Temperament passt.⁴⁹

⁴⁸ Zusammengetragen aus: Tabellen 1 und 2; Böhme / Böhme 1996, S. 96; Engelstätter 2008, S. 104 und S. 110f.; Klibansky / Panofsky / Saxl 1990, S. 172, S. 400 und S. 517; Mason 2010, S. 27, S. 34 und S. 38; Schöner 1964, Anhang; Sixel 1990, S. 128ff.; sowie: Peter Dinzelbacher: „Der Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris, et de caeteris spiritibus“, in: Albrecht Classen (Hrsg.): *Paracelsus im Kontext der Wissenschaften seiner Zeit. Kultur- und mentalitätsgeschichtliche Annäherungen*, Berlin / New York: De Gruyter 2010 (Paracelsus Studien 2), S. 26–36.

Einige der späteren Zuteilungen im Viererschema sind im Verlauf der Renaissance und auch noch der Barockzeit variabel, sind also in Schriften und bildlichen Repräsentationen in unterschiedlichen Zuteilungen zu finden. Dazu zählen etwa die Winde oder die Tiere. Zumeist wird die Zuteilung jedoch nur innerhalb eines Temperamentenpaars gewechselt, wobei das sanguinische und das cholerische Temperament als das eine Paar, das melancholische und das phlegmatische als das andere gelten.

⁴⁹ Vgl. Wald-Fuhrmann 2010, S. 287.

2.1.4 Ablösung der Humoralpathologie und Niedergang der medizinischen Temperamentenlehre

Mitte des 18. Jahrhunderts beginnt die Vormachtstellung der Humoralpathologie – zumindest was das Feld der Medizin betrifft – zu bröckeln. Von ersten Wissenschaftlern wird sie bereits verworfen, zugunsten der „materialistischen und mechanistischen Ideen der Zeit“⁵⁰, wovon die wichtigste wohl die Entdeckung des Blutkreislaufs ist. Allerdings öffnet sich für die Temperamentenlehre ein weiteres Feld, in dem sie für viele weitere Dekaden prägend bleibt: die Psychologie. Der Arzt und Naturphilosoph Ernst Platner, seines Zeichens Mitbegründer der neuzeitlichen Anthropologie, entwickelt eine Art psychologischer Temperamentenlehre, in welcher nicht mehr die Begriffe sanguinisch, cholerisch, melancholisch und phlegmatisch, sondern geistig, tierisch, kraftvoll/heroisch und kraftlos vorherrschen, mit denen die menschliche Seele charakterisiert wird. Diese Einteilung wird wiederum von Immanuel Kant in seiner Schrift *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* im Jahr 1798 vertieft und systematisiert.⁵¹ In der Lehre von Carl Gustav Carus wiederum bleiben die klassischen Bezeichnungen der Temperamente bis ins 19. Jahrhundert hinein erhalten, allerdings werden sie von vier auf sechs erweitert und in „die drei Hauptrichtungen des Seelenlebens“ eingegliedert: die Temperamente des Wollens (cholerisch und phlegmatisch), die Temperamente des Gefühls (sanguinisch und melancholisch) und die Temperamente des Erkennens (psychisch und elementar).⁵²

Spätestens Mitte des 19. Jahrhunderts verliert die Humoralpathologie endgültig ihren medizinischen Stellenwert, als Rudolf Virchow postuliert, dass Krankheiten nicht auf eine Dyskrasie der Säfte zurückzuführen sind, sondern ihren Ursprung in den menschlichen Zellen haben. Die sogenannte Zellulärpathologie löst die Humoralpathologie ab und fungiert als Startschuss unserer heutigen naturwissenschaftlich und experimentell orientierten Medizin. Gleichzeitig wird die Temperamentenlehre auch in anverwandten Forschungsgebieten wie der Psychiatrie durch modernere Methoden ersetzt.⁵³ Einzig der Begriff der Melancholie überlebt in diesem Teilgebiet noch etwas länger, bis auch er mit dem auslaufenden

⁵⁰ Mason 2012, S. 76.

⁵¹ Harald Schmidt: Artikel „Temperamentenlehre (Neuzeit)“, in: Werner E. Gerabek / Bernhard D. Haage / Gundolf Keil / Wolfgang Wegner (Hrsg.), *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Berlin / New York (NY): de Gruyter 2005, S. 1382.

⁵² Vgl. hierzu: Sixel 1990, S. 10.

⁵³ Schmidt 2005, S. 1382; Goyert 2015, S. 20.

19. Jahrhundert durch die Depression ersetzt wird und sich die Psychiatrie somit gänzlich jeglicher humoralpathologischer Altlasten entledigt.⁵⁴

Im populären Sprachgebrauch lebt die Temperamentenlehre weiter. Allerdings wird auch in diesem Feld die genaue Vorstellung der einzelnen Temperamente vermehrt diffuser, da die Lehre bereits als veraltet gilt. So schreibt Eduard Hirt im Jahre 1905 zwar: „In der heutigen Psychologie ist nur selten mehr von den Temperamenten die Rede“⁵⁵, doch beobachtet gleichzeitig auch:

Das Volk und ab und zu auch wohl praktische Psychologen, Ärzte oder Erzieher, sprechen nicht allzuselten noch heute von den Temperamenten, ein Zeichen dafür, dass ihnen auch noch ein entsprechender, wenn auch ungeklärter Begriff vorschweben muss.⁵⁶

Ungefähr zu derselben Zeit erscheint die Psychoanalyse auf der Bildfläche, geprägt natürlich von Sigmund Freud, aber auch von Alfred Adler und Carl Gustav Jung. Speziell in den Schriften des Letzteren lassen sich Nachwirkungen der Temperamentenlehre und des Viererschemas feststellen. In Jungs Psychologie „korrespondieren die vier Elemente mit den vier Funktionen der Psyche: Empfindung, Gefühl, Denken und Intuition. Im spirituellen Sinne werden sie durch den ätherischen, den astralen, den mentalen und den kausalen Körper repräsentiert.“⁵⁷ In Bezug auf die Säfte und die Temperamente schreibt Jung zudem:

Die ‚humores‘ der heutigen Ärzte sind allerdings nicht mehr die antiken ‚Körpersäfte‘, sondern die subtilen Hormone, welche das ‚Gemüt‘ als einen Inbegriff von temperamentmäßigen, emotionalen Reaktionen in weitgehendem Maße beeinflussen. Die körperliche Gesamtveranlagung, die sogenannte Konstitution im weitesten Sinne hat mit dem seelischen Temperament in der Tat sehr viel zu tun, so viel sogar, daß man es den Ärzten nicht verdenken kann, wenn sie die seelische Erscheinung vorzugsweise als vom Körper abhängig betrachten.⁵⁸

Die Überschrift von Jungs diesbezüglicher Schrift, *Psychologische Typen*, deutet bereits eine weitere Weiterentwicklung der Temperamentenlehre an, nämlich diejenige hin zu Typenlehren. Erste Anzeichen hierfür sind bereits Ende des

⁵⁴ Mason 2012, S. 87.

⁵⁵ Hirt 1905, S. 1.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Mason 2012, S. 27.

⁵⁸ Carl Gustav Jung: *Psychologische Typen*, Zürich: Rascher 1921, 3. Neuauflage, hrsg. von Marianne Niehus-Jung et al.: Ostfildern: Patmos 2011 (Gesammelte Werke 6), S. 578.

19. Jahrhunderts beim norddeutschen Arzt Julius Bahnsen erkennbar, der anstelle der klassischen Temperamente Begriffe wie „Spontaneität“, „Impressionabilität“ und „Reagibilität“ zur Definition von Charaktertypen verwendet. Die bis heute bekannteste Typenlehre entsteht hingegen in den 1920er-Jahren durch Ernst Kretschmer, der zwar weiterhin von Temperamenten spricht – und auch inhaltlich an deren Erbe anknüpft –, jedoch nicht von den klassischen, sondern vom zyklotyphen, schizotyphen und viskosen.⁵⁹

Neben dem populären Wissen überdauern die Inhalte des hippokratischen Temperamentensystems auch in alternativen Lehren, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstehen. Das bekannteste Beispiel hierfür ist sicherlich die Anthroposophie und die daraus abgeleitete Waldorf-Pädagogik nach Rudolf Steiner, die sich in bestimmten Abschnitten sehr eng an der Temperamentenlehre und dem Viererschema orientiert und diese ergänzt, beispielsweise mit Kinderkrankheiten, pathologischen Übersteigerungen, diätetischen Empfehlungen, einer Vier-Leiber-Lehre und gar expliziten Volkstemperamenten.⁶⁰

2.1.5 Eine erneute Renaissance?

Der Vorschlag einer geschichtlichen Einteilung der Temperamentenlehre zu Beginn dieses Kapitels durch Byron Almén nimmt es bereits vorweg: Die vier Temperamente erleben tatsächlich eine Art kleine Renaissance, beginnend in den 1960er-Jahren. Dies, nachdem die Temperamentenlehre und die Konstitutionstypologie zwischenzeitlich aufgrund ihres Missbrauchs durch die Nationalsozialisten in Verruf geraten waren und somit in Westeuropa und den USA erneut ihre sowieso nur noch spärlich vorhandene Bedeutung verlieren.⁶¹

Neben dem Fortbestehen der Temperamentenlehre bis heute in der bereits erwähnten Waldorf-Pädagogik, entwickeln sich ab den 1960er-Jahren neue Typenlehren und Psychologiemodelle, die erneut auf das Viererschema und die Temperamente zurückgehen. Dazu zählen etwa der Myers-Briggs Type Indicator (MBTI) von Isabel Briggs Myers, ein auf Jung zurückgehender Persönlichkeitstest mit 16 Unterteilungen, basierend auf einem quadrierten Viererschema,⁶² die Typenlehre

⁵⁹ Schmidt 2005, S. 1383; Sixel 1990, S. 11f; sowie: Richard Rohr / Andreas Ebert: *Das Enneagramm. Die 9 Gesichter der Seele*, München: Claudius 1989, S. 17.

⁶⁰ Heiner Ullrich: *Waldorfpädagogik. Eine kritische Einführung*, Weinheim / Basel: Beltz 2015, S. 108–117.

⁶¹ Schmidt 2005, S. 1383.

⁶² Rohr / Ebert 1989, S. 17.

von Fritz Riemann, in der er vier Grundformen der Angst unterscheidet und damit auf die Charakterisierung von Persönlichkeiten schlussfolgert,⁶³ die auf Neugeborene und Kleinkinder bezogene Temperamentenlehre von Stella Chess und Alexander Thomas, die behaupten, dass das Temperament eines Kindes noch vor der Geburt geformt wird,⁶⁴ das persönlichkeitspsychologische Modell von Hans Jürgen Eysenck, der die Temperamente mit dem Erregbarkeitsgrad des menschlichen Nervensystems verbindet,⁶⁵ die Untersuchungen zum Temperamentenmodell von Jerome Kagan, der das Viererschema auf die kindliche Entwicklungspsychologie überträgt,⁶⁶ sowie verhältnismäßig moderne Persönlichkeitstests etwa von David Keirsey oder Linda Berens, welche sich beide auf Platons Vierteilung in *Politeia* beziehen und so ziemlich nahe bei der klassischen Temperamentenlehre bleiben.⁶⁷

Neben der vor allem im US-amerikanischen Raum verbreiteten wissenschaftlichen Renaissance der hippokratischen Temperamentenlehre, überdauert diese zudem in okkulten Sphären – Magie und Esoterik –, ansatzweise in der homöopathischen Medizin sowie marginal im populären Sprachgebrauch.⁶⁸

2.1.6 Exkurs: Sonderfall Melancholie

Die Melancholie genießt unter den Temperamenten seit jeher einen Sonderstatus. Schon nur der Fakt, dass das melancholische als einziges Temperament ein zugehöriges Substantiv besitzt, spricht Bände. Es gibt keine „Phlegmatie“ oder „Sanguinie“. Dies spricht dafür, dass es sich bei der Melancholie nicht nur um ein Temperament, sondern auch noch um etwas von der Temperamentenlehre Unabhängiges handeln muss. Tatsächlich verbergen sich hinter dem Wort „Melancholie“ drei verschiedene Bedeutungen, die erstmals in Robert Burtons *Anatomy of Melancholy* (1613) klar getrennt werden und Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl wie folgt definieren:

1. Ausdruck für eine Geisteskrankheit, die durch Angstzustände, tiefe Depression und Lebensüberdruß gekennzeichnet ist [...],
2. Charakterveranlagung, die zusammen mit der sanguinischen, cholerischen und phlegmatischen das System der ‚vier Temperamente‘ [...] bildet [...],

⁶³ Ebd.; Ruthe 2011, S. 11f.

⁶⁴ Schmidt 2005, S. 1383.

⁶⁵ Arikha 2007, S. 287–289.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Almén 2005, S. 34–37; Arikha 2007, S. 290.

⁶⁸ Mason 2012, S. 90.

3. Ausdruck für einen vorübergehenden Seelenzustand, der bald quälend, deprimierend, bald aber auch nur sanft-träge oder nostalgisch sein kann.⁶⁹

Zuweilen wird auch eine Unterscheidung durch verschiedene Schreibweisen des Wortes propagiert. Nach dieser Ansicht ist „Melancholie“ in etwa gleichbedeutend mit der zweiten und dritten Definition und steht für das Temperament und alle körperlichen und seelischen Leiden, die auf die schwarze Galle zurückzuführen sind. Dem wird der Begriff „Melancholia“ entgegengesetzt, der jegliche medizinische (Geistes)Störungen umschreibt, die mit der Säftelehre per se nichts zu tun haben.⁷⁰

Die Entwicklung der Melancholie als Temperament und Charakterveranlagung ist bereits mit den vorherigen Unterkapiteln zu der Geschichte der Temperamentenlehre abgedeckt. Die anderen Ausdeutungen der Melancholie erfahren hingegen ihre eigenen geschichtlichen Veränderungen, die hier in der Folge kurz umrissen werden.

Auch wenn die Melancholie als abstrakte, medizinische Bezeichnung einer bestimmten Krankheitsdisposition eventuell gar in die vorhippokratische Zeit zurückreicht, findet sie spätestens im *Corpus hippocraticum* im Rahmen der Entwicklung der Säftelehre erstmals Erwähnung. Zu diesem Zeitpunkt wird auch erstmals die Trennung zwischen der Melancholie im Säftesystem und der Melancholie als Krankheit vollzogen, wobei letztere bereits in eine positive und negative Variante unterteilt wird, basierend auf der Platonischen Philosophie.⁷¹ Bereits um 300 v. Chr. entsteht die erste umfangreiche Einzelabhandlung über die Melancholie, verfasst von Theophrast.⁷²

Als nächste Meilensteine gelten die Schriften von Rufus von Ephesos, der als erster Symptome der melancholischen Krankheit und gleichzeitig die künstlerischen Talente, die daraus resultieren, beschreibt, sowie von Galen, der sich im Rahmen seiner umfassenden Konstitutionslehre verstärkt mit der Melancholie resp. der Schwarzen Galle auseinandersetzt, innerhalb derer er eine Dreier-Klassifizierung vorschlägt, die beide in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung entstehen. Einige Jahrhunderte später folgt durch Alexander von Tralles ein weiteres Traktat zur Melancholie, in dem deren vier verschiedene Krankheitsstadien

⁶⁹ Klibansky / Panofsky / Saxl 1990, S. 37.

⁷⁰ Mason 2012, S. 8.

⁷¹ Klibansky / Panofsky / Saxl 1990, S. 55.

⁷² Engelstätter 2008, S. 19–21.

beschrieben werden. Weitere frühmittelalterliche Schriften dazu sind äußerst selten, da die Autorität der griechischen Philosophen grundsätzlich aufrechterhalten und nicht hinterfragt wird.⁷³

Rund um die erste Jahrtausendwende ist die Melancholie „in der allgemeinen Weltanschauung vorherrschend, obwohl sie in den Augen der Kirche eine Sünde [ist].“⁷⁴ Letzteres ist mitunter auch den Schriften von Hildegard von Bingen zu entnehmen, in denen die Melancholie direkt mit dem Sündenfall verbunden und zum Symbol für Krankheit schlechthin erklärt wird. Eine ähnliche Argumentation zieht sich durch diverse weitere im Mittelalter entstandene Traktate, in denen die Melancholie als Sammelbegriff für verschiedenste Krankheitsbilder erhalten muss.⁷⁵

Mit dem Ende des Mittelalters und dem Beginn der Neuzeit gerät die Melancholie als Krankheitsbild in den Hintergrund und weicht der Melancholie als Weltgefühl oder Weltschmerz sowie der Melancholie als variable und nicht allzu stark eingegrenzte Stimmung, „die ohne weiteres auf unbelebte Dinge übertragen werden kann“⁷⁶, wobei sich vor allem der populäre Gebrauch der letzteren schnell etabliert und sich bis heute in der gesamten neuzeitlichen Literatur wiederfindet. Gleichzeitig erfährt die Melancholie eine weitere Ausdeutung: diejenige des genialen Melancholikers. Erstmals angedeutet bei Francesco Petrarca ist es Marsilio Ficino, der in seiner Monographie *De vita libri tres* die Melancholie nicht nur als negative Eigenschaft, sondern eben auch als physiologische Voraussetzung und Grundlage für die geistige Elite – Künstler, Philosophen, Gelehrte – festhält, angelehnt an die Idee des kreativen Wahnsinns, die bereits in der Antike vereinzelt nachgewiesen werden kann. Tatsächlich ist es aber Ficino, der mit seiner Aufwertung der Melancholie den Grundstein für den modernen Geniebegriff legt.⁷⁷

Ab dem 16. Jahrhundert fluten unzähligen Melancholie-Traktaten Westeuropa, worin die melancholische Veranlagung unter anderem mit Nationen, Regionen, Pflanzen, Steinen, Metallen, der Alchemie und gar den ägyptischen Plagen

⁷³ Ebd., S. 25f.; Mason 2012, S. 48–50.

⁷⁴ Mason 2012, S. 53.

⁷⁵ Klibansky / Panofsky / Saxl 1990, S. 143–153, sowie: Heinrich Schipperges: Artikel „Melancholia“, in: Werner E. Gerabek. / Bernhard D. Haage / Gundolf Keil / Wolfgang Wegner (Hrsg.), *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Berlin / New York (NY): de Gruyter 2005, S. 965f.

⁷⁶ Klibansky / Panofsky / Saxl 1990, S. 323.

⁷⁷ Engelstätter 2008, S. 58–61; Klibansky / Panofsky / Saxl 1990, S. 367–370; Wald-Fuhrmann 2010, S. 157; sowie: Werner Friedrich Kümmel: *Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*, Freiburg im Breisgau / München: Karl Alber 1977 (Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte 2), S. 288.

verknüpft wird. Dies hat zur Folge, dass die Melancholie langsam auf ihren Höhepunkt in puncto Popularität zusteuert und somit die folgenden Jahrhunderte ausgiebig prägt. Dabei bilden sich auch immer wieder Unterarten heraus, beispielsweise die romantische Melancholie, eine verstärkte Form des männlichen Welt Schmerzes, die sich vor allem zu Beginn des 19. Jahrhunderts manifestiert.⁷⁸

Schon bald darauf wird in der Medizin die Melancholie durch die Depression abgelöst, womit die Geschichte der Melancholie als Krankheit endet. Seit dem beginnenden 20. Jahrhundert steht die Melancholie nunmehr repräsentativ für einen vage definierten Gemütszustand, geprägt von Bedrücktheit, Niedergeschlagenheit, Traurigkeit und Gram – die dritte Bedeutung, laut der obenstehenden Einteilung.⁷⁹

Hier sei angemerkt, dass die Grenzen jener Einteilung durchaus als schwammig und keineswegs als vollständige Abtrennungen zu verstehen sind. Die Bedeutungen hängen eng zusammen und können schnell wechseln oder ineinander übergehen, wie Werner Friedrich Kümmel beschreibt.

Obwohl man Melancholie als Krankheit von der Komplexion des Melancholikers unterschied, konnte es scharfe Grenzen nicht geben: Ein melancholisches Temperament konnte leicht – naturgemäß viel leichter als jedes andere Temperament – in die Krankheit Melancholie übergehen, wenn die schwarze Galle sich noch weiter vermehrte, ihre Qualität veränderte, den Körper überflutete und einen übermäßigen, krankmachenden Einfluß auf Körper und Geist gewann.⁸⁰

Dass die Melancholie als Sonderfall angesehen werden kann, zeigt abschließend auch eine Überlegung, die in den 1950er-Jahren aufkommt. Walter Müri vermutet, dass die Charakterisierung der Melancholie resp. der melancholischen Person, die bereits vor der Entstehung der Temperamentenlehre Form annimmt, als Grundlage für die spätere Entwicklung der übrigen Temperamente diene. Dass die Eigenschaften des sanguinischen, cholerischen und phlegmatischen Temperaments analog zu denjenigen des melancholischen herausgearbeitet wurden, ist jedoch nicht belegt.⁸¹

⁷⁸ Klibansky / Panofsky / Saxl 1990, S. 347–350; Mason 2012, S. 39–42.

⁷⁹ Mason 2012, S. 87.

⁸⁰ Kümmel 1977, S. 286.

⁸¹ Schöner 1964, S. 71.

2.2 Die Temperamente und die schönen Künste

Seit dem 16. Jahrhundert und den berühmten Holzschnitten Albrecht Dürers sind die vier Temperamente ein beliebtes Sujet in jeglichen Kunstrichtungen, von der Bildhauerei über die Malerei und die Dichtung bis hin zur Musik. Allerdings lassen sich erste Ansätze der künstlerischen Repräsentation der Temperamente bereits früher festmachen. So findet sich beispielsweise um 600 in einer Handschrift Isidors von Sevilla die vermutlich erste schematische Darstellung des Temperamentszyklus in Form einer Illustration. Weitere solcher aufgezeichneten Schemata sind auch in weiteren Traktaten bis ins 13. Jahrhundert hinein auffindbar und werden vereinzelt auch mit kleinen bildlichen Illustrationen ergänzt.⁸²

Ab dem 13. Jahrhundert sind die Temperamente erstmals in der Wortkunst nachweisbar in der Form von mehrzeiligen Merkversen, welche die spezifischen Merkmale der vier Charaktereigenschaften aufzählen und so für das gemeine Volk zugänglich und verständlich machen. Im Zuge dieser Vulgarisierung der Temperamentenlehre entstehen im Raum Augsburg um das Jahr 1490 die ersten bildlichen Darstellungen der vier Komplexionen, die in Kalendern veröffentlicht werden. Es handelt sich dabei um kleine Holzschnitte, die entweder eine oder mehrere Personen zeigen, welche das entsprechende Temperament durch Kleidung, Körperhaltung und Lebensalter verkörpern sowie, falls mehrere Figuren dargestellt sind, eine szenische Handlung darstellen. Auffällig dabei ist, dass die Melancholie von Beginn weg konsistent repräsentiert wird – anhand eines Menschen, der zu dieser Zeit noch niedergeschlagen an einem Tisch sitzt, wobei der Tisch in späteren Darstellungen verschwindet, und den Kopf in eine oder mehrere Hände stützt oder gar auf der Tischplatte in den Händen vergräbt –, während bei den anderen Temperamenten die Darstellungen noch eher variieren.⁸³

Mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts nimmt sich Albrecht Dürer dieses Themas an und inkorporiert die Temperamente in der Form von allegorischen Darstellungen in mehrere Bilder, darunter das *Männerbad*, die *Philosophia* und die *Vier Profilköpfe*. Zudem wird sein Gemälde *Die vier Apostel* ebenfalls mit den Temperamenten in Zusammenhang gebracht. Weitere Künstler wie Cesare Ripa oder Virgil Solis folgen auf Dürers Beispiel, sodass die in allegorischer Form

⁸² Engelstätter 2008, S. 33 und S. 298f.; Klibansky / Panofsky / Saxl 1990, S. 417f.

⁸³ Engelstätter 2008, S. 33–41 und S. 300f.

repräsentierten Temperamente als Druckgrafiken aber auch Skulpturen oder Wandgemälde Verbreitung fanden – vor allem in Norditalien und dem heutigen Bayern.⁸⁴

Analog zum allgemeinen geschichtlichen Verlauf kristallisiert sich auch in den Künsten die Melancholie als Ausnahmephänomen heraus, was wiederum rückwirkend zur allgemeinen Popularität ebendieser beiträgt und gar noch verstärkt. Erneut ist es Albrecht Dürer, der den Hype um die Melancholie auslöst. Sein Kupferstich *Melencolia I* aus dem Jahr 1514 gilt noch heute laut diversen Autor*innen als „vielleicht die beste Repräsentation der melancholischen Welt-sicht.“⁸⁵ Das Werk hinterlässt bei vielen von Dürers Zeitgenossen und auch bei Künstlern der nachfolgenden Generationen großen Eindruck, sodass diese das zentrale Motiv kopieren, abwandeln und weiterverbreiten. Die in diesem Zuge entstandenen Werke von Cesare Ripa, Lucas Cranach, Alain Chartier, Pieter Bruegel dem Älteren oder Peter Paul Rubens haben alle ein zentrales Element gemeinsam: Die Melancholie wird stets als weibliche Person mit dunklem, schattigem Gesicht dargestellt, den Kopf auf eine Hand stützend.⁸⁶

Die Melancholie beginnt zu dieser Zeit erstmals auch die Musik zu prägen, was sich vor allem rund um die Figur John Dowland manifestiert. Viele seiner Kompositionen „waren stark von Düsternis und einem Gefühl von Schwermut durchtränkt, was ganz den Zeitgeist widerspiegelte.“⁸⁷ Zudem findet die Melancholie vermehrt in der Literatur Anwendung. So werden vereinzelt Charaktere deutlich als melancholisch (seltener auch sanguinisch, cholerisch oder phlegmatisch) gekennzeichnet. Als Folge davon finden die Temperamente auch ihren Weg auf die Schauspielbühnen, beispielsweise durch Ben Jonsons Komödie *Every Man in his Humour*, das auf der Temperamentenlehre aufbaut.⁸⁸

In der bildenden Kunst verschiebt sich der Fokus weg von allegorischen Darstellungen der „Dame Melancholie“ hin zu Stimmungsbildern. Die Melancholie wird nun direkt mit dem*r Künstler*in in Verbindung gebracht. Bestes Beispiel dafür ist Caspar David Friedrich, ein „typisch nordische[r]“ Melancholiker, dessen Werk von dieser seiner Charaktereinstellung durchtränkt sei. Zwar malt er in seinen Gemälden vereinzelt noch Frauen, die deutlich an die Melancholiedarstel-

⁸⁴ Ebd., S. 71–79; Klibansky / Panofsky / Saxl 1990, S. 512–522; Rothe 2003, S. 43.

⁸⁵ Mason 2012, S. 61.

⁸⁶ Ebd., S. 61f. und S. 265.

⁸⁷ Ebd., S. 62.

⁸⁸ Klibansky / Panofsky / Saxl 1990, S. 343f.

lungen Dürers angelehnt sind (etwa in *Sitzende Frau vor dem Gebüsch* oder *Frau mit dem Spinnennetz (Melancholie)*), vor allem aber kreiert er melancholische Welt-schmerz-Stimmungen durch Naturdarstellungen.⁸⁹

Die Vorstellung des von Weltschmerz geplagten Künstlers manifestiert sich auch in der Literatur zur Zeit der Romantik. „Melancholie wurde als eine Mischung von Freude und Leiden angesehen, Energie und Passivität, Vitalität und Verzweiflung.“⁹⁰ Als Beispiele hierfür können die Engländer Lord Byron oder John Keats genannt werden, wobei Letzterer in der *Ode on Melancholy* das genannte Gefühl deutlich beschreibt. In diesem Zusammenhang entstehen auch die Begriffe „Byronismus“ oder „Wertherismus“, die sinnbildlich für den einerseits genial heroischen, andererseits exzessiv selbstzerstörerischen Künstler der Frühromantik stehen.⁹¹

Vereinzelt entstehen auch im weiteren Verlauf der Romantik noch Bilder oder Texte zum Thema Melancholie, die vier Temperamente als Gesamtkonstrukt verschwinden jedoch mit der Überholung der Humoralpathologie beinahe gänzlich aus den Künsten. Nicht aber in der Musik. In diesem Teilgebiet scheint das Interesse an der Temperamentenlehre im 20. und 21. Jahrhundert wieder aufzuflammen, wie in Kapitel 2.4 dargestellt wird.

2.3 Verbindungen Temperamente – Musik

In diesem Kapitel sollen die Bezüge zwischen der Temperamentenlehre oder Einzeltemperamenten und der Musik herausgearbeitet werden. Während andere Bestandteile des antiken Viererschemas in der Musik wesentlich häufiger anzutreffen sind – so zum Beispiel die vier Elemente, die „sich, beinahe in jedem Werk der Musik, in irgendeiner Art und Weise nachweisen [lassen]“⁹² –, sind Verbindungen zu den Temperamenten verhältnismäßig überschaubar. Und dies, obwohl sie geschichtlich genauso weit zurückgehen.

⁸⁹ Engelstätter 2008, S. 242–287 und S. 320–322.

⁹⁰ Mason 2012, S. 82.

⁹¹ Ebd., S. 82–84.

⁹² Sigrun Mogel: *Die vier Elemente in der Musik am Beispiel von Richard Wagners ‚Der Ring des Nibelungen‘*, Masterarbeit Universität Graz 2014, S. 3.

2.3.1 Musik als Heilmittel

Erste Verbindungen zwischen der Musik und einem Einzeltemperament lassen sich bereits in der vorchristlichen Zeit belegen. „So weit die geschichtlichen Quellen überhaupt zurückreichen, finden sich Belege dafür, dass der Musik die Fähigkeit zugesprochen wurde, auf das Seelenleben und den Körper des Menschen in erregender oder mäßigender Weise einzuwirken [...]“. ⁹³ Auf der Grundlage dieser Annahme etabliert sich die Musik schnell als mögliches und effektives Heilmittel der Krankheit Melancholie; eine Therapiemöglichkeit, die bis weit ins 18. Jahrhundert hinein unumstritten bleibt und regelmäßige Anwendung findet. Tatsächlich befindet sich laut Melanie Wald-Fuhrmann der einzige musikwissenschaftliche Forschungsschwerpunkt, der im Entferntesten die Zusammenspiele von Musik und Temperamenten betrachtet, auf diesem Gebiet und der Untersuchung der „Rolle von Musik als Therapeutikum seelischer Störungen“. ⁹⁴

Nicht nur in der westlichen Welt gilt die Musik als Heilmittel, auch in der östlichen Entwicklung der Temperamentenlehre spielt die Musik als Medizin eine wichtige Rolle, auch wenn die arabische Musik anders aufgebaut ist. Um die erste Jahrtausendwende kann man etwa bei dem persischen Arzt Ibn Hindu lesen: „Wir verordnen bei der Therapie von Melancholikern häufig die ihnen entsprechenden und für sie nützlichen Tonarten [...]“. ⁹⁵ In der westlichen Welt ist die medizinische Verwendung der Musik zwar gängige Praxis, erlebt in schriftlicher Form jedoch erst im 15. Jahrhundert wieder einen Aufschwung, bei Autoren wie etwa Marsilio Ficino. ⁹⁶

Im 17. Jahrhundert, zu einer Zeit, als sich die Melancholie neben der Krankheit auch zu einem erstrebenswerten Zustand wandelt, bleibt auch die Musik nicht nurmehr ein Heilmittel. Sie gilt nun auch vereinzelt als Stimulans, „als Erlösung und Nahrung dieser doppeldeutigen, wehmütig-süßen Empfindung.“ ⁹⁷ Doch der medizinische Nutzen überwiegt, wie nun auch vermehrt nicht nur medizinische, sondern auch musikalische Traktate, etwa von Johann Kuhnau oder Christoph Raupach, zeigen.

Wenn iemand kranck war, den er kennete, so gieng er zu ihm, spielte ihm etwas auff seiner Chitarre vor, und überredete ihn, daß seine Musicalischen

⁹³ Stollberg 2022, S. 38.

⁹⁴ Wald-Fuhrmann 2010, S. 32.

⁹⁵ Ibn Hindu, zit. nach: Kümmel 1977, S. 291.

⁹⁶ Arikha 2007, S. 127f.

⁹⁷ Klibansky / Panofsky / Saxl 1990, S. 339.

Griffe nicht wenig zur Linderung der Schmerzen beyträgen. Mancher gläubte es, bey manchen traff es auch ein: Mancher hingegen, der etwa einsam war und sich auch keines sonderlichen Besuches zu getrösten hatte, sahe es daher gerne, weil ihm dadurch die Zeit verkürzet wurde [...].⁹⁸

Wenn nun die Music nach dem Temperament eines Krancken klüglich eingerichtet und angebracht wird, kann sie sich sehr kräftig in Beförderung der Gesundheit erweisen; Worüber man sich so viel weniger wundern darff, weil die Krankheiten nichts anders als eine Verstimmung des Menschlichen Leibes sind.⁹⁹

Zu derselben Zeit entstehen erste Musikstücke, die explizit zur Heilung der Melancholie intendiert sind. Tatsächlich belegen lässt sich dies von Thomas d’Urfeys Liedersammlung *Wit and Mirth, or Pills to purge melancholy* sowie Michel Correttes *Mirliton, Ouvrage utile aux mélancoliques*. Bei weiteren Kompositionen wie etwa der *Hipocondrie* von Jan Dismas Zelenka steht die Annahme im Raum, dass es sich um ein musikalisches Therapeutikum handelt, sie lässt sich jedoch nicht sicher bestätigen. Geradesogut könnte es sich bei dem Werk um eine tonmalerische Beschreibung des melancholischen Krankheitsverlaufs handeln. Im Rahmen der Musik als Heilmittel ist auch der Volkstanz Tarantella als Beispiel zu nennen, der einen von den Nachwirkungen des giftigen Bisses einer Tarantel heilen könne, wobei hier die Temperamente keinen Bezug haben.¹⁰⁰

1779 schließlich folgt eine letzte Theorie, weshalb die Musik als Heilmittel der Melancholie oder anderen körperlichen Verstimmungen einsetzbar sei, durch Michel-Paul Guy de Chabanon folgendermaßen auf den Punkt gebracht: „Der Mensch, man glaube mir, ist ein musikalisches Instrument; seine Nerven sind den Saiten der musikalischen Instrumente gleichgestimmt; sie vibriren, wenn jene klingen.“¹⁰¹ Indem der menschliche Körper also die musikalischen Vibrationen übernimmt, schwingt er sich in ein gesundes Mittelmaß ein. Kurz darauf wird allerdings bekannt, dass die Nerven keineswegs wie Saiten aufgebaut sind und dieser

⁹⁸ Johann Kuhnau: *Der Musicalische Quack-Salber/ nicht alleine denen verständigen Liebhabern der Music/ sondern auch allen andern/ welche in dieser Kunst keine sonderbahre Wissenschaft haben*, hrsg. von Friedrich Kurt Benndorf, Berlin: Behr 1900 (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts 83/88), S. 136, zit. nach: Stollberg 2022, S. 37.

⁹⁹ Christoph Raupach: *Veritophili Deutliche Beweis-Gründe, worauf der rechte Gebrauch der Music, beydes in den Kirchen/ als ausser denselben/ beruhet*, hrsg. von Johann Mattheson, Hamburg: Schiller 1717, S. 39, zit. nach: Kümmel 1977, S. 110.

¹⁰⁰ Stollberg 2022, S. 46–48; Wald-Fuhrmann 2010, S. 38.

¹⁰¹ Michel-Paul Guy de Chabanon: *Ueber die Musik und deren Wirkungen*, mit Anmerkungen hrsg. und übers. von Johann Adam Hiller, Leipzig: Jacobäer 1781, S. 86, zit. nach: Stollberg 2022, S. 70.

Vergleich nicht funktioniert, was gleichzeitig auch das Ende für die Verwendung der Musik als Heilmittel bedeutet.

2.3.2 Musik im Bild

Über Umwege lässt sich die Temperamentenlehre vor allem im Spätmittelalter und der Renaissance mit Musikinstrumenten verbinden, was in den bereits im Kapitel 2.2 erwähnten bildlichen Repräsentationen der vier Temperamente sichtbar ist. So werden in beinahe allen bildlichen Darstellungen dem Sanguiniker Musikinstrumente zugeordnet. In den meisten Fällen werden die Instrumente vom Sanguiniker und dessen Mitmenschen auch selbst gespielt und stehen stellvertretend für deren „beschwingte[s] und sorgenfreie[s] Gemüt“ sowie deren edlen und gebildeten Charakter.¹⁰² In den Anfängen dieser Zuordnung tauchen die Musikinstrumente vereinzelt auch beim Phlegmatiker auf, allerdings mit einer sehr gegenläufigen Konnotation, werden sie diesbezüglich doch eher mit „der substanzlosen Beschäftigung des Phlegmatikers“ verbunden.¹⁰³

Die im vorhergehenden Kapitel festgehaltene Funktion der Musik als Heilmittel gegen melancholische Menschen ist ebenfalls vereinzelt bildlich festgehalten. Allerdings werden in diesen Fällen natürlich nicht die vom entsprechenden Temperament betroffenen Menschen mit dem Musikinstrument ausgestattet, sondern unbetroffene Musikanten, welche die heilende Musik vortragen. Als Beispiel hierfür gilt etwa Hieronymus Brunschwigs Holzschnitt von Saul und David aus dessen *Liber de arte distillandi de compositis*.¹⁰⁴

2.3.3 Direkte Musikbezüge zur Temperamentenlehre

In medizinisch-philosophischen Traktaten zur Temperamentenlehre lassen sich kaum Bezüge zur Musik nachweisen. Nur vereinzelt werden musikalische Attribute den Charakterisierungen der Einzeltemperamente beigelegt, was am ehesten bei der Melancholie geschieht, aufgrund der bereits erwähnten heilenden Wirkung der Musik, die vor allem mit diesem Temperament assoziiert wird. Als Einzelbeispiel hierfür kann Marsilio Ficinos *De vita libri tres* herangezogen werden, in

¹⁰² Engelstätter 2008, S. 40.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Christoph Meinel: Artikel „Musik und Alchemie“ (1997), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/404401>, Zugriff: 09.06.2024.

welchem den Temperamenten über die Umwege der Planetencharakterisierung musikalische Stimmen und Stimmfärbungen zugeordnet werden.

Nun schreiben wir Saturn [dem melancholischen Temperament] Stimmen zu, die langsam, tief, hart und klagend sind, dem Mars [dem cholerischen Temperament] Stimmen, die das Gegenteil sind, schnell, scharf, grimmig und drohend; der Mond [das phlegmatische Temperament] hat die dazwischen liegenden Stimmen. Die Musik Jupiters [des sanguinischen Temperaments] dagegen ist tief, ernsthaft, süß und auf unaufgeregte Weise fröhlich.¹⁰⁵

Etwas häufiger geschehen die Bezüge zwischen Temperamenten und der musikalischen Welt aus umgekehrter Sicht, in musiktheoretischen Traktaten. Angeknüpft an Ficino postuliert auch Gioseffo Zarlino 100 Jahre danach in *Le institutioni armoniche* die Verteilung der vier Temperamente auf die vier Stimmlagen. Bei Claudio Monteverdi wiederum ist belegt, dass er mit der Komposition gewisser Madrigale gezielt auf das Anregen bestimmter Körpersäfte und Temperamente abzielte. So sollen seine Madrigale mit eher kriegerischem Inhalt das Blut in Wallung bringen und somit die Blutproduktion bei Sanguinikern anregen. Seine Liebesmadrigale hingegen sollen den Puls und die Gallenproduktion bremsen und so etwa den Choleriker ausgleichen.¹⁰⁶

In späteren Traktaten werden die Zuordnungen stets genauer und ausführlicher. So ordnet Athanasius Kircher im 17. Jahrhundert jedem Temperament bestimmte Musikvorlieben zu, mit ersten Andeutungen von Instrumenten, Stilen und Duktus.

Die Melancholiker lieben tiefe, schwere, trauervolle Musik. Die Sanguiniker werden infolge der leichten Bewegung und des Drängens ihrer spiritus stets von Tanzmusik ergriffen. Die Choleriker tendieren wegen der Heftigkeit ihrer hitzigen Galle zu ähnlichen harmonischen Bewegungen. Daher scheinen an Trompeten und Pauken gewöhnte Kriegsleute alle feinere Musik zu verachten. Die Phlegmatiker schließlich schätzen den Klang hoher Frauenstimmen, weil ein hoher Ton den Schleim-Saft angenehm trifft.¹⁰⁷

Knapp zwei Jahrhunderte später knüpft der deutsche Musikschriftsteller Gustav Schilling an Kirchers Zuordnungen an. In seinem 1838 entstandenen Traktat

¹⁰⁵ Marsilio Ficino: *De vita libri tres / Drei Bücher über das Leben*, hrsg., übers., eingel. und mit Anmerkungen versehen von Michaela Boenke, München: Wilhelm Fink 2012 (Humanistische Bibliothek: Texte und Abhandlungen, Reihe II „Texte“ 38), S. 357.

¹⁰⁶ Arikha 2007, S. 180f.; Stollberg 2022, S. 39f.

¹⁰⁷ Athanasius Kircher: *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni*, Band 1, Rom: Francisco Corbelletti 1650, S. 544, zit. nach: Kümmel 1977, S. 395.

Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, oder Ästhetik der Tonkunst, in dem er für angehende Komponierende jegliche musikalischen Parameter charakterisiert, ordnet er jedem Temperament bestimmte Tempi zu.

So entspricht z. B. das *Lento* und *Andante* dem phlegmatischen, das *Grave* und *Largo* hingegen den Bewegungen eines melancholischen Temperaments. Des Sanguinikers Grundstimmung ist das *Rondo scherzando*, der Choleriker aber poltert daher im *Allegro agitato*.¹⁰⁸

Auch wenn Schilling bei den Tempi die detaillierteste Zuordnung vornimmt, referenziert er auch im weiteren Verlauf der Schrift immer wieder einzelne Temperamente. Im Rahmen der Tonartencharakteristik ordnet er etwa die Tonart b-Moll explizit dem Melancholiker zu. Dasselbe gilt bei der Instrumentencharakteristik für das Englischhorn.¹⁰⁹ Für die Einordnung weiterer Tonarten oder Instrumente benützt er zwar ebenfalls ausdifferenzierte Charakterbeschreibungen, allerdings fallen dabei keine Direktverweise auf die Temperamentenlehre. Schilling charakterisiert auch diverse nationale Musikstile und Gattungen. Bei der Beschreibung von italienischer Musik fällt die Erwähnung des „feurige[n] Temperament[s]“¹¹⁰ und die Theatermusik beschreibt er als „in der Zeichnung der einzelnen Charaktere und Gefühls-Ausdrücke ächt und treffend“¹¹¹, was sich durchaus mit den Temperamenten in Bezug setzen lässt.

Im Rahmen der Steinerschen Anthroposophie tauchen im 20. Jahrhundert schließlich noch weitere Zuordnungen auf, die Musik und Temperamentenlehre verbinden und die hier Erwähnung finden müssen. So ordnet Rudolf Steiner einerseits selbst jedem Temperament ein Instrument zu.¹¹² Andererseits schlägt ein anonymes Seminarbesucher Steiners einen kompletten musikalischen Ansatz vor, der neben Instrumentengruppen auch ganze Klangkörper und musikalische Elemente beinhaltet.¹¹³

¹⁰⁸ Gustav Schilling: *Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, oder Ästhetik der Tonkunst. Zugleich ein Supplement zu allen grössern musikalischen Theorien und ein Hand- und Lesebuch für die Gebildeten aus allen Ständen zur Förderung eines guten Geschmacks in musikalischen Dingen*, Mainz: Schott 1838, S. 364.

¹⁰⁹ Ebd., S. 456 und S. 487.

¹¹⁰ Ebd., S. 535.

¹¹¹ Ebd., S. 542.

¹¹² Ullrich 2015, S. 117.

¹¹³ Sixel 1990, S. 69.

Temperament	sanguinisch	cholerisch	melancholisch	phlegmatisch
Instrument (Steiner)	Blasinstrument	Soloinstrument	Violine	Klavier
Instrument / Register	Blas-instrumente	Schlagzeuge und Trommel	Streich-instrumente	Harmonium und Klavier
Klangkörper	ganzes Orchester	Solo-instrumente	Sologesang	Chorgesang
Musikalisches Element	Melodie	Rhythmus	Kontrapunkt	Harmonie

Tabelle 4: Musikalische Verknüpfungen zur Temperamentenlehre im Rahmen der Steinerschen Anthroposophie.¹¹⁴

2.3.4 Sonderfall Melancholie

Auch in Bezug auf die Verbindung von Musik und Temperamentenlehre hat die Melancholie eine Sonderstellung inne. Wie im Kapitel 2.4.3 dargestellt wird, entstehen vor allem im 19. Jahrhundert eine große Anzahl an Kompositionen, welche sich an der Melancholie orientieren, sei es inhaltlich oder abstrakt. Daraus lassen sich diverse musikalische Signaturen ableiten, die stellvertretend für die Melancholie stehen.

Die Bandbreite reicht dabei von einer motivischen Kürzestformel wie der aus lediglich zwei Tönen in einem festen Intervall-, Takt- und Betonungsschema bestehenden Seufzerfigur über Lamentobässe, einzelne Harmonien, charakteristische, mit gewissen Empfindungslagen, Nationen oder intellektuellen Haltungen identifizierte Schreibstile oder Tonfälle eines Agitato, Cantabile oder Instrumentalrezitativs bis hin zur Toposhaftigkeit ganzer Gattungen, beispielsweise einer Barkarole oder Ombra-Arie.¹¹⁵

Seit dem 1753 erschienenen *Essay on Musical Expression* von Charles Avison schlagen sich diese Topoi auch in der musiktheoretischen Literatur nieder. Die gängigsten Ideen sind, dass melancholische Stücke in Moll stehen sowie langsame Tempi und leise Dynamiken aufweisen. Doch die melancholische Ästhetik geht viel weiter ins Detail. Während bei der Einführung des Dur-Moll-Systems zuerst alle Moll-Tonarten eine melancholische Konnotation hatten, sind es nun – mitunter auch dank der ersten Tonartenbeschreibungen von Johann Mattheson oder Christian Friedrich Daniel Schubart – vor allem d-, f-, fis- und g-Moll, die als stark melancholisch gelten, vereinzelt auch noch c-, es- oder b-Moll oder gar As-Dur, das

¹¹⁴ Zusammengetragen aus: Sixel 1990, S. 69; Ullrich 2015, S. 117.

¹¹⁵ Wald-Fuhrmann 2010, S. 261.

aufgrund der vielen Vorzeichen nur mit viel Mühe eine Dur-Assoziation hervorruft. Neben den langsamen Tempi weisen melancholische Stücke zudem oft einen „schleppenden Puls“ und ein „akzentarmes Metrum“ auf, beinhalten das phrygische Tetrachord mit dem charakterisierenden Halbtonschritt *e-f* und sind mit deutlich melancholisch geprägten Vortragsbezeichnungen wie *affetuoso*, *doloroso*, *languido* oder *mesto* versehen. Was die musikalische Form betrifft, bildet sich erst der Habitus aus, dass melancholische Stücke einen Hang zu dreizeitigen Tanzformen haben, sich dann jedoch hin zu freien, uneingeschränkten Formen wie der Rhapsodie oder der Fantasie bewegen, als Möglichkeit der Entfaltung des melancholischen Genies.¹¹⁶

Alle diese Werke teilen einen kammermusikalischen, ebenso intimen wie elitären Rahmen und sind durch Texte oder Gattungskonventionen in besonderem Maße als musikalische Aussprache eines Ichs, das oft genug mit den Komponisten identisch ist, definiert. So bildet sich der Künstler selbst ab, inszeniert sich als Melancholiker im Bezugsfeld genialer Schwermut, greift im Tonsatz die ästhetischen Ideen des Erhabenen, scheinbar Regellosen auf, nutzt aber – so wäre wenigstens zu vermuten – diese Topoi zugleich auch als Legitimation für Erkundungen im Grenzbereich seiner Kunst.¹¹⁷

Als melancholisch konnotierte Instrumente gelten vor allem die Oboe, das Englischhorn, Streichinstrumente der mittleren Lagen, das Clavichord, die Glasharmonika sowie vereinzelt auch Fagott, Klarinette, Violine, Klavier und Harfe. Für weitere Ausführungen bis ins Detail empfiehlt sich Melanie Wald-Fuhrmanns Monographie, in der sie dieses Thema intensiv beleuchtet.¹¹⁸ Da sich die vorliegende Arbeit mit den vier Temperamenten als Gesamtkonstrukt beschäftigt, ist dieses Unterkapitel nur im Rahmen eines allgemeinen Überblicks gehalten

2.3.5 Musikalische Ästhetik der Temperamente

Die Frage nach der Existenz einer spezifisch musikalischen Ästhetik der Temperamente steht im Raum. Allerdings ist diese auch ziemlich schnell beantwortet, denn eine extensive temperamentenbezogene Ästhetik in der Musik, im Sinne einer Lehre der musikalischen Umsetzung der Temperamentenlehre, gibt es nicht. Natürlich tragen die in den vorangegangenen Unterkapiteln geschilderten

¹¹⁶ Ebd., S. 259–316.

¹¹⁷ Ebd., S. 38.

¹¹⁸ Ebd., S. 259–316.

Verknüpfungen zu einem ästhetischen Ansatz bei. Da sich die Temperamente jedoch nur durch vage Einteilungen wie Stimmlagen oder grobe Tempi musikalisch festbinden lassen, ist es zu früh, um von einer musikalischen Ästhetik der Temperamente zu sprechen. Nach der Analyse der beiden in dieser Arbeit fokussierten Werke kann diese Frage wiederaufgenommen werden, da dann vor allem im Hinblick auf das 20. Jahrhundert detailliertere Schlussfolgerungen getroffen werden können.

2.4 Musikalische Repräsentationen der Temperamente

Neben der medizinhistorischen Verbindung zwischen der Musik und der Temperamentenlehre resp. dem Viererschema, sowie dessen Einfluss auf die allgemeine Kulturgeschichte werden die vier Temperamente auch in einer gewissen Regelmäßigkeit als Grundlage oder Inspiration für musikalische Kompositionen herangezogen. Dies kann einerseits explizit geschehen, indem Komponist*innen im Titel des Werks, im Titel von Einzelsätzen oder einem der Komposition beigefügten Programm ausdrücklich eines oder alle vier Temperamente erwähnen. Ebenso kann in Tempobezeichnungen oder Spielanweisungen anhand entsprechender Adjektive auf ein Temperament hingewiesen werden. Andererseits bestehen auch Kompositionen, in denen die Temperamente nicht explizit erwähnt werden, deren Entstehung jedoch durch die Thematik angeregt wurde, was wiederum durch Briefwechsel belegt oder durch Forschungsarbeit angenommen werden kann.

Zu den bekanntesten Werken zählen die Sinfonie Nr. 2 von Carl Nielsen, deren Untertitel *Die vier Temperamente* ausdrücklich auf die Thematik hinweist, sowie das *Thema mit vier Variationen* für Streichorchester und Klavier von Paul Hindemith, welches denselben Untertitel trägt. Beide Kompositionen stehen in dieser Arbeit im Zentrum und werden später genauer analysiert. Daneben existieren jedoch zahlreiche weitere Kompositionen, welche sich das Thema zunutze machen.

Die folgenden Unterkapitel stellen den Versuch eines Überblicks über diese Kompositionen dar. Ein Großteil der nachfolgend aufgelisteten Werke sind dem *Lexikon Programmmusik* entnommen¹¹⁹, jedoch haben auch mehrere Monographien, ausgiebige Recherchen in deutschsprachigen Bibliothekskatalogen und anderen Online-Bibliotheken sowie bestehende Werkkenntnisse zu der Zusammenstellung

¹¹⁹ Klaus Schneider: *Lexikon Programmmusik*, Band 1: *Stoffe und Motive* und Band 2: *Figuren und Personen*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1999.

beigetragen. Einzelne der aufgelisteten Werke sind mit kurzen Erläuterungen versehen, die entweder auf Besonderheiten hinweisen oder als stichprobenartige Einblicke in die Arbeit anderer Komponist*innen an demselben Thema gelesen werden können.

2.4.1 Vier Temperamente

Das *Lexikon Programmmusik* enthält einen Abschnitt mit der Überschrift „Porträt / Mensch (Menschentyp) / Charakter / Die vier Temperamente“, in welchem – neben Kompositionen, die generelle Charakterzüge beschreiben (siehe Kapitel 2.4.4) – diverse Werke aufgelistet sind, deren außermusikalisches Programm aus Temperamenten besteht.¹²⁰ Zu beachten ist, dass die Abschnittsüberschrift explizit keine numerische Spezifikation nennt. Es wird also im *Lexikon Programmmusik* kein Unterschied gemacht zwischen der Repräsentation aller vier Temperamente und derjenigen einzelner. Da sich die vorliegende Arbeit jedoch explizit mit den vier Temperamenten als Gesamtkonstrukt beschäftigt, wird im Folgenden diese Trennung vorgenommen.

Folgende Kompositionen behandeln explizit alle vier Temperamente in Kombination:

- Autenrieth, Ronald J. (*1959): *Die vier Temperamente*. Skizzen für zwei Blockflöten.
- Brunner, Eduard (1843–1903): *Die vier Temperamente*. Charakterstücke für Pianoforte, op. 8.
- Gungl, Josef (1809–1889): *Die Temperamente*. Walzer für Orchester, op. 249.
- Hess, Willy (1906–1997): Klaviersonate *Die Temperamente*, op. 133.
- Hindemith, Paul (1895–1963): Thema mit vier Variationen *Die vier Temperamente* für Klavier und Streichorchester.
- Kiesewetter, Peter (1945–2012): Thema mit Variationen *Die vier Temperamente* für Orchester.
- Kochmann, Julius (1854–1939): *Vier Temperamente*. Suite für Salonorchester.
- Köhler, Siegfried (1927–1984): *Temperamente* für vier Flöteninstrumente und einen Spieler, op. 75.

¹²⁰ Schneider 1999, Band 1, S. 213–216.

- Kratochwil, Heinz (1933–1995): *Die vier Temperamente*. Komödiantische Szenen für gemischten Chor, Kontrabass, Vibraphon, Becken und Gong ad. lib., op. 81.
- Kratochwil, Heinz (1933–1995): *Die vier Temperamente* für Violoncello und Klavier, op. 175.
- Lischka, Rainer (*1942): *Vier Temperamente* für Violoncello solo.
- Müller, Adolf (1801–1886): *Das Haus der Temperamente*. Posse mit Gesang in zwei Aufzügen.¹²¹
- Näther, Gisbert (1948–2021): *Die vier Temperamente (nach Hippokrates)* für Flöte, Klarinette und Violoncello, op. 63.
- Nielsen, Carl (1865–1931): Sinfonie Nr. 2, *Die vier Temperamente*, op. 16.
- Ore, Harry (1885–1972): *The Four Temperaments*. Vier Skizzen für Violine und Viola, op. 31.
- Pössinger, Franz Alexander (1766–1827): *Die vier Temperamente*. Kleine musikalische Skizze für Streichquartett, op. 48.
- Prowo, Pierre (1697–1757): *Die Vereinigung der vier Temperamente*. Kantate für Soli und Orchester.
- Pusca, Nicolas de (????–????): *Die vier Temperamente* G-Dur für gemischten Chor (SATB) und Violoncello.
- Röttscher, Konrad (1910–1979): Orchestertänze, op. 23 (I. Melancholisch, II. Cholerisch, III. Phlegmatisch, IV. Sanguinisch).
- Roth, Lydia (*19??): *The Four Temperaments* für Flöte solo.
- Schnyder von Wartensee, Franz Xaver (1786–1868): *Die vier Temperamente*. Komisches Quartett für zwei Tenor- und zwei Bass-Stimmen.¹²²

¹²¹ Hierbei handelt es sich nicht primär um eine musikalische Komposition, sondern um ein Bühnenstück von Johann Nestroy, in dem die vier Temperamente durch vier Familien und ihre Wohnungen repräsentiert werden, mit einer Schauspielmusik versehen von Adolf Müller.

¹²² Franz Xaver Schnyder von Wartensee: *Die vier Temperamente. Ein komisches Quartett für 2 Tenor und 2 Bass-Stimmen ohne Begleitung*, Bonn: Simrock [1821]. In dieser Komposition repräsentiert jede Männerstimme ein Temperament und singt einen diesem entsprechenden Text in einem musikalisch entsprechenden Gestus. Die hohe Tenorpartie ist vor allem durch stetige Achtelbewegungen charakterisiert und stellt mit folgenden Worten den fröhlichen Sanguiniker dar: „Willkommen, heitre Frühlingszeit, die wieder neue Freuden beut, du füllst mit Wonne meine Brust. Wie will ich doch, eh’ sie entfließen, die schönen Tage all’ genießen, mein Herz verspringt vor Lust. Juhe!“ Die tiefe Tenorstimme repräsentiert den Melancholiker, fällt durch viel Chromatik und Seufzermotive auf und ist mit folgendem Text unterlegt: „Die Erde ist ein Jammerthal, ein Sammelplatz von Tod und Qual, o weh! Dass ich geboren bin, der Tod nur ist mir Gewinn. O weh!“ Die hohe Bassstimme steht mit ihren fast ausschließlich langen Notenwerten und dem musikalisch umgesetzten Gähnen repräsentativ für den faulen Phlegmatiker, mit folgendem Text: „Was ist der Lärm wohl, den man hört, der mich so aus der Ruhe stört, man kann ja gar nicht

- Sechter, Simon (1788–1867): *Die vier Temperamente*. Ein musikalischer Scherz für Streichquartett, op. 6.
- Sekles, Bernhard (1872–1934): *Die Temperamente*. Vier sinfonische Sätze für Orchester, op. 25.¹²³
- Severin, Karl (18??–19??): *Die vier Temperamente* für Vokalquartett und Klavier.
- Simpson, Robert (1921–1997): *The Four Temperaments*. Suite für Brass Band.
- Sompek, Ernst (1876–1954): *Die Zugsversäumnis oder Die vier Temperamente*. Heiteres Männerquartett mit Klavierbegleitung.
- St. Pierre, Anthony (*1956): *The Four Temperaments* für Blockflöte solo.¹²⁴
- Strauss, Johann (Vater) (1804–1849): *Die vier Temperamente*. Walzer für Orchester, op. 59.
- Trexler, Georg (1903–1979): *Vier Temperamente*. Bagatellen für Klavier.

Bei gewissen Werken sind die vier Temperamente als Basis entweder nicht ersichtlich oder nicht belegt. Zuweilen werden jedoch von Musikwissenschaftler*innen Thesen vertreten, dass sich die Komponist*innen trotzdem von der Temperamentenlehre haben beeinflussen lassen. Hierzu zählt etwa Ludwig van Beethovens Klaviersonate Nr. 7 D-Dur, op. 10/3, von welcher der deutsche Musikwissen-

ruhig schlafen, man sollte solche Bengel strafen.“ Die tiefe Bassstimme schließlich repräsentiert mit einer äußerst abwechslungsreichen Partie den aggressiven Choleriker. Die Worte sprechen Bände: „In Teufels Namen, Bomben und Granaten! Was soll vor meiner Thür das Schrey’n, was soll das Schrey’n vor meiner Thür? Blitz, Sapperment! kann ich euch rathen, ihr Kerls, packt euch, ihr Kerls, sonst schlag’ ich drein, in Teufels Namen, packt euch fort, marsch fort, sonst schlag’ ich drein.“ Die Temperamente sind hier also auf mehreren Ebenen vertreten: Im Text und im musikalischen Charakter. Bei der Verteilung der Temperamente auf die Stimm lagen wird die Temperamentenlehre, die eine solche Zuordnung kennt (s. Kapitel 2.3.3), jedoch außen vor gelassen.

¹²³ Bernhard Sekles komponiert *Die Temperamente* im Jahr 1916, genau zu jener Zeit, in der Hindemith sein Student war. Ein Einfluss auf Hindemiths gleichnamige Komposition, die über 20 Jahre später entsteht, ist unwahrscheinlich, kommentiert dieser doch das Stück seines Lehrers eher abwertend. Vgl. hierzu: Giselher Schubert: Artikel „Hindemith, Paul“ (2021), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/395181>, Zugriff: 25.06.2024; Hans Rectanus: Artikel „Sekles, Bernhard“ (2006), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/25307>, Zugriff: 25.06.2024; sowie: Günther Metz: *Über Paul Hindemith und die Schwierigkeit, seine Musik zu rezipieren*, Saarbrücken: Pfau 1998, S. 7.

¹²⁴ Anthony St. Pierre: *The Four Temperaments*, o. O. 2022. Der *La Folia*-Spezialist Anthony St. Pierre basiert jede der vier Temperamentsdarstellungen lose auf dem barocken Tanzschema und nennt die Einzelsätze der Komposition dementsprechend „Sanguinafolia“ (für Sopranblockflöte), „Melanafolia“ (für Tenorblockflöte), „Phlegmatifolia“ (für Bassblockflöte) und „Cholerifolia“ (für Altblockflöte). Auch er variiert mit Timbres und Stimm lagen durch die unterschiedliche Instrumentierung jedes einzelnen Satzes. Zudem stehen auch die Tempi der Sätze repräsentativ für die Temperamente (Cheerfully für sanguinisch, Mournfully für melancholisch, Lazily für phlegmatisch und Furiously für cholerisch). Die Wahl der Stimm lagen entspricht auch bei diesem Stück nicht per se den Zuordnungen aus den Traktaten der Temperamentenlehre.

schaftler Arnold Schering behauptet, die vier Temperamente dienten Beethoven beim Kompositionsprozess als „poetische Grundlage“.¹²⁵

Schaut man sich die Lebensdaten der Urheber*innen der aufgelisteten Werke an, sticht das Überwiegen des späteren 19. und 20. Jahrhunderts ins Auge. Aufgrund der Tatsache, dass sich die Popularität der Temperamentenlehre vor allem in den Jahrhunderten davor auf dem Höhepunkt befand und ab dem 19. Jahrhundert abnahm, erstaunt diese Verteilung. Allerdings gilt es zu bedenken, dass sich die Programmmusik, der wohl die meisten dieser Kompositionen bis zu einem bestimmten Punkt zugeordnet werden können, erst im Verlauf der romantischen Epoche zu einer eigenen Gattung entwickelte und so eine gewisse Selbstverständlichkeit erreichte. Für Komponist*innen des 20. und 21. Jahrhunderts stellt dementsprechend die Verwendung eines außermusikalischen Programms keine Hürde dar, was wiederum die Häufung der Temperamente-Kompositionen in diesem Zeitraum erklärt.

2.4.2 Einzelne Temperamente

Einige Komponist*innen haben sich bewusst von der Vierheit der Temperamente losgelöst und entweder nur ein einzelnes oder eine bestimmte Kombination der Temperamente musikalisch dargestellt. Dazu zählen etwa folgende Kompositionen:

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1714–1788): Triosonate für zwei Violinen und Basso continuo c-Moll, *Sanguineus und Melancholicus*, Wq 161/1.¹²⁶
- Habicht, Günter (1916–2010): *Temperamente*. Sonatine für Klarinette und Klavier.¹²⁷

¹²⁵ Schneider 1999, Band 1, S. 213.

¹²⁶ Carl Philipp Emanuel Bach: *Triosonate in c-Moll für zwei Violinen und Basso continuo*, Wq 161 Nr. 1, hrsg. von Manfredo Zimmermann, Winterthur: Amadeus 1999. Bach schreibt im Vorbericht zu der Komposition: „In dem ersten Trio hat man versucht, durch Instrumente etwas, so viel als möglich ist, auszudrücken, wozu man sonst viel bequemer die Singstimme und Worte braucht. Es soll gleichsam ein Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus vorstellen, welche in dem ganzen ersten, und bis nahe ans Ende des zweiten Satzes, miteinander streiten, und sich bemühen, einer den anderen auf seine Seite zu ziehen; bis sie sich am Ende des zweiten Satzes vergleichen, indem der Melancholicus endlich nachgibt, und des andern seinen Hauptsatz annimmt.“ Die zwei Violinstimmen repräsentieren die beiden Temperamente. Das Streitgespräch wird vor allem anhand ständig im Tempo hin und her wechselnder Abschnitte musikalisch dargestellt. Außerdem attribuiert Bach einzelnen Passagen und Phrasen spezifische Aussagen. So stehen beispielsweise offene Halbschlüsse für Fragen.

¹²⁷ Der Titel der Komposition gibt keine numerische Spezifikation an. Man könnte also davon ausgehen, dass alle vier Temperamente dargestellt werden. Tatsächlich sind es jedoch nur deren drei, in den folgenden Sätzen: I. Allegro giocoso (Der Sanguiniker), II. Larghetto con dolore (Der Melancholiker), III. Rondino burlesco (Der Choleriker). Der Grund für diese Auswahl lässt sich nicht erschliessen.

- Strauss, Johann (Sohn) (1825–1899): *Die Sanguiniker*. Walzer für Orchester, op. 27.

Jegliche Kompositionen, die die Melancholie als einzelnes Temperament behandeln, sind in der obenstehenden Auflistung nicht inkludiert und folgen gesondert im nächsten Unterkapitel.

2.4.3 Sonderfall Melancholie

Der Fakt, dass die Melancholie in der allgemeinen Geschichtsschreibung einen hervorgehobenen Sonderstatus innehat, lässt sich eins zu eins auf die Musikwelt übertragen. Im Vergleich zu der überschaubaren Anzahl an Musikstücken, die nur einzelne Temperamente, jedoch nicht die Melancholie, darstellen, überwiegt die Anzahl jener, welche das melancholische Temperament abbilden, deutlich. Dementsprechend ist die Melancholie auch die einzige Komplexion, die im *Lexikon Programm Musik* einen eigenen Abschnitt zugesprochen erhält, während die anderen drei nur mit dem Verweis auf die vier Temperamente als Gesamtkonstrukt erwähnt werden.

Bei der folgenden Auflistung der Melancholie-Kompositionen muss beachtet werden, dass es sich hierbei nicht ausschließlich um Werke handelt, die tatsächlich das Temperament oder den Charakterzug der Melancholie musikalisch darstellen. Bei einem Großteil der Kompositionen wird mit dem Adjektiv „melancholisch“ – in der entsprechenden Sprache – der Charakter des Stückes als solches charakterisiert. Bei einem *Valse mélancolique* handelt es sich also im Normalfall um einen Walzer in melancholisch anmutender Stimmung und nicht um einen Walzer, der das melancholische Temperament symbolisiert. Werke, die in diese Kategorie fallen, gibt es zuhauf. Vor allem im 19. Jahrhundert erfreut sich das melancholische Klavierstück großer Beliebtheit, sodass gar von spezifischen Untergattungen gesprochen werden kann, wozu etwa die Polonaise, der bereits erwähnte Walzer oder die Nocturne gezählt wird.¹²⁸ Die Anzahl solcher Stücke ist derart „zahllos“¹²⁹, dass die nachfolgende Auflistung lediglich einen Teil davon repräsentiert.

Folgende Kompositionen, bzw. Einzelsätze stellen also die Melancholie musikalisch dar – dabei kann es sich um das Temperament oder auch um ein Kunst-

¹²⁸ Vgl. Wald-Fuhrmann 2010, S. 16 und S. 98f.

¹²⁹ Ebd., S. 99.

werk, welches wiederum auf dem Temperament basiert, handeln – oder besitzen einen melancholischen Charakter:

- Ambrosius, Hermann (1897–1983): *Ritter, Tod und Teufel*. Dürer-Suite für Orchester (II. Melancholie).
- Bach, Wilhelm Friedrich Ernst (1759–1845): *Le mélancholique* für Klavier d-Moll.
- Badings, Henk (1907–1987): *La malinconia* für Altsaxofon und Klavier.
- Beethoven, Ludwig van (1770–1827): Streichquartett Nr. 6 B-Dur, op. 18/6.¹³⁰
- Berger, Theodor (1905–1992): *Malinconia* für Streichorchester, op. 5.
- Berlioz, Hector (1803–1869): *Harold en Italie*. Sinfonie für Viola und Orchester (I. Harold aux Montagnes. Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie).
- Berlioz, Hector (1803–1869): *Roméo et Juliette*, op. 17 (II. Roméo seul. Andante malinconico e sostenuto).
- Birtwistle, Harrison (1934–2022): *Melencolia I* für Klarinette, Harfe und zwei Streichorchester.¹³¹
- Boccherini, Luigi (1743–1805): Streichquartett Es-Dur, op. 58/2 (III. Larghetto malincolico).
- Borris, Siegfried (1906–1987): Suite für sieben Instrumente, op. 31b (VII. Malinconia).
- Bortkiewicz, Sergej (1877–1952): *Trois Valses* für Klavier, op. 27 (II. La Mélancolique).
- Bresgen, Cesar (1913–1988): *Malinconia*. Fünf Stücke für Gitarre.
- Bruce, David (*1970): *Lully Loops* für Violine und Streichorchester (IV. The Cure of Melancholy).¹³²

¹³⁰ „Die Einleitung zum 4. Satz ist mit ‚La Malinconia‘ überschrieben. Dieser Titel wird gelegentlich auch für das ganze Quartett gebraucht.“ Schneider 1999, Band 1, S. 181.

¹³¹ Bei dieser Komposition von Harrison Birtwistle handelt es sich vermutlich um eines der berühmtesten musikalischen Beispiele, das sich explizit an dem Kupferstich *Melencolia I* von Albrecht Dürer orientiert.

¹³² David Bruce: *Lully Loops for Solo Violin & Strings*, o. O.: Red Balloon Music 2023. David Bruce basiert den letzten Satz seines Violinkonzerts *Lully Loops* auf einer Gigue von Jean-Baptiste Lully. In der Programmnotiz erwähnt er, dass die Musik, die Lullys Ensemble *Les Vingt-Quatre Violons du Roi* am französischen Hof spielte, eine derart erheiternde Wirkung gehabt haben soll, dass damit Melancholie – in diesem Fall ist die Krankheit gemeint – geheilt werden können sollte. Dieser vierte Satz soll – „at least to some small degree“ – den gleichen Effekt in der heutigen Zeit erzielen.

- Bull, John (1562–1628): *Melancholy Pavane* und *Melancholy Galliard*, K67a und b.
- Chabrier, Emmanuel (1841–1894): *10 pièces pittoresques* für Klavier (II. *Mélancolie*).
- Coste, Napoléon (1805–1883): *Mélancolie* für Gitarre, op. 51.
- David, Johann Nepomuk (1895–1977): *Melancholia* für Bratsche und Kammerorchester, op. 53.
- David, Johann Nepomuk (1895–1977): *Magische Quadrate* für Orchester, op. 52 (I. *Melancholia*).
- Denhoff, Michael (*1955): *Melancholia*. Annäherungen an einen Kupferstich von Dürer für kleines Orchester, op. 26.
- Ditters von Dittersdorf, Carl (1739–1799): Sinfonie *Il combattimento dell’umane passione* D-Dur, Kr. 133 (VII. *Il malinconico*).
- Döhl, Friedhelm (1936–2018): *Melancholia*. *Magische Quadrate* für Sopran, Chor und Orchester.
- Dowland, John (1563–1626): *Melancholy Gaillard* für Laute.
- Fröschmann, J[ohann] W[olfgang] (1829–1887): *Melancholie* für Harfa-Moll.
- Gaultier, Denis (1603–1672): *La Mélancolique*. Courante für Laute.
- Geißler, Fritz (1921–1984): *Ironie und Melancholie* für Klavier.
- Golubev, Igor (*1941): *Dürer Concerto* für zwei Violinen, Posaune, Bass-Gitarre, Orgel und Synthesizer (II. *Melancholia*).
- Grieg, Edvard (1843–1907): *Lyrische Stücke* für Klavier, op. 47 (V. *Melancholie*).
- Grieg, Edvard (1843–1907): *Lyrische Stücke* für Klavier, op. 68 (VI. *Valse mélancolique*).
- Hindemith, Paul (1895–1963): *Melancholie* für Frauenstimme und Streichquartett, op. 13.¹³³

¹³³ Bereits 20 Jahre vor der Komposition der *vier Temperamente* schafft Hindemith diesen kleinen Liederzyklus, den er mit *Melancholie* überschreibt. Die vier Sätze – I. „Die Primeln blühen und grünen“, II. „Nebelweben“, III. „Dunkler Tropfen“ und IV. „Traumwald“ – sind allesamt Vertonungen von Gedichten Christian Morgensterns, welche in dessen 1906 publizierten Gedichtband *Melancholie* erschienen sind. Es handelt sich also hierbei nicht um eine direkte musikalische Beschreibung der Melancholie als solches. Vgl hierzu: Schubert 2021.

- Horvath, Josef Maria (1931–2019): *Melencolia I*. Konzert für Violine und Orchester nach dem Bild von Albrecht Dürer.
- Jacob, Maxime (1906–1977): *Six petits préludes* für Klavier (I. Mélancholie).
- Juon, Paul (1872–1940): *Dix esquisses* für Klavier, op. 55 (III. Melancolie).
- Kelkel, Manfred (1929–1999): *Melancolia* für Harfe solo, op. 23/1.
- Kirchner, Volker David (1942–2020): Trio für Violine, Violoncello und Klavier (IV. La Malinconia).
- Koch, Erland von (1910–2009): *Musica malinconica* für Streichorchester, op. 50.
- Kuhe, Wilhelm (1823–1912): *Six pensées musicales*, op. 28 (I. La Melancolie).
- Liszt, Franz (1811–1886): Zwei Polonaisen für Klavier, R 44 (I. Polonaise mélancholique c-Moll).
- Liszt, Franz (1811–1886): *Valse mélancolique* für Klavier, R 33.
- Livadic, Ferdo (1799–1879): *Polonaise mélancholique d'amour* für Klavier.
- Lothar, Mark (1902–1985): Kleine Theater-Suite für Orchester aus der Musik zu Shakespeares *Zwei Herren aus Verona*, op. 28 (IV. Melancholisches Ständchen).
- Loubé, Karl (1907–1983): *Valse melancholy* für Orchester.
- Moniuszko, Stanislaw (1819–1872): *Melancholische Polonaise* für Orchester.
- Moscheles, Ignaz (1794–1870): *Sonate mélancolique* fis-Moll für Klavier, op. 49.
- Mozart, Franz Xaver (1791–1844): 6 *Polonaises mélancholiques* für Klavier, op. 17.
- Naprawnik, Eduard (1839–1916): *Melancholie* für Orchester, op. 48.
- Offenbach, Jacques (1819–1880): Vier Impressionen für Violoncello und Klavier, op. 25 (II. Introduction et Valse mélancolique).
- Poulenc, Francis (1899–1963): *Mélancolie* für Klavier.
- Radulescu, Michael (*1943): *Melencolia*. Recercare für Blockflöte und Schlagzeug.
- Riege, Ernst (1885–1976): Suite für Orchester B-Dur (III. Malinconia).
- Schoberlechner, Franz (1797–1843): *Sonate mélancolique*, op. 45.
- Sibelius, Jean (1865–1957): *Malinconia* für Violoncello und Klavier, op. 20.
- Tanejew, Alexander (1850–1918): *Valse mélancolique* für Orchester.

- Tschaikowski, Pjotr I. (1840–1893): *Sérénade mélancolique* b-Moll für Violine und Orchester, op. 26.
- Tschaikowski, Pjotr I. (1840–1893): Orchestersuite Nr. 3 G-Dur, op. 55 (II. Valse mélancolique).
- Vierne, Louis (1870–1937): *24 Pièces en style libre* für Orgel, op. 31 (VIII. Idylle mélancolique).
- Walton, William (1902–1983): Sinfonie Nr. 1 b-Moll (III. Andante con malinconia (ursprünglich: con melancolia)).
- Werner, Gregor Joseph (1693–1766): *Neuer und sehr curios-musicalischer Instrumental-Calender* für zwei Violinen und Basso continuo (XI. Im November, daraus: I. Der melancholische Student).
- Zumsteeg, Johann Rudolf (1760–1802): *Kleine Balladen und Lieder* (Heft 1, XX. Melancholikon).

Die Zeitspanne, welche durch diese Kompositionen abgedeckt wird, ist wesentlich umfanglicher als jene der vier Temperamente als Gesamtkonzept. Allerdings ist dies aufgrund der zeitlosen Popularität der Melancholie und gerade auch durch das Konzept des melancholischen Künstler-Genies wenig verwunderlich. In der Auswahl bestätigt sich jedoch die oben erwähnte Aussage, dass das melancholische (Klavier-)Stück im 19. Jahrhundert äußerst populär war: Beinahe alle der Werke oder Einzelsätze, die mit dem Adjektiv „melancholisch“ charakterisiert werden und somit eine Stimmung andeuten, stammen aus der Zeitspanne zwischen 1770 und 1880, aus einer Zeit also, in der die melancholische Empfindung generell in aller Munde war. Diejenigen Werke und Sätze, die im Titel auf die Melancholie als Zustand, Kunstwerk oder Temperament hinweisen, stammen jedoch zumeist aus dem 20. oder gar 21. Jahrhundert. Insofern lässt sich hier eine Parallele ziehen zu den weiter oben aufgelisteten Kompositionen, welche das Gesamtkonstrukt der Temperamente referenzieren, die ebenfalls vorwiegend ab ca. 1900 entstanden.

2.4.4 Andere Temperamente

Die vier Temperamente sind grundsätzlich eine spezifische Beschreibung menschlicher Charaktere. Jedoch handelt es sich dabei weitaus nicht um die einzige Möglichkeit, verschiedene Typen zu beschreiben. So spricht man beispielsweise von

Menschen mit misanthropischen, empfindlichen oder sentimental Zügen. Auch diese und weitere Beschreibungen werden hin und wieder mit dem Begriff „Temperament“ in Verbindung gebracht. Dies bedeutet wiederum, dass ein Stück mit einem Titel wie *Die vier Temperamente* nicht zwingend die hippokratische Temperamentenlehre musikalisch porträtiert, sondern auch davon unabhängige Charakterporträts zeichnen kann.

In dem Abschnitt „Porträt / Mensch (Menschentyp) / Charakter / Die vier Temperamente“ im *Lexikon Programmmusik* sind dementsprechend auch solche Kompositionen aufgelistet. Bei vielen dieser Charakterporträts handelt es sich um musikalische Beschreibungen tatsächlich existenter Personen, zumeist aus dem Bekanntenkreis des*r Komponist*in.¹³⁴ Da es in der vorliegenden Arbeit allerdings um generische Temperamente geht, werden diese Werke in der folgenden Auflistung außen vor gelassen, zugunsten eines Fokus auf musikalischen Illustrationen allgemeiner Charaktertypen. Dazu zählen folgende Werke:

- Arenski, Anton (1861–1906): Suite Nr. 2 für zwei Klaviere, *Silhouetten*, op. 23 (I. Le savant, II. La coquette, III. Polichinelle, IV. Le rêveur, V. La danseuse).
- Bitzan, Wendelin (*1982): *Die vier Temperamente*. Vier Stimmungsbilder für gemischten Chor und Pauken, EV 41 (I. Trauer, II. Zorn, III. Ruhe, IV. Vergnügen).
- Couperin, François (1668–1733): *Les Folies françaises ou Les Dominos* (aus: *Pièces de Clavecin*, Buch 3, Nr. 13).¹³⁵
- Cras, Jean (1879–1932): *Âmes d'enfants* für Orchester, original für Klavier sechshändig (I. Pures, II. Naïves, III. Mystérieuses).
- Ferroud, Pierre-Octave (1900–1936): *Types*. Suite für Orchester (I. Vieux beau, II. Bourgeoise de qualité, III. Businessman).
- Fischer, Ernst (1900–1975): *Skurrile Porträts*. Fünf Skizzen für Orchester (I. Der Revoluzzer, II. Der Misanthrop, III. Die Ballerina, IV. Der Sentimentale, V. Die Dompteuse).

¹³⁴ Als typisches Beispiel für diese Art Komposition lassen sich Edward Elgars *Enigma-Variationen*, op. 36 aus dem Jahr 1898 anführen. Der Komponist beschreibt in jeder der 14 Variationen eine Person aus seinem nahen Umfeld. Allerdings haben solche musikalischen Porträts bereits seit dem Frühbarock Hochkonjunktur. Vgl. hierzu: Schneider 1999, Band 1, S. 213–216.

¹³⁵ „Diese sogenannte Maskensuite besteht aus [zwölf] Couplets mit eigenen Überschriften. Jedes Couplet stellt eine personifizierte menschliche Eigenschaft als Maske von charakteristischer Farbe dar.“ Schneider 1999, Band 1, S. 214.

- Françaix, Jean (1912–1997): *Cinq Portraits de jeunes filles* für Klavier (I. La Capricieuse, II. La Tendre, III. La Prétentieuse, IV. La Pensive, V. La Moderne).
- Henschke, Fritz (1903–1940): *Die Temperamente*. Charakterstudien für Mandolinen-Orchester (I. Der Dickkopf, II. Die Empfindsame, III. Der Witzbold, IV. Der Tüftler, V. Der „Meckerer“).
- Kiermeir, Kurt (19??–19??): *Mädchenbilder*. Suite für Orchester (I. Die Kockette, II. Die Sentimentale, III. Die Burschikose).
- Kósa, György (1897–1984): *Drei ironische Porträts*. Suite für Orchester.
- Langer, Hans-Klaus (1903–1987): *Six Portraits* für Klavier (I. Gracieux, II. Capricieux, III. Inquiet, IV. Furieux, V. Agile, VI. Burlesque).
- Loewe, Carl (1796–1869): Viererzyklus von Klaviersonaten, orientiert an den Charakteren.¹³⁶
- Milhaud, Darius (1892–1974): *Quatre Visages* für Viola und Klavier, op. 238 (I. La Californienne, II. The Wisconsinian, III. La Bruxelloise, IV. La Parisienne).
- Rubin, Marcel (1905–1995): *Drei Komödianten*. Kleine Suite für Orchester (I. Der Launische, II. Die Sentimentale, III. Der Stürmische).
- Strasser, Alfred (1895–1967): *Die vier Temperamente der Liebe*. Polka für Männerchor und Klavier, op. 33.
- Tischhauser, Franz (1921–2016): *Kontertänze*. Typophonische Szenen zur Kretschmerschen Lehre von den schizothymen und zykllothymen Temperamenten für zwei Orchester.¹³⁷

¹³⁶ Carl Loewes Plan von vier Klaviersonaten sollte folgende Werke enthalten: *Sonata melancholica* f-Moll, *Sonata capricciosa* C-Dur, *Sonata pathetica* Es-Dur und *Sonata pastoralis* G-Dur. Allerdings verwirft Loewe das Projekt wieder. Lediglich Elemente der Melancholie-Sonate sind verblieben, auffindbar in der *Grande Sonate éléqique*, op. 32. Vgl. hierzu: Wald-Fuhrmann 2010, S. 395 und S. 406.

¹³⁷ Franz Tischhauser: *Kontertänze für zwei Orchester*. Typophonische Szenen zur Kretschmerschen Lehre von den schizothymen und zykllothymen Temperamenten, Winterthur: Amadeus 1994. Dieses 1967/68 komponierte Stück beschäftigt sich zwar auch mit Temperamenten, jedoch nicht den vier aus der hippokratischen Temperamentenlehre, sondern denjenigen aus der Konstitutionstypologie des deutschen Psychiaters Ernst Kretschmer (1888–1964). Dieser unterscheidet drei Charaktertypen, die jeweils zu einer bestimmten Art Krankheit neigen: Der zykllothyme Typ neigt zur manischen Depression, der schizothyme zur Schizophrenie und der visköse zur Epilepsie. Franz Tischhauser beschränkt sich auf die Darstellung zweier dieser drei Temperamente und lässt in jedem der vier Sätze zwei zugehörige Extreme aufeinanderprallen, durch die beiden Orchesterhälften dargestellt – nicht nur auf die Temperamente, sondern auch auf kompositorische Mittel bezogen. So trifft im ersten Satz der Nervöse auf den Behäbigen resp. schnell auf langsam, im zweiten der Sensible auf den Derben resp. leise auf laut, im dritten der Reservierte auf den Rührseligen resp. getrennt auf gebunden und im vierten der Humorlose auf den Fidelen resp. Moll auf Dur. Die musikalischen Mittel entsprechen eins zu eins diesen Darstellungen. So wird etwa der reservierte Typ durch gedämpftes Blech, col legno spielende Streicher und staccato-Artikulation,

- Weber, Carl Maria von (1786–1826): *Die vier Temperamente bei dem Verlust der Geliebten* für Stimme und Klavier, op. 46 (I. Der Leichtmütige, II. Der Schwermütige, III. Der Liebewütige, IV. Der Gleichmütige).

Auch bei diesen Kompositionen ist eine deutliche Tendenz hin zum 20. Jahrhundert erkennbar, im Gegensatz zu den spezifischen musikalischen Porträts, die hier nicht inkludiert sind, welche über eine breitere Zeitspanne verteilt sind und bis in die Barockzeit zurückgehen.

dessen Gegenspieler, der rührselige Typ, durch stets gebundene und molto espressivo vorgetragene Linien repräsentiert. Vgl. hierzu: Rohr / Ebert 1989, S. 17.

3 Carl Nielsen: 2. Sinfonie

Insgesamt sechs Sinfonien komponiert der dänische Tondichter Carl Nielsen, wovon er vier mit einem aussagekräftigen Untertitel versieht.¹³⁸ Eine davon ist die Sinfonie Nr. 2, op. 16, der Nielsen den Beinamen *Die vier Temperamente* (*De fire Temperamenter*) gibt. Tatsächlich handelt es sich bei dem Werk generell um eine der bekanntesten Vertonungen der Temperamente. In der Nielsen-Forschung fristet die Komposition allerdings eher ein Schattendasein, verglichen mit dem restlichen Werk des Dänen und speziell den anderen Sinfonien, die wesentlich öfter in der Sekundärliteratur aufgegriffen werden. Nur schon ein Blick in die Inhaltsverzeichnisse und Indizes diverser Nielsen-Monographien bestätigen dies. So finden *Die vier Temperamente* etwa bei Daniel M. Grimley¹³⁹ kaum und bei Anne-Marie Reynolds¹⁴⁰ gar keine Erwähnung, während die anderen fünf Sinfonien in hoher Rate referenziert werden. Dasselbe gilt für die Reihe *Carl Nielsen Studies*, die sich seit über 20 Jahren mit dem Schaffen des Komponisten auseinandersetzt. Einen Grund dafür anzugeben, gestaltet sich als schwierig. Da die ersten vier Sinfonien oft gemeinsam in einem Atemzug mit Nielsens Entwicklung seiner eigenen Klangsprache genannt werden, scheint die Sinfonie Nr. 2 auf den ersten Blick kein spezielles Alleinstellungsmerkmal zu besitzen. Ausschlaggebend könnte jedoch das „problematische“ Verhältnis zur Programmmusik und die somit schwieriger greifbaren Konventionen sein, wie es auch David Fanning vorschlägt:

One of the most exciting things about the Second Symphony, as it seems to me, is the element of controlled excess. That is to say that the semi-programmatic idea of the Four Temperaments validates the incorporation of wider contrasts, looser tonal strategies, and more idiosyncratic proportions than Nielsen might otherwise have risked.¹⁴¹

Im vorliegenden Kapitel wird zuerst die Entstehungsgeschichte der Sinfonie Nr. 2 von Nielsen zusammengefasst, sodass eine musikästhetische Einordnung vorgenommen werden kann. Im Anschluss wird jeder einzelne Satz einer detaillierten

¹³⁸ Die Sinfonien Nr. 1 g-Moll, op. 7 und Nr. 5, op. 50 haben als einzige keinen Untertitel. Nebst der im Text erwähnten Sinfonie Nr. 2 besitzen auch die Sinfonien Nr. 3, op. 27 (*Sinfonia espansiva*), Nr. 4, op. 29 (*Det Utslukkkelige / Das Unauslöschliche*) und Nr. 6, ohne Opuszahl (*Sinfonia semplice*) je einen Beinamen.

¹³⁹ Daniel M. Grimley: *Carl Nielsen and the Idea of Modernism*, Woodbridge: The Boydell Bress 2010.

¹⁴⁰ Anne-Marie Reynolds: *Carl Nielsen's Voice. His Songs in Context*, Kopenhagen: Museum Tusulanum Press 2010 (Danish Humanist Texts and Studies 38).

¹⁴¹ David Fanning: „Progressive Thematicism in Nielsen's Symphonies“, in: Mina Miller (Hrsg.), *The Nielsen Companion*. London / Boston (MA): Faber and Faber 1994, S. 182.

Analyse unterzogen. Dabei steht nicht per se eine Analyse im Zentrum, die die Sätze von Beginn bis Schluss durchdekliniert, sondern der Fokus liegt spezifisch auf Momenten, die exemplarisch für eine musikalische Repräsentation der Temperamente stehen.

3.1 Entstehung und musikästhetische Einordnung

Carl Nielsens Karriere wird von Musikwissenschaftler*innen gerne in mehrere Schaffensphasen gegliedert. Robert Simpson schlägt 1952 eine Einteilung in vier Phasen vor,¹⁴² die später von Jean-Luc Caron auf folgende sechs Phasen erweitert wird:

- Phase 1: bis ca. 1901; bis zu *Saul und David* und der Sinfonie Nr. 2; Entwicklung des persönlichen Stils.
- Phase 2: ca. 1901–1911; *Sønnen* bis Sinfonie Nr. 3; strahlende Periode.
- Phase 3: ca. 1911–1922; Sonate für Violine und Klavier Nr. 2 bis Sinfonie Nr. 5; Höhepunkt des Schaffens, Beginn der Neugier nach der Moderne.
- Phase 4: ca. 1922–1931; Sinfonie Nr. 6, etc.; Unsicherheit.
- Phase 5: ca. 1922–1931; Flötenkonzert, Klarinettenkonzert, etc.; Zwiespalt zwischen Altbekanntem und dem Erkunden von Neuem.
- Phase 6: Lebensende und rezeptionsgeschichtlich angedeutet darüber hinaus; *Commotio*, Orgelpräludien.¹⁴³

Die Sinfonie Nr. 2 steht am Übergang von der ersten zu der zweiten Phase und entsteht parallel zur Oper *Saul und David*. Nielsen beginnt 1901 mit der Arbeit und stellt bereits Ende des Jahres den ersten Satz fertig.¹⁴⁴ Die Arbeit an den folgenden Sätzen fällt ihm schwerer und es geht deutlich langsamer voran. Speziell mit dem letzten Satz, der das sanguinische Temperament verkörpert, bekundet Nielsen

¹⁴² Robert Simpson: *Carl Nielsen. Symphonist*, revidierte Edition, London: Kahn & Averill 1979, S. 21f.

¹⁴³ Jean-Luc Caron: *Carl Nielsen. Vie et œuvre*, Lausanne: L'Age d'Homme 1990, S. 320f.

Die Phasen 4 und 5 decken bewusst denselben Zeitraum ab, unterscheiden sich jedoch inhaltlich.

¹⁴⁴ Niels Bo Foltmann: „Foreword“, in: Carl Nielsen, *Symphony No. 2, opus 16, The Four Temperaments*, hrsg. von Niels Bo Foltmann, Kopenhagen: Wilhelm Hansen 1998 (Carl Nielsen, Werke. Serie II, Instrumentalmusik, Band 2), S. xi.

Mühe, wie diesem Brief vom 21. August 1902 an seinen Freund Henrik Knudsen zu entnehmen ist:

I haven't done the slightest thing; but now the idea was that the Sanguine [Temperament] would come sweeping in one day. As yet I have no idea how the beast will take shape. The couple of attempts I've made so far can only be called laughable. But I guess it will come. The Phlegmatic now has a fine tail on him, and is thus completely finished and won't get any better in this draw.¹⁴⁵

Schließlich stellt er den letzten Satz eine Woche vor der Uraufführung fertig.¹⁴⁶ Diese findet am 1. Dezember 1902 in Kopenhagen statt, unter Nielsens eigener Leitung. Bereits im Folgejahr wird die Sinfonie bei Wilhelm Hansen verlegt und beginnt danach ihren Siegeszug durch Europa.¹⁴⁷

Sowohl beim Publikum als auch bei der Kritik kommt die Sinfonie grundsätzlich positiv an. Zwar scheinen einige Kritiker Nielsens Stil nicht vollumfänglich zu verstehen, was mitunter in einer eher ambivalenten Berichterstattung resultiert, doch in einem Großteil der Presseberichte zu den diversen Aufführungen in ganz Europa bis in die 1930er-Jahre hinein schneidet die Sinfonie gut ab. Die Rezeptionskurve steigt sogar: Je öfter die Sinfonie gespielt wird, desto besser werden die Kritiken. Einzig mit dem Sinfoniebegriff tun sich die Kritiker vermehrt schwer. So häuft sich die Aussage, dass das viersätziges Werk wohl eher als Suite bezeichnet werden sollte.¹⁴⁸

Die Sinfonie *Die vier Temperamente* entsteht in einem Lebensabschnitt Nielsens, der oft als „psychologische Periode“ bezeichnet wird und ca. von 1897 bis 1904 andauert. In dieser Periode entwickelt er ein tiefgründiges Interesse an der menschlichen Psychologie und der Analyse menschlicher Charaktere, was sich in den Schlüsselwerken dieser Zeitspanne niederschlägt. Tatsächlich zieht sich Nielsens Interesse an Charakterstudien im Allgemeinen und an einzelnen

¹⁴⁵ Carl Nielsen: *Selected Letters and Diaries*, ausgewählt, übersetzt und kommentiert von David Fanning und Michelle Assay, Kopenhagen: Museum Tusculanum Press 2017 (Danish Humanist Texts and Studies 57), S. 173f.

¹⁴⁶ Jean-Luc Caron: *Carl Nielsen*, o. O.: Bleu Nuit Éditeur 2015 (Collection Horizons 43), S. 49.

¹⁴⁷ Povl Hamburger: „Orchestral Works and Chamber Music“, in: Jürgen Balzer (Hrsg.), *Carl Nielsen. Centenary Essays*, Kopenhagen: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck 1965, S. 30.

¹⁴⁸ Caron 2015, S. 46f.; Foltmann 1998, S. xii; sowie: A. Peter Brown: *The Symphonic Repertoire*, Band 3 Teil A: *The European Symphony from ca. 1800 to ca. 1930: Germany and Nordic Countries*, Bloomington (IN): Indiana University Press 2007, S. 525. Vgl. zudem für diversen Kritiken: Jean-Luc Caron: *Regards sur Carl Nielsen et son temps. Trait d'union entre tradition et modernité*, Paris: L'Harmattan 2018, S. 200–204; sowie: Mogens Rafn Mogensen: *Carl Nielsen. Der dänische Tondichter*, Band 2: 1900 bis 1909, Arbon: Eurotext 1992, S. 296–298.

Individuen durch sein ganzes weiteres Leben hindurch, über die „psychologische Phase“ hinausreichend.¹⁴⁹

Die Beschäftigung mit den Temperamenten scheint eine logische Konsequenz von Nielsens aufgeflammtem Interesse am menschlichen Charakter zu sein. Ob er sich direkt mit der hippokratischen Temperamentenlehre auseinandergesetzt hat, ist allerdings nicht belegt und hinsichtlich seines außerordentlich detailliert aufgearbeiteten Lebens eher unwahrscheinlich. Klar ist jedoch, dass sich Nielsen um die Jahrhundertwende mit den Schriften Platos, Immanuel Kants und Sigmund Freuds auseinandersetzt, die allesamt mit der Geschichte der Temperamentenlehre in Verbindung gebracht werden können. Es ist also gut möglich, dass sich Nielsen in diesem Zusammenhang marginales Wissen zu den Temperamenten eignete.¹⁵⁰

Mit der Komposition seiner zweiten Sinfonie sowie der Ouvertüre *Helios*, op. 17 ein Jahr später kommt Nielsen der Programmmusik sehr nahe – so nahe, wie er ihr in seinem weiteren Leben nie mehr kommen wird. Doch während es sich bei *Helios* tatsächlich um ein programmmusikalisches Werk handelt, das den Lauf der Sonne über der Ägäis beschreibt, betont Nielsen immer wieder, dass es sich bei den *Vier Temperamenten* nicht um Programmmusik handelt, was die Sekundärliteratur ebenso inständig beteuert:

Dans cette symphonie on notera que le titre ‚Les Quatre Tempéraments‘ indique des caractères humains et non pas une histoire, un récit, une description. Elle ne s’appuie pas sur un texte littéraire. Elle diffère donc totalement au niveau de la démarche et de l’esprit d’un poème symphonique comme par exemple le *Till Eulenspiegel* [...] de Richard Strauss.¹⁵¹

Zudem verspürt Nielsen grundsätzlich eine Abneigung gegenüber dieser Gattung, wie er in seinem 1909 verfassten Aufsatz „Wörter, Musik und Programmmusik“, 1925 in der Aufsatzsammlung *Living Music* (*Levende Musik*) erschienen, beschreibt:

¹⁴⁹ Caron 1990, S. 89f.; sowie: David Fanning: Artikel „Nielsen, Carl (August)“ (2001), in: *Grove Music Online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.19930>, Zugriff: 14.07.2024.

¹⁵⁰ Jack Lawson: *Carl Nielsen*, London: Phaidon 1997, S. 88; sowie: Finn Mathiassen: „Music and Philosophy“, in: *Carl Nielsen Studies* 3 (2008), S. 67.

¹⁵¹ „Bei dieser Sinfonie ist zu beachten, dass der Titel *Die vier Temperamente* auf menschliche Charaktere hinweist und nicht auf eine Geschichte, Erzählung oder Beschreibung. Sie stützt sich nicht auf einen literarischen Text. Sie unterscheidet sich daher in ihrem Ansatz und Geist völlig von einer sinfonischen Dichtung wie z. B. Richard Strauss’ *Till Eulenspiegel* [...]“ (Übersetzung durch den Verfasser); Caron 1990, S. 88f.

If music cannot express concrete ideas or action, nor its relation to words ever be anything but decorative and illuminating, still less is it capable of expressing an entire, long, coherent programme. [...] It would be most interesting to see what different listeners got out of a piece of programme music the key to which had been withheld. One thing is certain: not one would guess correctly. And it would be found that most listeners – once the floodgates of imagination were opened – would imagine all sorts of nonsense, going much further than the poetical musician.¹⁵²

Und doch lässt sich Nielsen entgegen seiner ursprünglichen Einstellung in höherem Alter vereinzelt zu Programmnotizen hinreißen. Zuerst für eine Aufführung der Sinfonie in Odense am 5. Februar 1926 in sehr knapper Form und später, kurz vor seinem Tod, deutlich ausführlicher für ein Konzert in Stockholm am 7. Oktober 1931. Vor allem in letzterer lässt sich das programmmusikalische Element nicht mehr komplett abstreiten, beschreibt Nielsen doch vereinzelt explizite Geschehnisse. Diese sollen ihn zwar lediglich beim Kompositionsprozess inspiriert haben, sind teilweise jedoch auch in der Musik nachweisbar.¹⁵³

In der Programmnotiz von 1931, die auch in den folgenden Analyse-Kapiteln beigezogen wird, verweist Nielsen explizit auf den Ursprung der Idee, eine Sinfonie zu den Temperamenten zu schreiben:

I had the idea for 'The Four Temperaments' many years ago at a country inn in Zealand. On the wall of the room where I was drinking a glass of beer with my wife and some friends hung an extremely comical coloured picture, divided into four sections in which 'the Temperaments' were represented and furnished with titles: 'The Choleric', 'The Sanguine', 'The Melancholic' and 'The Phlegmatic'. The Choleric was on horseback. He had a long sword in his hand, which he was wielding fiercely in thin air; his eyes were bulging out of his head, his hair streamed wildly around his face, which was so distorted by rage and diabolical hate that I could not help bursting out laughing. The other three pictures were in the same style, and my friends and I were heartily amused by the naivety of the pictures, their exaggerated expression and their comic earnestness. But how strangely things can sometimes turn out! I, who had laughed aloud and mockingly at these pictures, returned constantly to them in my thoughts, and one fine day I realized that these shoddy pictures still contained a kind of core or idea and – just think! – even a musical undercurrent! Some time later, then, I began to work out the first movement of a symphony, but I had to be careful that it did not fence in the empty air, and I hoped of course that my listeners would not laugh so that the irony of fate would smite my soul. I tried to raise the idea of the pictures to a

¹⁵² Carl Nielsen: *Living Music*, übers. von Reginald Spink, London: Hutchinson 1953, S. 37f.

¹⁵³ Foltmann 1998, S. xv–xviii.

different plane, and now – since that is what is wanted – I will give a modest explanation of my Symphony No. 2, 'The Four Temperaments', Op. 16.¹⁵⁴

Zwar wendet sich Nielsen mit der Programmnotiz von seinen Prinzipien gegenüber der Programmmusik ab, hat aber im Gegenzug genaue Vorstellungen, wie die Notiz ans Publikum gerichtet werden soll. So schreibt er in einem Brief an den schwedischen Konzertveranstalter:

In reality all explanation and analysis should be communicated to the public *before* the work is played. It should be done orally and with a piano, so that the audience can really derive benefit and entertainment from it. Who reads the dead words and notes in the programme?¹⁵⁵

3.2 Analyse

Die Satzstruktur der *Vier Temperamente* lässt sich laut A. Peter Brown mit derjenigen einer typischen post-Brahmsschen Sinfonie vergleichen: Schnell (Choleriker) – Moderat (Phlegmatiker) – Langsam (Melancholiker) – Schnell (Sanguiniker).¹⁵⁶ In diese Ära lässt sich auch die Klangsprache Nielsens, die er in seinen ersten Sinfonien entwickelt, gut einordnen: bereits nicht mehr spätromantisch, aber auch noch nicht wirklich modern – ähnlich wie diejenige Gustav Mahlers in dessen frühen Sinfonien.¹⁵⁷

Aufgrund dieses Satzschemas ist die Verknüpfung mit den entsprechenden Temperamenten eingeschränkt, da gewisse Paarungen keinen Sinn ergeben würden. Die Reihenfolge, die Nielsen wählt, folgt bis zu einem bestimmten Grad der historischen Hierarchie und dem damit verbundenen Abwärtspfad. Allerdings startet Nielsen nicht mit dem sanguinischen Temperament, wie dies die Geschichtsschreibung zumeist tut, sondern mit dem cholerischen. Daraufhin folgen die zwei „niederen“ Temperamente phlegmatisch und melancholisch – in der historisch älteren Reihenfolge – und schließlich endet die Sinfonie mit einem leichten Aufwärtstrend und dem sanguinischen Temperament; eine Bewegung, die sich im Übrigen auch in den Tonarten der Einzelsätze widerspiegelt. Laut David Fanning

¹⁵⁴ Carl Nielsen: [Titel unbekannt], Programmheft, Konsertföreningen Stockholm, 7. Oktober 1931, zit. nach: Foltmann 1998, S. xvf.

¹⁵⁵ Nielsen 2017, S. 781.

¹⁵⁶ Brown 2007, S. 513f.

¹⁵⁷ Una-Frances Clarke: „Nielsen and Sibelius ‚between temperament and tradition‘“, in: Gareth Cox / Julian Horton (Hrsg.): *Irish Musical Analysis*, Dublin: Four Courts Press 2014 (Irish Musical Studies 11), S. 148.

ergeben sich durch diese Reihung und die damit verbundene, leichte Anpassung der Konventionen die größtmöglichen Kontraste, die wiederum für eine optimale Dramaturgie sorgen.¹⁵⁸

Die Angabe des Temperaments ist in jedem Satz aus den Tempobezeichnungen herauszulesen, die Nielsen mit entsprechenden Adjektiven versieht. Satzüberschriften als solche gibt es nicht. In den folgenden Unterkapiteln wird erst ein grober Überblick über die Satzstruktur und die wichtigsten thematischen Elemente gegeben, in Nielsens eigenen Worten, daraufhin folgt der Fokus auf die Temperamente.

Vor der detaillierten Analyse sei hier noch erwähnt, dass Nielsen die Temperamente nicht als starres Label sah, das man einer Person anheften kann. Im Gegenteil: Laut Karsten Eskildsen vertrat er die Ansicht, dass in einer Person zwar ein Grundtemperament vorherrscht, dies jedoch nicht eintönig bleibt, sondern sich durch verschiedenste Empfindungen manifestiert, ja sogar durch Einschläge eines anderen Temperaments geprägt werden kann.¹⁵⁹ Diese Vorstellung versucht er eins zu eins in seine Komposition zu übernehmen.

3.2.1 Allegro collerico

Der Kopfsatz, der den cholerischen Charakterzug beschreibt, ist der umfangreichste Teil der Sinfonie. Er umfasst 445 Takte und steht grundsätzlich in h-Moll sowie in einem strammen 2/4-Takt, zu Teilen abgewechselt oder überlagert mit Dreiermetren. Nielsen fügt dazu in der erwähnten Programmnotiz folgende Ausführungen an:

The first movement, Allegro collerico, immediately sets in fiercely with the following motif ([s. Notenbeispiel 1]), which is developed with a later small motif ([s. Notenbeispiel 2]) in the clarinet, and rises to a fanfare that leads into the second subject ([s. Notenbeispiel 3]), which sings very espressivo but is soon interrupted again by extremely turbulent figures and rhythmic thrusts. After a fermata the second subject sings *ff* and expresses itself with greater breadth and power, which gradually wanes, then the modulation section begins working with the motifs described above, now wildly and violently, like a person almost carried away, now in a gentler mood like one who regrets his irascibility. At the end comes a coda (*stretto*) with intense

¹⁵⁸ David Fanning: „Carl Nielsen and Theories of Symphonism“, in: *Carl Nielsen Studies* 4 (2009), S. 21f.

¹⁵⁹ Karsten Eskildsen: *Carl Nielsen. Life and Music*, Odense: Odense University Press 1999, S. 46.

passages in the strings, and the movement ends with the same character as it began.¹⁶⁰

Wie alle von Nielsens ersten vier Sinfonien beginnt auch die zweite sehr unvermittelt mit beinahe brachialer Gewalt des gesamten Orchesterapparates – „like someone bursting through a hedge“¹⁶¹, von Robert Simpson in Bezug auf die erste Sinfonie treffend beschrieben und deshalb von David Fanning in diesem Wortlaut aufgegriffen. Im vorliegenden Fall passt die Eröffnung eins zu eins zum aufbrausenden Temperament des Cholerikers, speziell in Verbindung mit dem Hinführen zu dem hervorgehobenen verminderten Akkord in Takt 3.



Notenbeispiel 1: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, I, T. 1–5, Tutti
(Reduktion durch den Verfasser).



Notenbeispiel 2: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, I, T. 41–45, Klarinette 1.



Notenbeispiel 3: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, I, T. 65–69, Oboe 1.

Das Allegro collerico steht in ziemlich strikt eingehaltener Sonatenhauptsatzform. Diese Wahl erschwert zwar die mögliche kompositorische Vielfalt, das cholerische Temperament fernab von Satzmodellen und Einschränkungen darzustellen, doch

¹⁶⁰ Nielsen 1931, zit. nach: Foltmann 1998, S. xvi.

¹⁶¹ Fanning 1994, S. 173.

Nielsen fügt sich diesem zur damaligen Zeit weiterhin weit verbreiteten Formschema und greift entsprechend auf andere musikalische Parameter zurück – allen voran Rhythmus und Metrum. Jean-Luc Caron spricht in diesem Zusammenhang von „hardiesse rythmique“¹⁶² – rhythmischer Kühnheit – und A. Peter Brown gar von „metric hyperactivity“¹⁶³. Das Ausmaß dieser Kühnheit zeigt sich beispielsweise an der Überlagerung mehrerer metrischer Ebenen. In den Takten 77 bis 80 finden sich vier metrische Schemata übereinander: In Holzbläsern und Hörnern ist ein 3/2-Metrum, in den Blechbläsern ein 4/4-Metrum und in den Streichern ein 3/8-Metrum erkennbar, während die ganze Passage im 3/4-Takt notiert ist (s. Notenbeispiel 4). Eine Weiterentwicklung dieser Mehrgliedrigkeit stellt auch der Schlussabschnitt ab Takt 431 dar, in dem neben den nun in anderer Weise übereinanderliegenden Schemata auch noch ein rhythmisches Ritardando hinzukommt. Die ganze Passage ist im 2/4-Takt notiert, doch in den Takten 431 bis 433 schimmern zwei zueinander verlagerte 3/8-Muster geprägt von Sechzehntelnoten durch, woraufhin in den Takten 435 bis 438 Achteltriolen im 2/4-Puls folgen, wiederum gefolgt von erneut langsameren Achtelnoten und -pausen im 3/8-Feel. Die letzten drei Takte bestätigen schließlich die notierte Taktart mit groben Viertelschlägen (s. Notenbeispiel 5).

Notenbeispiel 4: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, I, T. 77–80,
Holzbläser und Hörner / Blechbläser / Streicher (Reduktion durch den Verfasser).

¹⁶² Caron 1990, S. 92.

¹⁶³ Brown 2007, S. 515.



Notenbeispiel 5: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, I, T. 431–445,
Holzbläser und Streicher / Blechbläser (Reduktion durch den Verfasser).

Ein weiteres Element, das diesen Satz prägt, sind starke Kontraste. Diese sind mitunter auch auf der bereits angesprochenen rhythmischen Ebene zu finden. So sind beispielsweise die Hauptthemen sowohl metrisch als auch gestisch sehr unterschiedlich. Hinzu kommt, dass das zweite und dritte Thema beide sowohl im 2/4- (T. 41–44 / T. 57–63) als auch dahingehend angepasst im 3/4-Metrum (T. 65–69 / T. 138–142) in Erscheinung treten. David Fanning geht sogar so weit, diese metrischen Kontraste zwischen und innerhalb der Themen als „most innovative structural feature of the movement“ zu bezeichnen, das zur Entstehungszeit extremen Seltenheitswert habe.¹⁶⁴

Doch nicht nur auf der rhythmischen, sondern auch auf der dynamischen Ebene spielen Kontraste in diesem Satz eine wichtige Rolle. Die dynamische Bandbreite reicht von *pp* bis *ffff*. Während dies noch kein nennenswertes Merkmal sein muss, verdeutlichen die zahllosen Wechsel zwischen den Dynamiken und die dabei zum Einsatz kommende Bandbreite an Akzenten und dergleichen den

¹⁶⁴ Fanning 1994, S. 178.

Kontrastreichtum des Allegro collerico. Dies zeigt sich beispielsweise am auffallend häufigen Gebrauch von verschiedenen Ausprägungen von Forzandi oder Fortepiani von *fp* (T. 25, T. 170, etc.) und *fpp* (T. 13, T. 17, etc.) hin zu *fz* (T. 77–83, T. 415–445, etc.) und *ffz* (T. 385–388), wobei die Variante *fz*, mit oder ohne Paarung mit einem Akzent, deutlich am häufigsten vorkommt – 869-mal ist die Anweisung im ersten Satz in der Partitur zu lesen. Auffällig ist zudem, dass die Lautstärken oftmals sehr abrupt – anhand der eben beschriebenen Werkzeuge – oder über eine äußerst kondensierte Zeitspanne wechseln. Das aussagekräftigste Beispiel hierfür findet sich in den Takten 384 bis 389 – „one of the most original passages in Nielsen’s earlier works, a truly ferocious effect: harsh dissonances, roughly scored, with snapping irregular accents in the strings, [setting] the whole orchestra aflame“¹⁶⁵ –, die die Coda einleiten und von schroff anschwellenden Akkorden – von Brown als „musically impolite“¹⁶⁶ bezeichnet – und riesigen Intervallsprüngen geprägt sind (s. Notenbeispiel 6).

Die vielen Kontraste repräsentieren die innere Zerrissenheit des cholerischen Temperaments. Dabei überwiegt das hitzige, feurige Element in Form von lauten und hektischen Passagen, die jedoch vereinzelt von ruhigen Momenten unterbrochen werden, die wiederum die nachdenklicheren Seiten des Cholerikers nachzeichnen. Exemplarisch hierfür steht die Durchführung (T. 117–255), auch laut Jean-Luc Caron: „Le développement fournit des éclats sémillants et excités, amplifiés par des dissonances, des changements de tempo entrecoupés momentanément de sections apaisées.“¹⁶⁷ Sie beginnt äußerst aufgewühlt: Mal laute, mal leise Synkopen wechseln sich ab mit ruppigen Einwüfen und seufzenden Schwellmotiven (T. 117–131). Daraufhin folgt eine nachdenkliche Episode, basierend auf dem zweiten und dritten Thema (T. 134–150), und ein Abschnitt mit gänzlich neuem Material (ab T. 150). Letzterer beginnt mit einem chromatischen Motiv, das das Orchester durchläuft und schließlich in seiner Augmentation ab T. 180 den Höhepunkt bildet (s. Notenbeispiel 7). Ab Buchstabe I beginnt eine rhythmisch aufgekratzte, von mehr Chromatik geprägte Passage, die ab Buchstabe K wieder einem ruhigeren Teil Platz macht, welcher wiederum zur Reprise überleitet. Auch in den angesprochenen ruhigen Phasen blitzen immer wieder Akzente und

¹⁶⁵ Simpson 1979, S. 43.

¹⁶⁶ Brown 2007, S. 516.

¹⁶⁷ „Die Durchführung liefert lebhafte und erregte Ausbrüche, die durch Dissonanzen und Tempowechsel verstärkt werden, die kurzzeitig von ruhigeren Abschnitten unterbrochen werden.“ (Übersetzung durch den Verfasser); Caron 2015, S. 48.

61



Bis hierhin stimmt Nielsens Auswahl der musikalischen Werkzeuge größtenteils mit den musikalischen Attributen aus der Temperamentenlehre überein, die mit dem Choleriker assoziiert werden: das schnelle Tempo, der Fokus auf Rhythmus, Akzenten und sowohl dynamischen als auch inhaltlichen Kontrasten. Erstaunlich ist jedoch, dass Nielsen, der im weiteren Verlauf seiner Karriere ausgeklügelte Schlagwerk-Stimmen komponieren und damit Grenzen sprengen wird¹⁶⁸, nur Pauken und keine weiteren Perkussionsinstrumente verwendet, mit denen der Choleriker ebenfalls gerne assoziiert wird. Doch auch ohne große Perkussionsabteilung schafft Nielsen mit diesem Satz, nicht nur seine gesamte Karriere, sondern die damalige Musikwelt generell betreffend, ein wegweisendes Musikstück. In den Worten von A. Peter Brown:

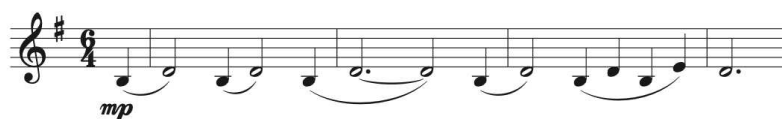
3.2.2 Allegro comodo e flemmatico

¹⁶⁹ Brown 2007, S. 516.

The second movement was conceived as the complete opposite of the first. I do not like programme music, but it may still interest my listeners that when I was working out this piece of music, something like this happened. A young man appeared to me. He seems to have been his mother's only son. The mother was nice and amiable, she was a widow and she loved him. He too was extraordinarily nice, and everyone liked him. He was 17-18 years old, his eyes were sky-blue, confident and large. At school he was loved by all, but the teachers were at the same time dismayed and gently resigned; for he had never learned his lessons; but it was impossible to scold him, for everything that exists of idyll and Paradise in nature was reflected in this young man, so one was completely disarmed. Was he merry or serious, was he lively or slow in his movements? He was none of these! His inmost nature was there where the birds sing, where the fish glide silently through the water, where the sun warms and the wind gently brushes one's locks. He was blonde; his expression could be described as happy, but not self-satisfied, rather with a small touch of quiet melancholy, so you felt an urge to be kind to him. When the air shimmered in the heat he usually lay on the pier at the harbour with his legs out over the edge. I have never seen him dance; he was too inactive for that, but he might well rock his hips in a slow waltz rhythm ([s. Notenbeispiel 8]) and it is in this character that I have completed the movement *Allegro comodo è flemmatico* and tried to maintain a state of mind that is as far from energy, 'Gefühl' and similar feelings as is really possible.

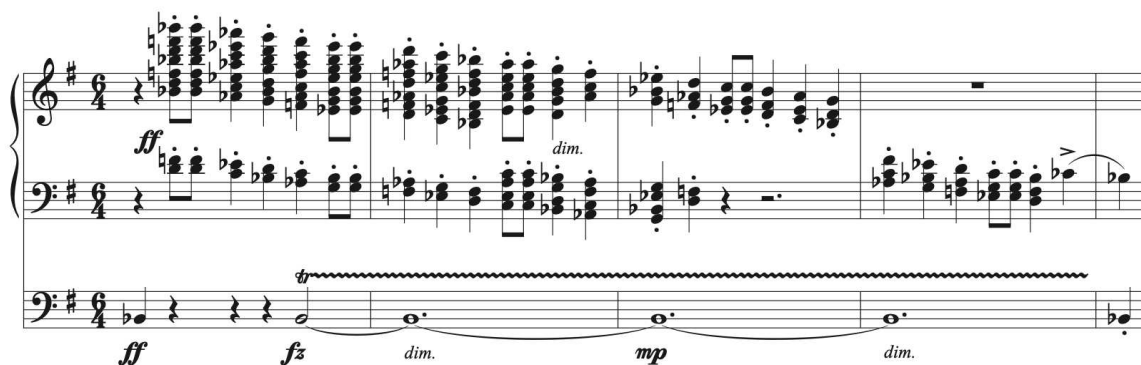
Only once does it rise to an *f* ([s. Notenbeispiel 9]). What happened? Did a barrel fall in the water from one of the ships in the harbour and disturb the young man as he lay dreaming on the jetty? Who knows? But no matter: a brief moment, and all is calm; the young man falls asleep, nature dozes, and the water is again as smooth as a large mirror [...].¹⁷⁰

Mit seiner Beschreibung des phlegmatischen Jungen greift Nielsen vermutlich unbewusst auf die bereits im Mittelalter auftretende Paarung von zwei mal zwei Temperamenten zurück. Das phlegmatische und das melancholische wurden oftmals als austauschbar oder zumindest eng verwandt betrachtet, was auch in dieser Notiz durchschimmert. Dies könnte erklären, warum Nielsen in seiner Beschreibung für den Phlegmatiker das Wort „Melancholie“ verwendet. Es ist allerdings anzunehmen, dass er bei der Verwendung des Wortes nicht an das Temperament, sondern an eine generelle Beschreibung einer Stimmung denkt, wie der Ausdruck auch im heutigen Sprachgebrauch am häufigsten verwendet wird.



Notenbeispiel 8: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, II, T. 3-6, Violine 1.

¹⁷⁰ Nielsen 1931, zit. nach: Foltmann 1998, S. xvif.



Notenbeispiel 9: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, II, T. 79–83,
Holzbläser und Hörner / Pauken (Reduktion durch den Verfasser).

Ein weiteres Merkmal, das Nielsens Beschreibung mit der klassischen Temperamentenlehre verbindet, ist das Wasser. Dieses Element wird seit jeher dem Phlegmatiker zugeordnet – und in Nielsens Vorstellung sitzt der phlegmatische Junge auf einem Bootssteg, schaut über das Wasser, wie es leichte Wellen wirft und am Schluss des Satzes zur spiegelglatten Oberfläche sich beruhigt. Diese Verbindung lässt sich auch in der Musik nachweisen. Nicht nur steht der Satz im wiegenden 6/4-Takt, auch das Hauptthema (s. Notenbeispiel 8) greift diesen schaukelnden Charakter auf, der an gemächlichen Wellengang und die darauf zurückgehende Gattung der Barkarole erinnert. Zwar ist Nielsen zu Beginn unsicher, ob dieses Thema den Phlegmatiker passend repräsentiert. Doch als er es eines Tages vor sich hin pfeift und sein Freund Henrik Knudsen erwidert: „Nun, du arbeitest wohl am Phlegmatiker,“ konstatiert Nielsen: „Wenn du es hören kannst, dann muss es gut sein. Ich war nicht ganz sicher.“¹⁷¹

Das Allegro comodo e flemmatico ist weitgehend monothematisch – stellvertretend für die phlegmatische Einfalt. Neben dem Hauptthema, das zwar durch mehrere Tonarten hindurchmoduliert wird – von G-Dur (T. 3) über C-Dur (T. 31), Es-Dur (T. 89) und die Dominante D-Dur (T. 97) wieder zurück nach G-Dur (T. 117) – und den ersten und letzten Abschnitt des dreiteiligen Satzes beherrscht, entstehen im Mittelteil lediglich motivische Fragmente, die ein anderes, ebenso pastorales Stimmungsbild evozieren, jedoch keine melodische Qualität haben. Die Begleitung des Themas ist geprägt von verschiedenen Varianten des Seufzermotivs. Zuweilen folgen die Seufzer auf eine betonte Zählzeit (T. 1), zuweilen jedoch auch synkopisch (T. 23). Darunter liegen halbtaktig ändernde, passive Bass-Noten, die

¹⁷¹ Mogensen 1992, S. 276.

dem ganzen Satz neben dem schaukelnden Flair auch noch ein gemächliches Walking-Bass-Element hinzufügen.

Im Gegensatz zum ersten Satz wirkt der zweite beinahe ereignislos. Es gibt kaum harmonische Bewegung – und wenn, dann erst nach langen, tonartlich deutlich gefestigten Abschnitten und geschickt moduliert, sodass es nicht offensichtlich ist –, die Klangsprache ist geprägt von langen Linien und Bindungen und in der Instrumentierung fehlt mit den Trompeten und Posaunen das schwere Blech. Hinzukommt die dynamische Ruhe: Der Satz schwankt zwischen *pianissimo* und einem vereinzelt *forte*, wobei die leisen Momente klar überwiegen. Nur an einer einzigen Stelle wird die Ruhe abrupt durch einen Paukenschlag und ein fallendes Holzbläser-Motiv durchbrochen (s. Notenbeispiel 9), woraufhin wieder die Ruhe einkehrt. Somit haftet dem zweiten Satz eine beinahe vegetative Stimmung an.¹⁷² Doch laut Caron ist für Nielsen die Mentalität des Phlegmatikers „loin d’être lourde et pataude. Elle connote plutôt l’idée de maîtrise et d’impassibilité.“¹⁷³ Brown sieht in dem Satz gar „the ultimate in musical relaxation“.¹⁷⁴

Diese Entspannung, beim Phlegmatiker auch oft mit Faulheit konnotiert, führt in der Musik mehrmals beinahe zum Kollaps. So ist der Mittelteil geprägt von pochenden Motivbausteinen und leiernden Arpeggi, die bei Buchstabe D in dem Versuch eines Fugato gipfeln. Allerdings schaffen es nur die Fagotte und Klarinetten, den verwendeten Themenkopf darzustellen, für das restliche Instrumentarium und die harmonischen Herausforderungen, die ein Fugato mit sich bringt, scheint dem Phlegmatiker die Kraft oder die Lust zu fehlen. Ähnliches gilt für den Schluss. Bereits mit der Ankunft in der Grundtonart G-Dur in Takt 117 setzt das schiere Sich-Zersetzen der Musik ein. Über einem sich entwickelnden Orgelpunkt auf der Tonika kehren die Seufzermotive wieder, ehe in den letzten neun Takten nur noch der Ton *g* in den Violinen und Bratschen resp. *G* und *G*₁ in den tiefen Streichern repetiert wird, stetig das Tempo verlangsamend. Brown assoziiert dieses Ausfransen der Musik mit dem Topos der letzten Herzschläge und fragt sich gar: „Does Nielsen see his protagonist’s heart stopping from his own laziness?“¹⁷⁵

Abschließend sei bemerkt, dass im ganzen zweiten Satz nicht ein einziges Mal eine Moll-Harmonie überhandnimmt. Das Vorherrschen des Dur unter-

¹⁷² Fanning 1994, S. 182

¹⁷³ „[...] alles andere als schwerfällig und plump. Sie ist vielmehr mit der Vorstellung von Beherrschung und Ungerührtheit verbunden.“ (Übersetzung durch den Verfasser); Caron 1990, S. 92.

¹⁷⁴ Brown 2007, S. 517.

¹⁷⁵ Ebd., S. 518.

scheidet den Phlegmatiker vom nachfolgenden Melancholiker und steht stellvertretend für dessen Unbeschwertheit.

3.2.3 Andante malincolico

Im dritten Satz wird der melancholische Mensch musikalisch dargestellt. Nielsen verwendet als Ausgangspunkt und tonales Zentrum für die 143 Takte die schwere Tonart es-Moll, die sich jedoch allmählich zu Es-Dur und schließlich B-Dur wandelt. Der Komponist schreibt dazu folgendes:

The third movement attempts to express the basic character of a grave, melancholy person, but here as always in the world of music, a title or a programme is only a hint. What the composer wants is less significant than what the music, on its own terms, from its inmost being, demands and requires. After one and a half bars of introduction the following theme begins ([s. Notenbeispiel 10]) and is drawn heavily towards an intense burst of pain (*ff*); then the oboe enters with a small, plangent, sighing motif ([s. Notenbeispiel 11]) which gradually develops into something immense and ends in a climax of woe and pain. After a short transitional passage comes a milder, resigned episode in Eb major ([s. Notenbeispiel 12]). A long, rather static thematic development now follows, and finally the parts enmesh like the strings of a net, and everything fades out; then the first theme suddenly breaks out again in full force, and now all the different motifs sing with interruptions, and the end approaches, falling calm [...].¹⁷⁶

Nielsen erwähnt bei diesem Satz erneut ausdrücklich, dass das Programm nur als vager Hinweis auf den Hintergrund der Musik dient. So ist der melancholische Satz tatsächlich derjenige, bei dem man die programmatischen Verknüpfungen zum Temperament Melancholie am ehesten vergisst, ist sich Jean-Luc Caron sicher: „On en oublie très vite le titre et l'éventuel ‚programme‘ fut-il à peine suggéré, au profit d'une expression musicale sublime, profonde et authentique.“¹⁷⁷ Dementsprechend scheint es in diesem Satz auch schwieriger zu sein, direkte musikalische Umsetzungen des Melancholikers herauszudestillieren.

¹⁷⁶ Nielsen 1931, zit. nach: Foltmann 1998, S. xvii.

¹⁷⁷ „Man vergisst schnell den Titel und das mögliche Programm, das auch nur angedeutet wurde, zugunsten eines erhabenen, tiefen und authentischen musikalischen Ausdrucks.“ (Übersetzung durch den Verfasser); Caron 1990, S. 93.



Notensbeispiel 10: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, III, T. 2–13, Violine 1.



Notensbeispiel 11: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, III, T. 14–18, Oboe 1.



Notensbeispiel 12: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, III, T. 47–49,
Flöten, Klarinette 1, Hörner 1 und 2 (Reduktion durch den Verfasser).

Die ersten musikalischen Merkmale des dritten Satzes stimmen zumindest mit den laut der Geschichtsschreibung vom Melancholiker bevorzugten überein. So steht der Satz in der düsteren Tonart es-Moll, die tatsächlich vereinzelt mit der Melancholie assoziiert¹⁷⁸ und generell ziemlich selten eingesetzt wird. Als Tempobezeichnung wählt Nielsen ein für den Melancholiker verhältnismäßig moderates Andante, das in den Musiktraktaten des 18. und 19. Jahrhunderts vor allem dem Phlegmatiker zugeschrieben wurde, zugunsten der noch langsameren Tempi Lento oder Grave als Ausdruck für die Melancholie. Da es sich bei diesem Satz jedoch um den einzigen richtig langsamen der Sinfonie handelt, wirkt das Tempo in Kontrast zu den anderen Sätzen sehr zähflüssig. Dazu trägt auch das Hauptthema des Satzes bei, das aus breiten Notenwerten, Bindungen und Tenuti besteht und dessen Intervalle gegen Themenende immer enger und chromatischer werden (s. Notensbeispiel 10).

¹⁷⁸ Wald-Fuhrmann 2010, S. 273.

Das zweite Thema des Satzes lässt sich besonders exemplarisch mit dem melancholischen Temperament verbinden. Einerseits wird es zuerst von der Oboe vorgestellt und gleich daraufhin durch das Englischhorn aufgegriffen, die beide gerne als melancholische Instrumente schlechthin bezeichnet werden. Andererseits ist es geprägt von Seufzern und nimmt so einen eindringlich klagenden Gestus an, verstärkt durch die starke Chromatik (s. Notenbeispiel 11). Dieses Thema wandert durch mehrere Stimmen, ehe es bei Buchstabe C *fortissimo* von den tiefen Blechbläsern regelrecht herausgeschrien wird, einen heftigsten Ausbruch melancholischer Weltschmerzstimmung darstellend. Dieser Effekt wird zusätzlich verstärkt aufgrund des Kontrasts zum vorhergehenden Satz, in dem das tiefe Blech gar nicht eingesetzt wird und somit diese Klangfarbe und -fülle erstmals seit längerer Zeit wieder auftaucht.

Dass der Melancholiker jedoch nicht nur tieftraurig sein, sondern auch erhebende Momente haben kann, zeigt der Abschnitt, der in Takt 47 beginnt. Dieser steht in etwas schnellerem Tempo (*un pochettino più mosso*) und in Es-Dur. Beim darin verwendeten musikalischen Material von einem Thema zu sprechen, wäre beinahe übertrieben. Es handelt sich dabei eher um ein Motiv (s. Notenbeispiel 12), charakterisiert durch eine fallende Quarte zu Beginn, die vereinzelt zur Quinte oder zur Terz ummodelliert wird, das zwischen Streichern und Holzbläsern hin und her pendelt. Trotz der heiteren Stimmung bleibt also das melancholische Grundtimbre in Form des intervallischen Abwärtssprunges konstant präsent. Aus diesem Material heraus entspinnt sich der von Nielsen in der Programmnotiz angesprochene Teil, in dem sich die einzelnen Komponenten zu umschlingen beginnen und eine Art Netz bilden. Die gesamte Passage ist geprägt von Chromatik und einem stetig sich verengenden Kontrapunkt, der bei Buchstabe F seinen Höhepunkt erreicht. Das kontrapunktische Netz ist dort am engsten geknüpft, begleitet von einem unheilvollen Rascheln der speziell gedämpften Pauken.¹⁷⁹ Dass sich der kontrapunktische Höhepunkt der gesamten Sinfonie im melancholischen Satz befindet, ist nicht überraschend, denn auch diese Verknüpfung lässt sich aus der Temperamentenlehre herauslesen.

In dem Gedankennetz scheint sich der Melancholiker aber zu verfangen, denn die freundliche Stimmung zerfällt und weicht in Takt 88 dem Hauptthema,

¹⁷⁹ Nielsen schreibt vor, das Fell der Pauke am Rand mit einer Art Strauss aus Birkenzweigen zu bedecken, die ein raschelndes Geräusch hervorrufen sollen; Carl Nielsen: *Symphony No. 2, opus 16, The Four Temperaments*, hrsg. von Niels Bo Foltmann, Kopenhagen: Wilhelm Hansen 1998 (Carl Nielsen, Werke. Serie II, Instrumentalmusik, Band 2), S. 100.

das nun in voller Kraft in den Hörnern, Oboen, Klarinetten und ersten Violinen ertönt. Die Begleitung setzt sich aus ebenso kräftigen Akkorden zusammen, vorgetragen von den Fagotten, Posaunen und tiefen Streichern. Diese Verstärkung des Themas kann stellvertretend für den „grave, melancholy man“ gelesen werden, den Nielsen laut der Programmnotiz darzustellen versucht.

Nach diesem düsteren Ausbruch kehrt das klagende zweite Thema wieder und erlebt ab Buchstabe H ebenfalls eine kontrapunktische Verarbeitung. Diesmal allerdings in Form eines Fugatos mit jeweils um eine große Sekunde aufsteigenden Einsätzen im Ein-Takt-Abstand (*d, e', fis, gis'*), aus denen sich stark dissonante Überlagerungen ergeben. Die Passage gipfelt in einer düsteren, aber erhabenen Klimax mit bisher unbekanntem Tonmaterial bei Buchstabe H, die sich mit der Verwendung von d-Moll und C-Dur auch harmonisch weit von den in diesem Satz vorherrschenden Tonarten entfernt. Daraufhin verebbt die Musik und der Satz endet etwas überraschend auf der Dominante B-Dur. Nielsen zeigt somit, dass in seinen Augen der Melancholiker nach tieftraurigen Momenten, die auch ganz zusammenhangslos sein können, immer wieder solche der Hoffnung und der leisen Zuversicht erlebt.

Jean-Luc Caron sieht in diesem Satz eines der besten Beispiele für „psychologische Musik“¹⁸⁰ und schreibt dazu: „Intensément poignant, moins ténébreux que foncièrement triste et courageusement fort que désillusionné, sans apitoiement sur soi, tel nous apparaît l'ensemble de cet adagio émouvant, plein de sentiments dignement exprimés et d'authenticité.“¹⁸¹

3.2.4 Allegro sanguineo

Der letzte Satz ist dem sanguinischen Temperament gewidmet, umfasst 312 Takte, steht in der Tonart D-Dur und schließt in einer freudestrahlenden A-Dur-Stimmung. Dazu Carl Nielsen:

In the finale, Allegro sanguineo, I have tried to evoke the basic character of a person who storms thoughtlessly on in the belief that the whole world belongs to him and that roast pigeons fly into his mouth without work and care ([s. Notenbeispiel 13]). There is however a brief minute when he becomes afraid of something, and he gasps for breath for a moment in violent

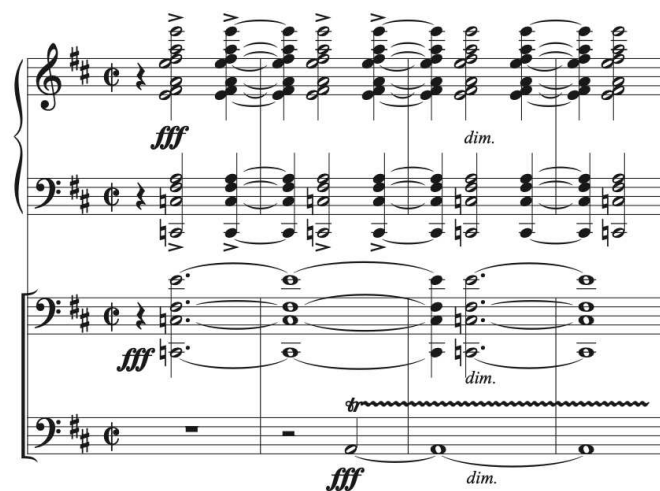
¹⁸⁰ Caron 2018, S. 218.

¹⁸¹ „Intensiv ergreifend, weniger dunkel als tieftraurig und mutig stark als desillusioniert, ohne Selbstmitleid – so erscheint uns das gesamte rührende Adagio, voller würdig ausgedrückter Gefühle und Authentizität.“ (Übersetzung durch den Verfasser); Caron 1990, S. 94.

syncopations ([s. Notenbeispiel 14]); but this is soon forgotten, and although the music now goes into a minor key, his happy, rather shallow nature is still manifested ([s. Notenbeispiel 15]). Just once, though, it seems that he has encountered something really serious; at least he meditates over something that is alien to his own nature ([s. Notenbeispiel 16]), and it seems to affect him, so that while the final march may be happy and bright, it is still more dignified and not as silly and smug as some of his previous bursts of activity ([s. Notenbeispiel 17]).¹⁸²



Notenbeispiel 13: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, IV, T. 1–8,
Tutti (Reduktion durch den Verfasser).



Notenbeispiel 14: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, IV, T. 71–74,
Holzbläser, Hörner, Trompeten, Streicher / Posaunen / Pauken (Reduktion durch den
Verfasser).

¹⁸² Nielsen 1931, zit. nach: Foltmann 1998, S. xviif.



Notenspiel 15: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, IV, T. 84–87, Violine 1.



Notenspiel 16: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, IV, T. 246–248, Viola.



Notenspiel 17: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, IV, T. 283–286,
Tutti (Reduktion durch den Verfasser).

Wenn man das sanguinische Temperament in etwa mit dem Ausdruck „frisch von der Leber weg“ gleichsetzt, entspricht dies dem Finale eins zu eins. Das heißblütige Allegro beginnt mit einem Paukenschlag, worauf sofort das ebenso temperamentvolle Hauptthema in hoher Lage losschießt (s. Notenspiel 13). Dieses wird kurz unterbrochen durch eine verarbeitende Passage, ehe ab Takt 25 eine rauschende, scheinbar endlose Achtelkette der Violinen beginnt, zu der sich bei Buchstabe B erneut das Hauptthema mischt. Diesmal erklingt es in der Dominanttonart A-Dur, im vollen Orchesterapparat und in tieferer Lage – die Melodie liegt bei den Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Posaunen und tiefen Streichern. Hier wird das Thema in sanguinisch übermütiger Manier weiterentwickelt, die Melodie rennt blindlings immer weiter, „galumphing hugely up and down in massive scales“¹⁸³, schaut nicht links, nicht rechts, sodass die Hörner den Anschluss verlieren und

¹⁸³ Simpson 1979, S. 51.

sich der Begleitgruppe anschließen. Laut Fanning soll Nielsen diesen Drang mit „reckless gorging“¹⁸⁴, leichtsinnigem Fressen, verglichen haben, was dem sanguinischen Temperament entspricht. Dieses wird auch immer wieder mit Egozentrismus assoziiert, was sich wiederum in der Melodie wiederfindet.

Daraufhin folgt das von Nielsen angesprochene Luftschnappen in Form von brutalen Synkopen und verminderten Akkorden. Sobald sich der Sanguiniker erholt hat, folgt das zweite Thema in a-Moll, der vermollten Dominante (s. Notenbeispiel 15). Laut Nielsen behält dies zwar einen unbeschwerten Charakter bei, doch verglichen mit der lebhaften Eröffnung haftet diesem Thema ein „slightly worried look“¹⁸⁵ an. Der sanguinische Mensch scheint sich nun doch gewisser Probleme und Konflikte bewusst zu werden, wenn auch nur im Hinterkopf. Ab Buchstabe G beginnt sich das Seitenthema in *ppp* weiterzuspinnen und steuert mit einem steten Crescendo auf einen Höhepunkt in Takt 145 zu (*fff*, A-Dur). Dessen Verebben antizipiert einerseits das Motiv der Finaltakte und reminisziert andererseits den Themenkopf des Hauptthemas, ehe bei Buchstabe K abrupt die Reprise des letzteren einsetzt, eingeleitet auf die wohl simpelste Art und Weise, in Form einer Bassklausel *A–d* in der Pauke. Die folgenden 44 Takte sind eine exakte Kopie des Beginns, der Sanguiniker fällt in sein altes Muster zurück. Erst ab Buchstabe N entwickelt sich das mittlerweile in der A-Dur-Variante erklingende Thema zwar erneut rücksichtslos im Charakter, aber inhaltlich anders weiter, hinstürmend zu einer erneuten Klimax, nun auf der Subdominante G-Dur.

Mit dem folgenden Kontrast zeigt Nielsen deutlich, dass der Sanguiniker vereinzelt auch äußerst nachdenkliche Episoden haben kann. Robert Simpson fasst dies beinahe poetisch zusammen, sodass dieser Effekt hier in seinen Worten wiedergegeben wird.

Now there are many things that the Sanguine Temperament cannot possibly grasp. Among these is undoubtedly the fact that this rich, sumptuous subdominant chord of G major can, if it likes, behave as the dominant of the dark, mysterious C minor. It is, of course, time to restate the second subject: this was a trifle disturbed when it first appeared, but that was nothing compared with its puzzlement as it now gropes, *Adagio molto*, through the labyrinthine mists and murks of this unknown region, C minor.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Fanning, 1994, S. 182.

¹⁸⁵ Simpson 1979, S. 51.

¹⁸⁶ Ebd., S. 52.

Bezeichnend ist, dass es sich bei diesem Abschnitt um den langsamsten der gesamten Sinfonie handelt. Das melancholische Andante des dritten Satzes ist bis dahin das langsamste Tempo, das nun vom Adagio molto deutlich unterboten wird. Ein Umstand, den man vom sanguinischen Temperament so nicht erwarten würde. Vielleicht auch deshalb sieht Brown hierin ein erneutes Aufblitzen des melancholischen Temperaments innerhalb des sanguinischen.¹⁸⁷ Generell handelt es sich beim Finale um denjenigen Satz mit den grössten Tempokontrasten, was man intuitiv eher dem cholerischen Satz zuordnen würde. Während in den ersten beiden Sätzen je ein ziemlich konstantes Grundtempo von Beginn bis Schluss vorherrscht und im dritten Satz nur eine kurze, leicht schnellere Episode das Andante durchbricht, sind es im Finale gar deren drei völlig unterschiedliche Kerntempi, die einander gegenüberstehen. Nach dem Allegro sanguineo im 2/2-Takt und dem Adagio molto im 3/4-Takt folgt eine kurze Überleitung im Tempo I – mit Elementen beider Themen – hin zum Marziale im 4/4-Takt, das die Sinfonie in jubelndem A-Dur beschliesst. Wiederum wird das Hauptthema aufgegriffen, allerdings an den neuen Gestus angepasst (s. Notenbeispiel 17); es scheint nun ernster und würdevoller zu sein als in den vorhergehenden Wiedergaben, der Sanguiniker scheint seinem ehrenvollen Charakter, der ihm im Mittelalter zugeordnet wird, endlich gerecht zu werden.

Mehrfach wird dem Satz eine Rondo-Form attestiert, ein für Nielsen eher unübliches Stilmittel. Tatsächlich folgt der Aufbau des Satzes dem Rondo-Muster, allerdings nicht im klassischen Sinne mit stets unveränderten Ritornellen. Im vorliegenden Fall erklingt das Thema nur die ersten beiden Male identisch, beim dritten Mal (ab T. 283) wird es deutlich verändert. Dasselbe gilt für die dazwischenliegenden Episoden mit dem Seitenthema, das vor allem in Bezug auf das Tempo in völlig gegensätzlicher Form auftritt. Aus diesem Grund schlägt Brown vor, den Satz als Mischform zwischen Rondo-, Sonatenhauptsatz- und erweiterter Barform zu betrachten.¹⁸⁸ Interessanterweise findet sich im Rondo die deutlichste musikalische Verbindung zum sanguinischen Temperament, wie es in den Musiktraktaten dargestellt wird. So ordnet Gustav Schilling dem Sanguiniker das Rondo scherzando zu.¹⁸⁹ Da für Nielsen die Verwendung der Rondo-Form äußerst untypisch ist, steht somit die Frage im Raum, ob er sich dieser Zuordnung bewusst war.

¹⁸⁷ Brown 2007, S. 519.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Schilling 1838, S. 364.

Ob dem so ist, lässt sich nicht belegen. Allerdings kann als Gegenargument der Entstehungsprozess des Satzes angeführt werden: Nielsen fehlt es bei der Komposition an Ideen, er steht unter Zeitdruck und stellt das Finale erst eine Woche vor der Uraufführung fertig. Der Rückgriff auf die technisch einfache Rondo-Form, bei dem umfangreiche Abschnitte eins zu eins wiederholt werden können, kommt dem Komponisten also entgegen. Bei genauerer Betrachtung lässt sich in der Musik auch bis zu einem gewissen Grad eine Simplizität feststellen – über lange Passagen werden stets die gleichen musikalischen Werkzeuge eingesetzt mit nur kleinsten Veränderungen. Die Rondo-Form könnte also nur eine Notlösung gewesen sein. Doch auch diese Annahme ist nicht belegbar.

Abgesehen von der möglichen Rondo-Verbindung ist das Nachweisen von spezifischen Momenten, in denen das sanguinische Temperament musikalisch umgesetzt wird, in diesem Satz am schwierigsten. Dies hängt mitunter damit zusammen, dass die Attribute des Sanguinikers am wenigsten plastisch sind, gegenüber den anderen drei Temperamenten. Doch auch Nielsens Verwendung von Kontrasten und der beinahe scherzhaft klagenden Klangsprache im Adagio-Abschnitt erschweren die deutliche Zuordnung, da diese Symbole eher zum Choleriker resp. dem Melancholiker passen.

4 Paul Hindemith: *Die vier Temperamente*

Neben Carl Nielsens Sinfonie Nr. 2 handelt es sich bei Paul Hindemiths Thema mit vier Variationen, das ebenfalls den Beinamen *Die vier Temperamente* trägt, um die zweite der zwei populärsten Kompositionen, die sich mit der Temperamentenlehre beschäftigen. Während bei Nielsen die Diskussion rund um die Programmmusik als zentraler Schwerpunkt festgemacht werden kann, wird diese bei Hindemith elegant umschifft. Sein Werk ist von Beginn weg nicht als absolute Musik intendiert, sondern als Ballett. Die Musik soll also nicht nur für sich alleine stehen, die Inhalte werden auch auf der visuellen Ebene umgesetzt. Allerdings hat sich das Stück auch als konzertantes Werk durchgesetzt, sodass heute die Wiedergabe auf Konzertbühnen im Vergleich zu denjenigen auf Tanzbühnen überwiegt. In der vorliegenden Arbeit wird das tänzerische Element weitgehend außen vorgelassen und der Fokus liegt gänzlich auf der musikalischen Ebene.

In der über die Jahre sehr umfangreich betriebenen Hindemith-Forschung findet die Tanz-Ebene ebenfalls verhältnismäßig wenig Beachtung. In den letzten Jahren widmet sich lediglich Steffen A. Schmidt der Aufarbeitung der Verbindung von Tanz und Musik in Hindemiths *Vier Temperamenten*.¹⁹⁰ Dass diese Ebene eher wenig Beachtung findet, ist jedoch nicht weiter verwunderlich, da es sich dabei nicht per se um ein musikwissenschaftliches Feld handelt. Das Werk an sich bietet sich jedoch immer wieder als Forschungsschwerpunkt einzelner Schriften an. Erwähnt sei hier allen voran die Dissertation von Sandra L. Johnson¹⁹¹, die wohl die umfangreichste Aufarbeitung der gesamten Entstehungsgeschichte des Werks sowie dessen Interpretation darstellt. Abgesehen davon fällt bei der Forschungslage zum Hindemithschen Ballett auf, dass sich die Beschäftigung damit nicht nur auf den westeuropäischen und US-amerikanischen Raum beschränkt, sondern auch andernorts Interesse hervorruft. So kommt eine der detailliertesten Berichte zu dem Werk der letzten Jahre aus Brasilien.¹⁹²

¹⁹⁰ Vgl. hierzu unter anderem: Steffen A. Schmidt: „Nomadische Durchquerungen der Partitur. Zur Intermedialität von Musik und Tanz am Beispiel von Hindemiths ‚The Four Temperaments‘“, in: *Hindemith-Jahrbuch* 37 (2008), S. 83–123; sowie: Steffen A. Schmidt: „Musik – Körper – Zeichen: Hindemiths ‚The Four Temperaments‘ (1940) als plurifunktionale Ballettkomposition“, in: Thomas Betzwieser / Anno Mungen / Andreas Münzmay / Stephanie Schroedter (Hrsg.), *Tanz im Musiktheater – Tanz als Musiktheater. Bericht eines internationalen Symposions über Beziehungen von Tanz und Musik im Theater*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 22), S. 299–312.

¹⁹¹ Sandra L. Johnson: *Paul Hindemith's „Theme with Four Variations: The Four Temperaments“, Its History, Reception, and Importance*, Dissertation University of Cincinnati 2003.

¹⁹² Camargo / Salles 2016.

Auch hier liegt im vorliegenden Kapitel der Fokus erst in kondensiertem Maße auf der Entstehung der Komposition und anschließend auf der Analyse. Zwar soll auch hier der Fokus auf musikalischen Momenten liegen, die die Temperamente repräsentieren, und nicht auf einer detaillierten Takt-für-Takt-Analyse. Allerdings gestaltet sich dies im vorliegenden Fall etwas diffiziler, da Hindemiths Stück ganz anders aufgebaut ist als dasjenige des Dänen.

4.1 Entstehung und musikästhetische Einordnung

Einige Jahre nach Hindemiths Tod 1963 beginnt die Forschung zu seinem Leben und Werk Fahrt aufzunehmen und resultiert in ersten umfangreichen posthumen Mono- und Biographien in den 1970er-Jahren. Eine davon stammt von Geoffrey Skelton, der vorschlägt, Hindemiths Leben aus rein biographischer Perspektive in vier Abschnitte zu unterteilen.

- 1895–1932: Deutsche Wurzeln
- 1933–1940: Semi-Exil (Brandmarkung seiner Musik als „atonal“, Aufenthalte in der Türkei und den USA, Emigration in die Schweiz)
- 1940–1947: „Land der eingeschränkten Unmöglichkeiten“ (definitive Emigration in die USA)
- 1947–1963: „Dual Nationality“ (US-Staatsbürger und Remigration in die Schweiz)¹⁹³

Unabhängig davon gruppiert Günther Metz nur ein Jahr darauf Hindemiths Leben aus musikalischer und kompositorischer Sicht in fünf Schaffensphasen.

- Phase 1: bis 1921; „weitgehend von Vorbildern abhängig“
- Phase 2: 1921–1927; „befreite[s] Melos, Mehrstimmigkeit bedeutet nun Verknüpfung selbständiger Linien, lineare Polyphonie“
- Phase 3: 1927–1934; Übergang „von der linearen zur konstruktiven Polyphonie“

¹⁹³ Geoffrey Skelton: *Paul Hindemith: The Man behind the Music. A Biography*, London: Victor Gollancz 1975, S. 5.

- Phase 4: 1934–1956; „Die Linearität der Stimmen schränkt sich ein: spezifische kontrapunktische Mittel [...] gewinnen [...] an Bedeutung“
- Phase 5: 1956–1963; Öffnung der melodischen Konstrukte zu „grossintervallischen, in sich vielgestaltig differenzierten Linien“¹⁹⁴

Die Entstehung der *Vier Temperamente* lässt sich in die zweite, von größter Unsicherheit geprägte Lebensphase und die vierte Schaffensphase eingliedern. Allerdings ist die Entstehungsgeschichte des Werks nicht unkompliziert. Für eine detaillierte Analyse ebendieser empfiehlt sich wiederum Sandra L. Johnsons Dissertation. Im vorliegenden Kapitel wird die Genese der Komposition lediglich kurz skizziert.

Paul Hindemiths erste Berührungspunkte mit dem Genre Ballett auf kompositorischer Ebene sind bereits zu Beginn der 1920er-Jahre zu verorten, in Form der Tanz-Pantomime *Der Dämon*, nach einer Vorlage des österreichischen Schriftstellers Max Krell. Diesem Werk folgt 1925 eine Begleitmusik zu Oskar Schlemmers bereits viel früher entstandenem Experiment *Das Triadische Ballett* – ein Kuriosum im Schaffen Hindemiths, der diese Partitur für mechanische Orgel aussetzt. Schließlich bahnt sich 1928 eine Zusammenarbeit mit dem wichtigsten Ballett-Impresario der damaligen Zeit an: Sergei Djagilew. Dieser bittet Hindemith, ein Ballett für ihn zu komponieren, was jener aufgrund der hohen Arbeitslast um eine Spielzeit hinausschiebt. No. 27 hätte es heißen und sich thematisch um die Pariser Bahnrad-Sechstagerennen drehen sollen – eine vielversprechende Prämisse. Doch es kommt nicht soweit: Mit Djagilews überraschendem Tod im August 1929 stirbt gleichzeitig auch das Ballettprojekt.¹⁹⁵

In der Folge widmet sich Hindemith Orchester- und Kammermusikwerken, die Sphären des Balletts rücken in den Hintergrund. Erst acht Jahre später ergibt sich die erneute Gelegenheit, für die Tanzbühne zu komponieren, dafür gleich in doppelter Ausführung. 1937 beginnt Hindemith mit zwei Größen der damaligen Ballettszene Verhandlungen über eine mögliche Zusammenarbeit: mit Léonide Massine, künstlerischer Leiter der Ballets Russes de Monte Carlo, sowie George Balanchine, treibende Kraft der Ballettszene in New York. Aufgrund der etwas

¹⁹⁴ Günther Metz: *Melodische Polyphonie in der Zwölftonordnung. Studien zum Kontrapunkt Paul Hindemiths*, Baden-Baden: Valentin Körner 1976 (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen 57), S. 460–477.

¹⁹⁵ Elizabeth Sawyer: „In the Teeth of the Evidence: The Strange Case of ‚The Four Temperaments‘“, in: *Dance Now* 11 / 4 (2002), S. 32f.

früheren Anfrage gibt Hindemith der Kollaboration mit Massine den Vorrang, die sich als intensiv und lohnend entpuppen sollte. Daraus entsteht das auf dem Leben des Franziskus von Assisi basierte Ballett *Nobilissima Visione*, das international große Erfolge feiert. Noch während der Arbeit daran beginnt Hindemith, für Balanchine ein Ballettszenario zu entwerfen, basierend auf der mittelalterlichen Utopie des *Schlaraffenlandes*. Dieses kommt jedoch nicht über den Status einer groben Inhaltsangabe hinaus, da Balanchine 1938 die Ballettsaison in New York absagen und das Projekt vorläufig auf Eis gelegt werden muss.¹⁹⁶

Noch im selben Jahr beginnen Balanchine und Hindemith jedoch mit der Planung einer erneuten Zusammenarbeit für die kommende New Yorker Ballettsaison. Im Frühjahr 1939 einigen sie sich sowohl auf den musikalischen als auch den thematischen Inhalt. Ersterer soll aus den bereits 1937 komponierten *Sinfonischen Tänzen* bestehen – die Hindemith ursprünglich als Grundlage für das Franziskus-von-Assisi-Ballett vorgesehen und Massine angeboten hatte, was aber nicht dessen Vorstellungen entsprach. Inhaltlich soll es um die Kinderkreuzzüge gehen; das Szenario schreibt Hindemith auf einer der langen Zugfahrten im Rahmen seiner dritten USA-Tournee Anfang 1939. Doch auch aus dieser Kollaboration wird nichts, da die Tournee, auf der das Ballett hätte aufgeführt werden sollen, wegen unzureichender Finanzierung ins Wasser fällt.¹⁹⁷

Ebenfalls während einer der erwähnten Zugfahrten entsteht das Ballettszenario *Gefühlvolles Ende einer ruhmreichen Laufbahn*, das Hindemith Massine vorlegt, der auf eine Fortsetzung der Erfolgsszusammenarbeit im Rahmen von *Nobilissima Visione* hofft. Doch das Stück – „eine muntere, zwischen pittoresken Seeräubern und einem Mädcheninternat in der karibischen See spielenden Geschichte“¹⁹⁸ – befriedigt weder Massine noch Hindemith selbst, weshalb es bald wieder verworfen wird. Stattdessen schlägt Massine vor, ein Szenarium basierend auf Bildern von Pieter Bruegel dem Älteren zu entwickeln – *Das Gleichnis von den Blinden* –, dem Hindemith energetisch nachkommt.¹⁹⁹

Als Hindemith Massine am 14. März 1940 das Skript persönlich in Buffalo übergibt, heuert dieser ihn gleich für ein weiteres Projekt an, für welches

¹⁹⁶ Ebd., S. 33f.

¹⁹⁷ Rüdiger Jennert: *Paul Hindemith und die neue Welt. Studien zur amerikanischen Hindemith-Rezeption*, Tutzing: Hans Schneider 2005 (Würzburger musikhistorische Beiträge 26), S. 84f.

¹⁹⁸ Andres Briner: „Hindemiths Ballettprojekte zwischen 1936 und 1940 – Die Entstehung von *Nobilissima Visione* und spätere Ballettszenarien“, in: *Hindemith-Jahrbuch* 15 (1986), S. 66.

¹⁹⁹ Jennert 2005, S. 84f.

Hindemith Orchesterfassungen von Werken Carl Maria von Webers erstellen soll.²⁰⁰ Auch diesem Wunsch kommt Hindemith nach, was schließlich zum Bruch führt, wie folgendem Brief Hindemiths vom 12. April 1940 an seine Frau zu entnehmen ist:

Weber-Ballett ist ins Wasser gefallen. Ich habe zwar schöne Nummern dafür geschrieben, die Weber-Musik leicht gefärbt und ein bißchen schärfer gemacht – es war ein wirkliches Vergnügen, sie zu sehen und zu hören. Seit ich sie Massine gab, gibts reichliche Telefongespräche zwischen New York und hier [Buffalo]: es ist zu kompliziert, sie wollten nur eine genaue Instrumentation der Weber-Musik. [...] Ich bin ja kein Orchestrator und außerdem hatte ich vorher genau gesagt was ich machen würde. Man kann mit ihnen wirklich nicht ernsthaft arbeiten. Ich habe eigentlich ausgemacht, Massine auf meinen Yale-Reisen noch zweimal zu sehen, aber ich habe ihm letzten Montag Abend was gepfiffen und tue es auch nächsten Montag; auch deshalb, weil er mir ganz ernsthaft vorgeschlagen hatte, die Breugel-Dekorationen von Dali machen zu lassen. Ich kümmere mich um gar nichts mehr. Ihren Weber habe ich ihnen zurückgeschickt und den Breugel mache ich im Sommer. Dann haben sie ihn im Herbst, können ihr Geld dafür zahlen und im übrigen ohne mich damit machen, was sie wollen, die Schafsköpfe.²⁰¹

Die Beteiligung Dalís, mit dessen künstlerischen Ansichten sich Hindemith nicht einmal annähernd anfreunden kann, versetzt der Kollaboration den Todesstoß. Schon bald darauf, im Spätsommer 1940, meldet sich Balanchine wieder beim Komponisten, der nun seine erneute Chance auf ein gemeinsames Projekt sieht, und gibt ein Ballett ohne Handlung in Auftrag. Innerhalb nur eines Monats schreibt ihm Hindemith ein komplettes Stück auf den Leib, das er *Die vier Temperamente* betitelt. Während Geoffrey Skelton und Elizabeth Sawyer noch darauf bestehen, dass dies nur so schnell geschehen sein könne, da Hindemith alle Skizzen des Bruegel-Balletts dafür verwendet haben muss,²⁰² legen andere Nachforschungen nahe, dass Hindemith wohl gar keine Musik zum Bruegel-Stück geschrieben hat und demnach diejenige für die *Temperamente* unabhängig davon entstanden ist.²⁰³

Eine erste Aufführung des Werks ist allerdings auch zu diesem Zeitpunkt noch lange nicht in Sicht. Balanchine möchte, dass die Uraufführung auf einer für

²⁰⁰ Luther Noss: *Paul Hindemith in the United States*, Chicago (IL): University of Illinois Press 1989, S. 76f.

²⁰¹ Paul Hindemith: „*Das private Logbuch*“. *Briefe an seine Frau Gertrud*, hrsg. von Friederike Becker und Giselher Schubert, Mainz: Schott 1995, S. 448f.

²⁰² Vgl. hierzu: Skelton 1975, S. 176; Sawyer 2002, S. 37.

²⁰³ Vgl. hierzu: Maureen Falcon Hontanosas: *The Ballets of Paul Hindemith from the 1930s*, Mainz u. a.: Schott 2022 (Frankfurter Studien 16), S. 161; Noss 1989, S. 110f.

1941 geplanten Südamerika-Tournee seiner New Yorker Ballettkompanie stattfindet. Die Gründe, weshalb auch dies nicht geschieht, sind zahlreich. Einerseits ist Hindemith mit dem von Balanchine abgeänderten Inhalt der Handlung zu *The Cave of Sleep* unzufrieden, andererseits sagen ihm Kostüme und Bühnenbild von Pawel Tschelitschew überhaupt nicht zu, sodass er die Aufführungen in Südamerika kurzerhand verboten haben soll.²⁰⁴ Sandra L. Johnson gibt zudem einen Denkstoß auf politischer Ebene: Zu dieser Zeit überschlagen sich die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs. Eine repräsentative Ballettkompanie aus den USA in Südamerika mit staatlicher Unterstützung ein Stück eines deutschen Komponisten uraufführen zu lassen, kann zurecht als missverständliche Botschaft aufgefasst werden, weshalb das Verbot auch von staatlicher Seite hätte kommen können.²⁰⁵ Auch der Plan, das Ballett nach der Rückkehr der Kompanie nach New York in den USA uraufzuführen, geht nicht auf. Nach dem Überraschungsangriff auf Pearl Harbor im Dezember 1941 werden tausende von Amerikanern in die Armee eingezogen, darunter auch viele Tänzer der American Ballet Caravan, was eine Aufführung der *Vier Temperamente* verunmöglicht. Im Rahmen des Krieges löst sich die Ballettkompanie gar ganz auf, was die Pläne für Hindemiths Werk bis auf weiteres verzögern.²⁰⁶

Während sich die bisherige Entstehung von Hindemiths Komposition vor allem in den USA abspielt, mögen die geographischen Begebenheiten der Uraufführung etwas erstaunen. Diese findet am 10. März 1943 in Winterthur mit dem dort ansässigen Stadtorchester (heute: Musikkollegium Winterthur) unter der Leitung von Hermann Scherchen statt, in konzertanter Form.²⁰⁷ In den Monaten darauf wird das Werk zudem weitere Male in der Schweiz bei Konzerten unter anderem in Genf und Basel gespielt. In Verbindung mit letzterem erfährt *Die vier Temperamente* auch bereits seine erste Radioaufnahme durch das Radioorchester Beromünster. Die Resonanz bei Kritikern und Publikum ist durchweg positiv.²⁰⁸

Die erste Aufführung in den USA, ebenfalls in konzertanter Form, findet schließlich am 3. September 1944 in Boston mit dem Boston Symphony Orchestra unter der Leitung von Richard Burgin statt.²⁰⁹ Über eine lange Zeit wird diese

²⁰⁴ Sawyer 2002, S. 38.

²⁰⁵ Johnson 2003, S. 164f.

²⁰⁶ Ebd., S. 166–168.

²⁰⁷ Stephen Luttman: *Paul Hindemith. A Research and Information Guide*, zweite Auflage, New York (NY) / London: Routledge 2009 (Routledge Music Bibliographies), S. 370.

²⁰⁸ Johnson 2003, S. 173–180.

²⁰⁹ Ebd., S. 181f.

Aufführung als Uraufführung propagiert, trotz der Erwähnung der richtigen Uraufführung in diversen Publikationen, sowohl deutsch- als auch englischsprachig. Ein Grund dafür ist jedoch nicht ersichtlich.²¹⁰

Es dauert weitere zwei Jahre, bis *Die vier Temperamente* am 20. November 1946 endlich auch als Ballett in New York zur ersten Aufführung gelangen. Die Choreographie von George Balanchine entwickelt sich vor allem nach der Simplifizierung von Kostümen und Bühnenbild 1952 endgültig zum Publikumsliebling und zu einem Repertoirestück der New York Ballet Society.²¹¹

Offen bleibt bis heute die Frage, weshalb sich Hindemith dafür entscheidet, die vier Temperamente als Kernthema des Stücks zu verwenden. Selbst Sandra L. Johnson, die sich minutiös durch die Entstehungsgeschichte der Komposition arbeitet, findet keine definitive Antwort auf diese Frage, wirft aber die Hypothese in den Raum, dass Hindemith keine Zeit für die Konzeption einer Handlung hat, was schließlich auch in der Abmachung zwischen ihm und Balanchine festgehalten wird, und aus diesem Umstand heraus dieses Thema wählt, das auch ohne Handlung gut funktioniert.²¹² Es lassen sich jedoch mehrere mögliche Berührungspunkte in Hindemiths Leben finden, während welcher er mit der Temperamentenlehre in Kontakt gekommen sein könnte. So komponiert etwa sein Kompositionslehrer Bernhard Sekles 1916 ein Werk für groß besetztes Orchester mit dem Titel *Die Temperamente*, genau zu jener Zeit als Hindemith bei ihm studiert. Hindemith ist sich dieses Werks bewusst und vermutlich auch dessen Thematik, doch in einem Brief an eine Freundin bezeichnet er es eher ablehnend als allzu formgebunden und unecht²¹³ – eine suboptimale Voraussetzung, um als Inspiration für die über zwanzig Jahre später entstandene Ballettkomposition zu dienen. Wahrscheinlicher ist es, dass Hindemith durch seine Begeisterung für mittelalterliche Themen auf die Temperamente aufmerksam wird. In den 1930er-Jahren entdeckt er das Mittelalter für sich und lässt immer wieder Bezüge dazu in sein Schaffen einfließen.²¹⁴ Als aussagekräftigste Beispiele hierfür gelten sowohl Hindemiths Sinfonie (1934) und Oper (1938) *Mathis der Maler*, in der das Leben des Malers Matthias

²¹⁰ Ebd., S. 132.

²¹¹ Ebd., S. 188–190.

²¹² Ebd., S. 266.; sowie: Sandra L. Johnson: „Paul Hindemith's Philosophy of Music and the Role of The Four Temperaments“, in: *College Music Symposium* 51 (2011), <http://dx.doi.org/10.18177/sym.2011.51.sr.12>.

²¹³ Vgl. hierzu: Metz 1998, S. 7.

²¹⁴ Gunhild Schüller / Alfred Oberzaucher / Horst Kallsen: *Balanchine / Hindemith. Die vier Temperamente*, Programmheft, Wiener Staatsoper, 3. März 1996, S. 5; sowie: Magnar Breivik: „The Medievalism of Paul Hindemith“, in: *The Year's Work in Medievalism* 16 (2001), S. 37–47.

Grünwald im Zentrum stehen, als auch die Sinfonie (1951) und später Oper (1957) *Die Harmonie der Welt*, in der das Leben des Astronomen Johannes Kepler thematisiert wird. Geoffrey Skelton zufolge, soll Hindemith letzteres Werk bereits 1940 fertiggestellt haben wollen.²¹⁵ Er muss sich also bereits zu dieser Zeit mit dem Thema befassen haben, in dessen Rahmen er durchaus über die Idee der Sphärenharmonie sowie Boethius' musikalischer Dreiteilung in *Musica mundana*, *Musica humana* und *Musica instrumentalis* mit der Elementenlehre und somit auch der Temperamentenlehre in Kontakt gekommen sein könnte. Hierbei handelt es sich jedoch um reine Spekulation.²¹⁶

4.2 Analyse

Hindemith greift für *Die vier Temperamente* auf das musikalische Prinzip der Variation zurück, wie es der offizielle Titel des Stücks – *Thema mit vier Variationen* – bereits andeutet. Dank diesem Element, bei dem ein Thema stetig abgeändert wird, scheint die Analyse einfacher zu sein, da sich die einzelnen Themenversionen untereinander vergleichen lassen und so Rückschlüsse auf das repräsentierte Temperament erlauben. Doch Hindemith verleiht der Gattung einen Twist, indem er im ersten, mit „Thema“ überschriebenen Abschnitt nicht nur ein Thema, sondern drei Themenblöcke präsentiert. Da jedes einzelne dieser Themen variiert wird, sind somit auch die temperamentspezifischen Variationen allesamt dreiteilig, was dem bereits bei Nielsen beobachteten Ansatz entspricht, dass es sich bei den Temperamenten nicht um starre Label handelt, sondern dass trotz dem Vorherrschen einer Komplexion auch Spuren der anderen in einem Menschen vorhanden sein können.

Variation kann grundsätzlich auf jeder musikalischen Ebene passieren, solange der Basisbaustein im weitesten Sinne erkennbar bleibt. Hindemith greift grundsätzlich auf eine eher eingeschränkte Anzahl Werkzeuge zurück. In der gesamten Komposition beschränkt er sich auf das Prinzip der Cantus-firmus-Variation, bei welcher sich die Melodie – der Cantus firmus – in ihren Grundzügen nicht

²¹⁵ Skelton 1975, S. 164.

²¹⁶ Vgl. zu Hindemiths Interesse am Mittelalter sowie entsprechenden Verbindungen in seinem Werk: Heinz-Jürgen Winkler: „Von ‚moralischer Stärke‘ und Musik: Paul Hindemith nähert sich alter Musik und -theorie“, in: Herbert Schneider (Hrsg.), *Mittelalter und Mittelalterrezeption. Festschrift für Wolf Frobenius*, Hildesheim / Zürich / New York (NY): Olms 2005 (Musikwissenschaftliche Publikationen 24), S. 368–381.

verändert. Alle weiteren Parameter wie Rhythmus, Harmonik, Dynamik, Tonart, etc. sind hingegen variabel. Die nachfolgende Analyse wird aufzeigen, dass die Tonfolge der Themen tatsächlich in jeder Variation nahezu eins zu eins übernommen wird.

Die Reihenfolge der vier Temperamente lautet bei Hindemith wie folgt: Melancholisch – Sanguinisch – Phlegmatisch – Cholerisch. Diese Abfolge entspricht in keiner Art und Weise den in der Temperamentenlehre gebräuchlichen Ordnungen. David Fanning bezeichnet diesen Verlauf gar als „apparently haphazard“²¹⁷ – scheinbar willkürlich. Durch die konstante Abwechslung von „schwachen“ und „starken“ Temperamenten kreiert Hindemith jedoch die größtmöglichen Kontraste zwischen den einzelnen Variationen, was mitunter für die musikalische Kurzweil von Vorteil ist.

Vor der detaillierten Analyse sei hier noch die für Hindemith eher außergewöhnliche Werkbesetzung erwähnt. Der Komponist ist bekannt für groß besetzte Orchesterwerke und verschiedenst instrumentierte Kammermusik; Kompositionen für Streichorchester sind in seinem Opus eher rar. Dies bedeutet auch, dass ein für Hindemithsche Musik typisches Werkzeug wegfällt, das die musikalische Umsetzung der Temperamente optimal hätte stützen können. Oftmals behandelt Hindemith nämlich die verschiedenen Orchestersektionen als unabhängige Gruppen (Holz – Blech – Perkussion – Streicher), die abgewechselt oder unterschiedlich kombiniert werden können. Dies hätte beispielhaft zur Thematik der Temperamente gepasst, wird jedoch im vorliegenden Fall auf zwei „Gruppen“ – Streicher und Klavier – reduziert.²¹⁸

Stattdessen bereichert Hindemith das Werk jedoch mit anderen Komponenten, die erst bei genauerem Hinsehen evident werden. Dazu zählen beispielhaft Zyklen und Symmetrien, die sich durch die Komposition hindurchziehen. So formen etwa die zu Beginn der fünf Sätze hörbaren Tonarten eine symmetrische Anlage: C-Dur – C-Dur – E-Dur – C-Dur – C-Dur.²¹⁹ Des Weiteren formen die Tonarten in drei Sätzen einen sich wiederholenden Zyklus. Die drei Abschnitte des Kopfsatzes stehen, grob gesprochen, in den Tonarten C-Dur, c-Moll und es-Moll. Dieses

²¹⁷ Fanning 2009, S. 21.

²¹⁸ Giseler Schubert: „Hindemiths Orchesterwerk“, in: Norbert Bolín (Hrsg.), *Paul Hindemith – Komponist zwischen Tradition und Avantgarde*, Mainz u. a.: Schott 1999 (Kölner Schriften zur Neuen Musik 7), S. 45–63.

²¹⁹ Vgl. hierzu: I-Fen Peng: *Neoclassicism and the Piano: Igor Stravinsky's Concerto for Piano and Winds and Paul Hindemith's "The Four Temperaments"*, Dissertation University of Cincinnati 2000, S. 108f.

Schema wird in der melancholischen Variation wiederholt und ebenso in der phlegmatischen, wobei dort das mittlere c-Moll durch cis-Moll ersetzt wird.

4.2.1 Thema

Der mit „Thema“ überschriebene erste Teil der Komposition ist, wie bereits erwähnt, in drei Abschnitte unterteilt, wobei in jedem dieser Abschnitte zwei thematische Grundbausteine zu finden sind – nachfolgend teils als Haupt- und Nebenthema beschrieben. Diese sechs Themen werden in der Folge mit Buchstaben bezeichnet. Der ganze Satz umfasst 137 Takte. Davon gehören 28 Takte dem ersten Abschnitt mit der Tempoangabe Moderato (Viertel = 100), der grundsätzlich im 4/4-Metrum notiert ist, 49 Takte dem zweiten mit der Tempoangabe Allegro assai (Viertel = 152), ebenfalls im 4/4-Metrum, und 60 Takte dem dritten mit der Tempoangabe Moderato (punktierte Viertel = 50–54), im 6/8-Metrum gehalten. Hierbei fällt auf, dass die Tempi der drei Abschnitte in dem klaren Verhältnis 2:3:1 zueinander stehen; ein weiteres Element, das im Verlauf der Komposition mitvariiert werden kann.²²⁰

Im ersten Abschnitt sind nur die Streicher zu hören. Somit startet die Komposition mit einer orchestralen Einleitung im Geiste eines klassischen Klavierkonzerts, bei dem das Soloinstrument erst hinzukommt, nachdem die ersten Themen bereits präsentiert wurden. Zu Beginn ist das Thema A (s. Notenbeispiel 18) in der ersten Violine hörbar, dezent begleitet vom restlichen Streicherkörper. Direkt im Anschluss folgt Thema B (s. Notenbeispiel 19). Dieses ist durch eine akkordische Auftaktbewegung aller Streicher charakterisiert, aus welcher sich der Rest des Themas in der zweiten Violine herauslöst.



Notenbeispiel 18: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Thema, T. 1–4,
Thema A, Violine 1.

²²⁰ Werner Abegg: „Melancholisch, doch voller Humor: zu Paul Hindemiths ‚Thema mit vier Variationen. Die vier Temperamente‘“, in: Rolf Ares / Ulrich Tadday (Hrsg.), *Martin Geck. Festschrift zum 65. Geburtstag*, Dortmund: Klangfarben 2001, S. 30f.



Notenspiel 19: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Thema, T. 11–14,
Thema B, Streicher (Reduktion durch den Verfasser).²²¹

Ab Ziffer 2 wird Thema A doppelt wiederholt, nun mit leicht abgeänderter Begleitung. Erst erklingt es erneut in der ersten Violine, danach in den Bassinstrumenten, wodurch der gesamte erste Abschnitt eine ABA-Form erhält. Schließlich leitet das Kopfmotiv von Thema B zum zweiten Abschnitt über – eines der wenigen greifbaren Elemente, welches später nur in einer einzigen Variation aufgegriffen wird. Im zweiten Abschnitt steht das Solo-Klavier im Mittelpunkt, welches sogleich Thema C präsentiert (s. Notenspiel 20). Dieses wird sofort ein zweites Mal angespielt, nun über einem C-Orgelpunkt, und leitet zu Thema D über (s. Notenspiel 21), welches zuerst ebenfalls in der Klavierstimme, im Anschluss in den zwei Violinstimmen erklingt.



Notenspiel 20: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Thema, T. 29–34,
Thema C, Klavier.

²²¹ Bei Notenspielen in der Folge werden vereinzelt für die Analyse unrelevante Abschnitte der Stimmen weggelassen, sodass das jeweilige Thema deutlich erkennbar ist. Gekennzeichnet wird dies durch das Weglassen von Pausenzeichen.



Notensbeispiel 21: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Thema, T. 39–42, Thema D, Klavier.



Notensbeispiel 22: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Thema, T. 47–49, Intermezzo-Motiv, tiefe Streicher / Klavier (Reduktion durch den Verfasser).

Bei Ziffer 4 folgt ein dreitaktiges Intermezzo-Motiv, geprägt von fallenden Quartetten (s. Notensbeispiel 22) – einem von Hindemith in seinen frühen US-amerikanischen Jahren extensiv verwendeten Stilmittel.²²² Auch dieses Intermezzo-Motiv wird in den folgenden Variationen konsequent übernommen und variiert. Im Themensatz folgen daraufhin erneut das Thema C in aufsteigender Abfolge in den Streichern – startend auf *H* in den Violoncelli, auf *g* in den zweiten Violinen und auf *es*¹ in den ersten Violinen –, das transponierte Intermezzo-Motiv sowie das Thema D erneut im Klavier-Part, begleitet von einem 5/8-Begleitmotiv der Streicher (T. 63–67). Somit kann der zweite Abschnitt entweder als freie Rondoform (C–D–IM–C'–IM'–D') oder als modifizierte Zweierform (C–D–IM / C'–IM'–D') interpretiert werden.²²³

Nach einer von flinken Sechzehntelnoten geprägten Überleitung in der Klavierstimme beginnt in Takt 78 der dritte Abschnitt. Die Präsentation von Thema E (s. Notensbeispiel 23) deutet einerseits die Nähe der Komposition am Genre der Kammermusik sowie Hindemiths Können in ebendieser Gattung an. Das Thema erklingt solistisch in der ersten Violine, während die zweite Violine, Viola und

²²² Jennert 2005, S. 254.

²²³ Peng 2000, S. 95.

Violoncello ebenso solistisch gezupft begleiten und somit der Gattung des Streichquartetts huldigen. Thema E ist deutlich an einen Siciliano angelehnt und erhält somit einen pastoralen Beigeschmack. Dieses Thema ist es auch, das in einiger Literatur als Übernahme aus dem Bruegel-Ballettprojekt eingeordnet wird.²²⁴



Notenbeispiel 23: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Thema, T. 78–83,
Thema E, Violine 1.



Notenbeispiel 24: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Thema, T. 105–109,
Thema F, Violine 1.

Gegen Ende dieses Themas, wider Erwarten im dynamisch leisesten Moment, schließen sich die restlichen Streicher den Solo-Stimmen an, woraufhin das Klavier Thema E wiederholt. Die Hauptnoten sind bei dieser Wiederholung allesamt leicht verziert, entweder durch Triller (T. 92–103) oder Vorschläge (T. 95–97). Ab Takt 106 ist schließlich das letzte Thema hörbar, Thema F (s. Notenbeispiel 24). Auch dieses wird durch die erste Violine vorgestellt und ähnelt einer erweiterten musikalischen Periode: Nach vier Takten in es-Moll folgt eine Art Halbschluss, worauf der Themenkopf wiederholt und anders weiterentwickelt wird. Allerdings steht dieser Nachsatz nun in fis-Moll und ist deutlich länger als vier Takte, die zur korrekten Periode nötig wären. Das Klavier ist bis zum Ende des Satzes nicht mehr zu hören. Ab Ziffer 11 wird Thema E wieder aufgegriffen, später noch eine Quinte nach unten transponiert und der Satz endet schließlich mit einem warmen Es-Dur-Akkord. Diese Wärme rührt mitunter von der tiefen Lage und der kleinen Besetzung her; die zweite Violine schweigt mit dem Klavier seit Takt 124 mit. Der dritte Abschnitt steht somit in einer dreiteiligen Liedform (E–(E'–)F–E').²²⁵

²²⁴ Sawyer 2002, S. 38.

²²⁵ Peng 2000, S. 98.

Im gesamten „Thema“-Satz fällt auf, dass die Verteilung der Themen sehr dicht ist. Es gibt kaum athematische Momente, ausgenommen von einzelnen Überleitungstakten. Der Satz enthält dementsprechend wenige verarbeitende Passagen im Sinne einer Durchführung, sondern erzeugt Abwechslung durch die große Themenanzahl und deren Kombinationsmöglichkeiten.

Da die Temperamentstypen im Verlauf der Geschichte zumeist krankhafte Ungleichverteilungen beschrieben, ist auch im vorliegenden Fall naheliegend, das Thema, welches die Wurzel der folgenden Charaktervariationen bildet, mit dem Idealzustand des Menschen zu vergleichen. Je nach Forscher*in repräsentiert es „a model of perfection, an unaffected or non-temperamental being, a deity of sorts“²²⁶, den „Idealtypus [oder] ‚Durchschnittsmusik‘“²²⁷ oder, in den Worten Werner Abeggs: „Der Mensch ist ein komplexes, in sich widersprüchliches Lebewesen, seine Äusserungen sind nur zeitweilig eindeutig zu verstehen, sein Verhalten entspricht nicht eindimensional einem einzigen Typus, sondern ist zusammengesetzt und individuell.“²²⁸

4.2.2 Variation 1: Melancholisch

Die erste Variation trägt die Überschrift „Melancholisch“ und umfasst 114 Takte. Entsprechend dem Thema ist auch dieser Satz dreiteilig. Der erste Abschnitt umfasst 35 Takte, steht im 9/8-Metrum und erhält die Tempoangabe Langsam (punktierte Viertel = 56) zugewiesen. Der zweite Abschnitt besteht aus 47 Takten, ist im 12/8-Takt notiert und wird mit Presto (punktierte Halbe = 92) überschrieben. Der dritte Abschnitt schließlich dauert 32 Takte, steht im 4/4-Takt und wird bereits durch die Tempoangabe Langsamer Marsch (Viertel = 46–50) erstmals charakterisiert. Die Temporelationen sind nicht mehr so eindeutig, wie im ersten Satz. Nur noch zwischen dem zweiten und dem dritten Abschnitt lässt sich das Verhältnis 4:1 herauslesen.²²⁹ Auch die Proportionen verändern sich in der melancholischen Variation. Während im Thema der dritte Abschnitt die meisten Takte umfasst, ist es hier der mittlere Abschnitt, der am längsten ist. Durch das schnelle Tempo ist dessen Dauer allerdings äußerst kurz, sodass zeitlich gesehen weiterhin der letzte Abschnitt am meisten Platz einnimmt.

²²⁶ Johnson 2003, S. 215.

²²⁷ Schmidt 2009, S. 305.

²²⁸ Abegg 2001, S. 30.

²²⁹ Ebd., S. 32.

Zu Beginn dieser Variation zeigen sich die bereits erwähnten kammermusikalischen Qualitäten Hindemiths exemplarisch. Den gesamten ersten Abschnitt lässt er nur vom Klavier und einer gedämpften Solo-Violine bestreiten, welche die Themen A und B variieren. Die Melodie bleibt, was die Tonhöhen angeht, grundsätzlich unverändert, wird jedoch durch Synkopierungen rhythmisch ungreifbarer sowie mit diversen verminderten oder übermäßigen Intervallen und Dissonanzen angereichert (s. Notenbeispiel 25). Somit entspricht der Themenkopf A, vom Klavier allein vorgestellt, „einer Klischeevorstellung von melancholischer Stimmung“²³⁰.



Notenbeispiel 25: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. I, T. 1–5,
Thema A, Klavier.



Notenbeispiel 26: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. I, T. 21–24,
Thema B, Violine 1 / Klavier.

Sandra L. Johnson nennt mehrere musikalische Eigenschaften, die das melancholische Temperament beschreiben.

„Melancholic“ suggests a number of specific musical elements, which when used in combination distinguish its gloomy character from the „perfect“ theme-model. These elements include minor tonality / modality, dissonance,

²³⁰ Ebd., S. 33.

a slow tempo, sustained notes, descending or „falling“ figures, and jerky rhythms. Similarly, the resulting languorous mood, which characterizes the hopelessly glum individual, can be heard in the first variation.²³¹

Viele dieser Eigenschaften sind bereits in der Variation von Thema A erkennbar: Dissonanzen, langsames Tempo, Liegetöne und unstete Rhythmen. Dieselben Elemente prägen auch die Variation von Thema B (s. Notenbeispiel 26), am auffälligsten hierbei sind die verzerrte Auftaktbewegung und die liegenbleibende Dissonanz im Klavier, während die Solovioline die ursprüngliche Fortführung des Themas in die zweigestrichene Oktave hochtransponiert. Ab Takt 29 folgen in der Klavierstimme mehrere Versuche, das variierte Thema A zu wiederholen. Doch die Energie scheint den Melancholiker an dieser Stelle zu verlassen: Erst sind noch zwei ganze Themenköpfe zu hören, dann ab Takt 33 gar nur noch die Anfangstöne, ehe die Dynamik ganz zurückgeht und die Bemühungen, das Thema zu wiederholen, ganz entschwinden.

Stattdessen lanciert das gedämpfte Streichertutti, vorerst noch ohne Kontrabässe, den zweiten Abschnitt mit der Variation von Thema C auf der niedrigsten dynamischen Stufe der gesamten Komposition (s. Notenbeispiel 27). Tatsächlich bildet der gesamte zweite Abschnitt eine Art Anti-Klimax aufgrund der sich konsequent durchziehenden *p*- und *pp*-Dynamik. Lediglich beim zweiten Erscheinen des variierten Intermezzo-Motivs in Takt 63 durchbricht ein kleiner Ausbruch ins Mezzoforte die ansonsten durchweg wabernde Stimmung. Während Thema C durch die konstante Achtelbewegung sehr ungreifbar und beinahe unkenntlich wirkt, ist die ab Takt 43 folgende Variation von Thema D wesentlich eingängiger (s. Notenbeispiel 28). Einerseits ist die Melodiegestaltung rezeptionsfreundlicher und andererseits legen die tiefen Streicher einen Orgelpunkt auf dem Ton *E* darunter, der dem Thema harmonische Stabilität verleiht. Nachdem dieses Thema erst von den ersten Violinen gespielt wird, folgt es unmittelbar danach in den Bratschen und Violoncelli, ehe ab Takt 51 die Variation des Intermezzo-Motivs folgt (s. Notenbeispiel 29), das erneut für rhythmische Verzerrung sorgt, indem es das Vierer-Metrum mit einem Fünfer-Baustein überlagert.

²³¹ Johnson 2003, S. 238f.



Notensbeispiel 27: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. I, T. 36–40,
Thema C, Violine 1.



Notensbeispiel 28: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. I, T. 43–46,
Thema D, Violine 1.



Notensbeispiel 29: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. I, T. 51–53,
Intermezzo-Motiv, Streicher (Reduktion durch den Verfasser).

In der folgenden Wiederholung von Thema C in den Mittellagen erklingt erneut ein Orgelpunkt, diesmal in der höchsten Lage auf dem Ton h^2 . Dieser sorgt jedoch nicht wie zuvor für harmonische Stabilität, sondern wirkt eher bedrohlich. Hinzu kommt ein weiteres, gerne mit dem Melancholiker assoziiertes Element: die Chromatik. So zeichnet die Basslinie über mehrere Takte einen chromatischen Abstieg nach. Die Kombination von Chromatik und absteigender Melodierichtung, oftmals in Form eines Passus duriusculus, wird seit der Spätrenaissance explizit mit dem melancholischen Temperament verbunden.²³² Es folgen eine weitere Wiederholung des Intermezzo-Motivs sowie des Thema D in doppelter Form, worauf die ersten Violinen und Bratschen sogar die Klavier-Überleitung aus dem ersten Satz (T. 71–77) variieren und somit zum dritten Abschnitt überleiten. Während der zweite Abschnitt im Thema vom Klavier dominiert wird, schweigt das Klavier in dessen Entsprechung der melancholischen Variation. Der Fokus auf Streichinstrumente, die im vorliegenden Fall erst noch gedämpft sind, entspricht ebenfalls der klassischen Vorstellung des Melancholikers.

²³² Camargo / Salles 2016, S. 16.

Das Klavier markiert mit einem rhythmisch prägnanten, „eine Rührtrommel imitierende[n]“²³³ Begleitmotiv den Start des dritten Abschnitts. Es handelt sich dabei um einen Trauermarsch, wie auch aus der Tempoangabe herausgelesen werden kann. Die Variation von Thema E (s. Notenbeispiel 30) passt sich zwar diesem Gestus an, bleibt jedoch in puncto Schwerpunkten nahe am Originalthema. Die Dynamik bricht hier auf und kreiert einen Ausbruch der bereits bei Nielsen zu beobachtenden Weltschmerzstimmung. Demgegenüber steht die Variation des Themas F (s. Notenbeispiel 31), in welcher Klavier und Streicher separiert werden – wodurch der zwar zähe aber vorhandene Fluss unterbrochen wird –, die Lautstärke deutlich zurückgeht und auch erstmals nicht das gesamte Thema originalgetreu variiert wird. Der Themenkopf ist deutlich erkennbar (T. 94–95), das Fortspinnen durch die hohen Streicher ist jedoch nur mit viel Fantasie dem originalen Thema F zuzuordnen. Es wirkt, als ob der Melancholiker erneut zu wenig Energie aufbringen kann, um das gesamte Thema zu übernehmen, ähnlich wie schon am Ende des ersten Abschnitts.



Notenbeispiel 30: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. I, T. 83–89,
Thema E, Violine 1 / Klavier.

²³³ Abegg 2001, S. 33.



Notenbeispiel 31: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. I, T. 95–97,
Thema F, Violine 1 und Klavier (Reduktion durch den Verfasser).

Ab Takt 103 folgt die Wiederholung von Thema E, nun in *fortissimo*, der Höhepunkt des Weltschmerzes ist erreicht. Doch auch hier geht die Dynamik bis zum Ende laufend zurück, Thema E wird noch einmal wiederholt, nun in deutlich tieferer Lage, und der Satz endet auf einem oktavierten Unisono-Es – losgelöst von einer möglichen Dur- oder Moll-Tonalität.

In vielerlei Hinsicht bleibt die melancholische Variation nahe am Originalthema. Die Grundtonarten der Themen sind identisch, die Themenverarbeitung bezüglich Schwer- und Höhepunkte bleibt ebenfalls gleich, was dem eher zurückhaltenden Gestus des Melancholikers entspricht.²³⁴ Immer wieder herrschen Abschnitte mit Solo-Texturen vor, in den ersten drei Themen ist der Puls schwer greifbar und ganz generell liegt der Fokus stärker auf dem melodischen als dem rhythmischen Element – allesamt Merkmale, die auch Camargo und Salles mit dem melancholischen Temperament verbinden.²³⁵

4.2.3 Variation 2: Sanguinisch

Die zweite Variation ist mit dem Titel „Sanguinisch“ überschrieben und ist mit 367 Takten klar der längste Satz der Komposition. Dies ist auch der einzige Satz, in dem alle drei Abschnitte in demselben Tempo und Metrum gehalten sind – die Vorgabe lautet Walzer (punktierte Halbe = 63), selbstredend im 3/4-Takt –, wodurch sämtliche möglichen Kontraste auf der Tempo-Ebene verloren gehen. Hingegen könnte diese Konstanz das zyklische Fließen des Blutes andeuten, zumal auch das Grundtempo nahe beim menschlichen Ruhepuls liegt.²³⁶ Der erste Abschnitt umfasst 139 Takte, der zweite 109 Takte und der dritte 119 Takte. Ergo sind auch auf der Proportionen-Ebene die Kontraste beinahe non-existent, die drei Abschnitte ähneln sich in puncto Umfang sehr stark und „verlieren [...] viel von

²³⁴ Johnson 2003, S. 231.

²³⁵ Camargo / Salles 2016, S. 10f.

²³⁶ Johnson 2003, S. 246.

ihrer kontrastierenden Kraft. Das sanguinische Temperament tritt somit recht einheitlich, wenig widersprüchlich auf.“²³⁷ Dazu trägt auch der Fakt bei, dass Hindemith in der vorliegenden Variation erstmals exakte Wiederholungen einbaut (Takte 15–40 und 41–65, Takte 188–209 und 210–231, Takte 249–275 und 276–299). In der für diese Arbeit verwendeten Notenausgabe von Schott ist dies nicht auf den ersten Blick ersichtlich, da keine Wiederholungszeichen notiert und alle Variationen komplett ausgeschrieben sind. Lediglich das mehrfache Vorkommen einzelner Ziffern mit dem Zusatz „a“ weist darauf hin. In anderen Forschungsarbeiten wird jedoch klar auf Notenausgaben mit nicht ausnotierten Wiederholungen und Voltenklammern verwiesen.²³⁸

Dass die sanguinische Variation in einer Tanzform steht, stimmt mit der geschichtlichen Wahrnehmung dieses Temperaments überein. Bereits Athanasius Kircher attestiert dem Sanguiniker im 17. Jahrhundert eine Vorliebe für Tanzmusik (s. Seite 33) und auch Camargo und Salles kommen zum Schluss, dass der Tanz ein typisches Merkmal dieser Komplexion ist.²³⁹ In den ersten Takten dieser Variation ist der Walzer jedoch rhythmisch noch etwas unruhig und muss sich erst einpendeln. In der Klavierstimme, die das variierte Thema A präsentiert (s. Notenbeispiel 32), ist der Walzer-Gestus zwar erkennbar, doch die begleitenden Streicher stören mit einem überlagerten Vierer-Muster. Ab Takt 15 pendelt sich das Tanzmoment jedoch ein und der Walzer beginnt zu fließen.

Das Auftreten des sanguinischen Temperaments bedeutet gleichzeitig auch eine erste Abweichung des bisher beibehaltenen Tonarten-Schemas. Die Melodie wird von C-Dur nach E-Dur transponiert und erhält aufgrund des Vorherrschens von Konsonanzen und Dur-Tonarten in den Begleitstimmen eine positive Ausstrahlung. In Kombination mit der kontinuierlich fortschreitenden Bewegung, die nur im ersten Abschnitt von einzelnen Fermaten unterbrochen wird, haftet der ganzen Variation ein auch in Nielsens Komposition feststellbares, lebensbejahendes und energetisches, beinahe übermütiges Moment an.

²³⁷ Abegg 2001, S. 34.

²³⁸ Johnson 2003, S. 248 und S. 250.

²³⁹ Camargo / Salles 2016, S. 10f.



Notensbeispiel 32: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. II, T. 1–12,
Thema A, Streicher / Klavier (Reduktion durch den Verfasser).



Notensbeispiel 33: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. II, T. 66–75,
Thema B, Streicher (Reduktion durch den Verfasser).

Nach der doppelten Präsentation des ersten Themas folgt ab Takt 66 die Variation von Thema B (s. Notensbeispiel 33), welche die Zweiteiligkeit des Themas beibehält. Das bisher auftaktige Kopfmotiv wird nun volltaktig und erklingt auf beinahe brutale Art und Weise im gesamten Orchester, während die Fortsetzung fein begleitet in der Bratschenstimme erklingt, stark variiert, sodass nur noch der Gestus des Originalthemas erkennbar bleibt. Analog zum Themensatz kehrt auch hier Thema A in zweifacher Ausführung wieder, nun mit ganz leichten Modifizierungen wie etwa einem um einen Schlag vorgezogenen Beginn oder der Verstärkung der Liegetöne durch anhaltende Triller. Beim zweiten Auftreten wandert das Thema vom Klavier in die tiefen Streicherstimmen, das Triller-Element bleibt jedoch im Klavier-Part bis zum ruhigen Abschluss des ersten Abschnitts bestehen. Trotz dem einheitlichen Tempo des Satzes ist der Übergang vom ersten zum zweiten Abschnitt klar gekennzeichnet, die Fermate in Takt 138 markiert ein kurzes Innehalten im ansonsten kontinuierlich sich vorwärtsbewegenden Satz.

Nielsen spricht in seinem sanguinischen Kompositionsteil von einem Moment des hektischen Luftholens. Ähnlich kann auch diese Fermate interpretiert werden: Der Sanguiniker muss seinen Atem sammeln, um für den kommenden

Abschnitt gewappnet zu sein. Dieser beginnt mit der Variation von Thema C im gesamten Streichersatz (s. Notenbeispiel 34) auf reichlich rabiante Art und Weise. Dieser Gestus wird bei dieser Themenvariation beibehalten, die von starker Akzentuierung, abrupten Wechseln der Dynamik und der Klangmasse sowie einem durch vereinzelte Einschübe von 2/4-Takten verursachten „Herzrhythmusstörungen“ geprägt ist. Ab Ziffer 32 folgt das variierte Thema C erneut, diesmal jedoch in Form einer Variation der Variation. Die Streicher treten in den Hintergrund, das Klavier setzt ein mit einer hektischen Achtelkette ein, in welcher das Thema C akustisch kaum mehr und ansonsten nur noch bei genauer Analyse erkennbar ist (s. Notenbeispiel 35). Zusätzlich erschwert wird die Orientierung durch beschleunigte Elemente der Achtelkette in Form von Achteltriolen, die unabhängig vom Grundpuls auftreten.

The image shows a musical score for strings, specifically for the 'Thema C' section of Paul Hindemith's 'Die vier Temperamente, Var. II, T. 140–159'. The score is written for strings in 3/4 time. It consists of three systems. The first system shows a complex rhythmic pattern with many accents and dynamic markings like 'mf' and 'pizz.'. The second system includes a 'Tutti' marking and a 'arco' section. The third system continues the rhythmic complexity. The notation is dense with many beamed notes and rests.

Notenbeispiel 34: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. II, T. 140–159,
Thema C, Streicher (Reduktion durch den Verfasser).



Notenbeispiel 35: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. II, T. 164–176,
Thema C', Klavier (Hervorhebungen durch den Verfasser).



Notenbeispiel 36: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. II, T. 188–200,
Thema D, Streicher (Reduktion durch den Verfasser).

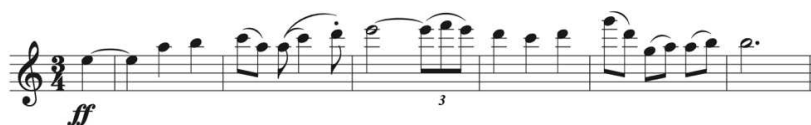
Mit der Variation von Thema D (s. Notenbeispiel 36) beruhigt sich er Puls wieder, das 3/4-Metrum kehrt in seine Regelmäßigkeit zurück. Beibehalten wird jedoch der schnelle Wechsel zwischen Tutti und Soli, sowie zwischen *fortissimo* und *pianissimo*. Auch dieses Thema wird unverändert wiederholt. Direkt im Anschluss folgt direkt die Überleitung zum dritten Abschnitt, geprägt von den bereits zuvor aufgegriffenen Achtelketten, die nun zuerst in den Violinen und Violoncelli mehrmals auf einem gemeinsamen Ton beginnen, dann aber gabelartig auseinanderlaufen. Ab Takt 243 formt die Kette eine kontinuierliche Aufwärtsbewegung, deren Wirkung durch ein Crescendo verstärkt wird und schließlich in Takt 249 nahtlos in den dritten Abschnitt mündet.

Nicht nur anhand der Wiederholungen und der erstmals abweichenden Tonarten – der Mittelabschnitt kann einer Cis-Dur-Tonalität zugeordnet werden – kann der Sanguiniker als deutlich vom Idealtypus abweichend dargestellt werden. Auch in anderen Belangen wird die ursprünglich etablierte Form in dieser Variation verändert. So ist die sanguinische Variation die einzige, in der das Intermezzo-Motiv komplett weggelassen wird. Zwar ist das Motiv auch in den folgenden Variationen nur noch ansatzweise und eher formal als inhaltlich zu erkennen, doch ganz verschwinden tut es nur in der sanguinischen.

Der dritte Abschnitt beginnt mit Thema E, das in voller Kraft von den Streichern präsentiert wird (s. Notenbeispiel 37). Den ersten Teil der Melodie übernehmen die ersten Violinen, den zweiten die zweiten. Nachdem auch dieses Thema wiederholt wird, folgt in Form der Variation von Thema F der intensivste Teil der gesamten Komposition. Während die Violinen und Bratschen das Thema *fortissimo* in Oktaven und aus Leibeskräften verkünden (s. Notenbeispiel 38), nehmen die tiefen Streicher und das Klavier die Begleitfunktion ein. Diese gewinnt an vorwärtstreibender Intensität, die sich auch in Nielsens Sanguiniker-Darstellung feststellen lässt, indem die ersten Schläge weggelassen und lediglich die beiden Nachschläge auf der zweiten und dritten Zählzeit artikuliert werden.



Notenbeispiel 37: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. II, T. 249–263,
Thema E, Violinen 1 und 2 (Reduktion durch den Verfasser).



Notenbeispiel 38: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. II, T. 300–305,
Thema F, Violine 1.

Der absolute Höhepunkt des Abschnitts tritt in Takt 314 ein. Die erste Violine erreicht beim dritten Versuch endlich das *as*³, während sich die zweiten Violinen und

Bratschen, die bisher das Thema unisono mitspielten, ablösen und einen ausgehaltenen Des-Dur-Akkord formen. Diesem schließen sich auch die Begleitstimmen an, die aber wiederum den ersten Schlag weglassen und auf *f* und *F* liegen bleiben. Mit dem anfänglichen *Des*₁ in den Kontrabässen wird in Takt 314 die Klimax durch den fünfeinhalb Oktaven umfassenden Ambitus noch verstärkt, ebenso mittels der nach dem *fortissimo* durch ein Crescendo noch gesteigerten Dynamik.

Nachfolgend geht die Intensität etwas zurück, die Wiederholung von Thema E wird präsentiert. Dabei geht die Dynamik stetig zurück, bis am Ende das *piano* erreicht wird, das Begleitmotiv der zwei Offbeat-Viertel, das ab Takt 327 wieder aufgegriffen wird, wird augmentiert und ab Takt 334 erreicht auch das melodische Tempo eine entspannte Phase, da nurmehr punktierte Halbe gespielt werden. Dies alles dient als Vorbereitung für den letzten energetischen Aufschrei des Sanguinikers. Ab Takt 340 folgt der letzte Steigerungslauf, das Thema E, nun in einer Mischung aus e-Moll und E-Dur, wandert durch das Orchester von tiefster zu höchster Lage. Dazu erklingt in den Kontrabässen ein bis zum Schluss anhaltender *E*₁-Orgelpunkt sowie ein ebenfalls auf *E* zurückgehendes Quasi-Ostinato in der Klavierstimme. Diese Elemente sowie das konstante Crescendo hin zum Schluss sorgen noch einmal für große Intensität, die wiederum stellvertretend für das sanguinische Temperament steht.²⁴⁰

Diese Variation weicht deutlich stärker vom Thema ab als die melancholische und die nachfolgende phlegmatische. Es herrschen andere Tonarten vor, die Gesamtstimmung ist vermehrt auf die rhythmische Komponente bedacht und kreiert so ein stets vorwärtstreibendes Element. Der Sanguiniker wagt Neues, was Hindemith auf musikalischer Ebene umsetzt. Auch das über weite Teile der Variation wahrnehmbare Vorherrschen von Konsonanzen steht exemplarisch für den Sanguiniker und dessen beinahe uneingeschränkt positive Lebenseinstellung.

4.2.4 Variation 3: Phlegmatisch

In der dritten Variation, 137 Takte lang und mit dem Titel „Phlegmatisch“ überschrieben, kehrt Hindemith auch auf den Tempo- und Metrum-Ebenen zur Dreiteiligkeit zurück, wagt jedoch hinsichtlich der Proportionen Neues. Der erste Abschnitt umfasst lediglich 19 Takte, steht im 4/4-Takt und die Tempoangabe lautet Moderato (Vierteil = 96–100). Der zweite Abschnitt setzt sich aus 37 Takten

²⁴⁰ Camargo / Salles 2016, S. 10f.; Peng 2000, S. 103.

zusammen, ist im 12/8-Takt notiert und ist Allegretto (punktierte Viertel = 100) zu spielen. Der dritte Abschnitt besteht aus 81 Takten, hat als Taktart ein 2/4-Metrum und als Tempo Allegretto scherzando (Viertel = 100) vorgeschrieben. Entsprechend dem Thema ist auch in dieser Variation der dritte Abschnitt der längste, allerdings mit deutlich größerem Abstand. Die Abschnitte scheinen sich hinsichtlich ihrer Anzahl Takte jeweils ungefähr zu verdoppeln und stehen somit in der Relation 1:2:4. Allerdings sind der zweite und dritte Abschnitt zeitlich etwa gleich lang, da ersterer ein Vierer- und letzterer ein Zweier-Metrum verwendet, was durch das Verhältnis 2:1 die Verdoppelung aufhebt. Auffällig ist ebenfalls, dass zwar für die drei Abschnitte verschiedene Tempi vorgeschrieben sind, der Grundpuls von 100 Schlägen jedoch konstant bleibt, stellvertretend für die Trägheit und Unbeweglichkeit des Phlegmatikers.

Mehrere auf den ersten Blick feststellbare Elemente deuten bereits an, dass die phlegmatische Variation wiederum sehr nahe am Thema bleibt. Die Variation beginnt mit exakt demselben Tempo – sowohl Tempobezeichnung als auch Metronomangabe stimmen überein – und steht, wie das Thema, im 4/4-Metrum. Auch die weiteren Metren gleichen dem Thema: im zweiten Abschnitt ein Vierer-Metrum, im dritten ein Zweier-Metrum. Weiters ist die Anzahl Takte – 137 – exakt die gleiche wie beim Thema. Und auch hinsichtlich der Tonarten orientiert sich die phlegmatische Variation wieder verstärkt am Thema, bis auf die bereits erwähnte Transposition um einen Halbton des mittleren Abschnitts.

In dieser Variation ist Hindemiths Faible für Kammermusik konstant zu spüren. Er reduziert den Streicherkörper auf fünf Solisten, wobei die ersten zwei Abschnitte gar nur mit einem Streichquartett auskommen, ehe der Solo-Kontrabass für den dritten Abschnitt hinzustößt. Im ersten Abschnitt schweigt das Klavier komplett – eine weitere Parallele zum Themen-Satz. Die Variation von Thema A wird also vom Streichquartett präsentiert, unisono in Oktaven (s. Notenbeispiel 39) und in der simpelsten Form: Keine Begleitung, ausschließlich die Melodietöne. Für den Themenkopf wird möglichst wenig Aufwand betrieben, ganz im Sinne der phlegmatischen Faulheit. Der zweite Teil des Themas erhält einen mehrstimmigen Begleitsatz, das Thema verbleibt in der ersten Violine und wird leicht verziert im Vergleich zum Original, behält jedoch den simplen Gestus bei.



Notensbeispiel 39: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. III, T. 1–3,
Thema A, Violine 1.



Notensbeispiel 40: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. III, T. 8–9,
Thema B, Streicher (Reduktion durch den Verfasser).

Ab Ziffer 41 folgt die Variation von Thema B (s. Notensbeispiel 40), die bereits im Themen-Satz nur wenig Takte umfasst, sich hier jedoch auf nur gerade fünf Takte beschränkt. Auffallend ist, dass in den Takten 11 und 12 der zweite Teil des Themas im Stile eines Fugatos durch die Violinen- und die Violoncello-Stimme wandert, wenn auch mit minim variiertem Kopf. Wie bereits im phlegmatischen Satz bei Nielsen, der ebenfalls ein aussichtsloses Fugato beinhaltet, erschöpft auch hier der Versuch, einen Kontrapunkt zu bilden bereits nach zwei Takten und weicht dem erneut doppelten Auftreten von Thema A, erst in den Mittelstimmen, dann im Solo-Violoncello. Dass sich der Phlegmatiker vom Melancholiker unterscheidet, obwohl beides sehr in sich gekehrte Typen sind, verdeutlicht der Schlussakkord: In Takt 19 erklingt plötzlich ein C-Dur-Akkord, obwohl in den Takten zuvor c-Moll etabliert wird. Beim Melancholiker bleibt die Moll-Tonart bestehen.

Die Terz des C-Dur-Akkords bildet die Verbindung zum zweiten Abschnitt, der in cis-Moll steht. Das Klavier präsentiert sogleich Thema C (s. Notensbeispiel 41) und bildet während des gesamten Abschnitts das Hauptinstrument – eine weitere Parallele zum Themen-Satz. Das Streichquartett steuert nur vereinzelt kleine Einwürfe bei. Der erste dieser Einwürfe bildet jedoch sogleich den Themenkopf von Thema D (s. Notensbeispiel 42), welches im Klavier zu Ende geführt wird. Die im ersten Abschnitt etablierte Simplizität bleibt an den Streichern haften, die Einwürfe sind jeweils auf einfachste Mittel reduziert. So werden im Themen-

kopf D nur die zentralen Intervalle aufgegriffen, jegliche Tonwiederholungen oder andere Merkmale des originalen Themas fallen weg.



Notenspiel 41: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. III, T. 20–24,
Thema C, Klavier.



Notenspiel 42: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. III, T. 27–30,
Thema D, Streicher / Klavier (Reduktion durch den Verfasser).



Notenspiel 43: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. III, T. 36–38,
Intermezzo-Motiv, Streicher (Reduktion durch den Verfasser).

Thema D wird in ab Takt 31 wiederholt, nun eine Oktave nach unten transponiert. Ab Ziffer 43 ist das Intermezzo-Motiv erkennbar, ebenfalls aufs Wesentliche reduziert (s. Notenspiel 43): Das Streichquartett spielt die im Originalthema akzentuierten Akkorde legato und mit etwas Chromatik angereichert, die von Quarten geprägten Einwüfe fallen weg. Daraufhin wandert der Schwerpunkt zurück in

die Klavierstimme. Es folgen Wiederholungen von Thema C in c-Moll und in as-Moll und wiederum zwei Versionen von Thema D, wobei das zweite auch hier eine Oktave tiefer erklingt. Der letzte Teil des Abschnitts gehört ebenfalls dem Klavier, das mit einer ziemlich ausgeprägten Überleitung zum dritten Abschnitt hin­führt.

Aufgrund des gleichbleibenden Pulses wirkt diese Überleitung äußerst or­ganisch. Dies rührt auch daher, dass Hindemith nicht gleich das Thema bringt, sondern in den ersten fünf Takten die Grundstimmung des Allegretto scherzando etabliert, geprägt von einem pendelnden und von leeren Quarten und Quinten durchsetzten Begleitmuster. Dieser Bordun-Effekt passt wiederum zum pastoralen Hintergrund des originalen Siciliano-Themas.²⁴¹ Nach dieser kleinen Einleitung er­scheint Thema E in der ersten Violine und der Bratsche (s. Notenbeispiel 44) und bleibt von der einfachen rhythmischen Ausgestaltung sehr nahe an der Vorlage. Lediglich im zweiten Teil des Themas ab Takt 66 beginnt der Grundpuls etwas zu schwanken, da die Melodie auf engem Raum die aufsteigenden Motive rhyth­misch leicht variiert und somit die Zielnoten auch mal neben einer Zählzeit ertö­nen. Das gesamte Thema E wird eins zu eins wiederholt – das Element der Wie­derholung findet also auch beim Phlegmatiker Verwendung, dessen ununterbro­chen in sich gekehrtes Verhalten darstellend.



Notenbeispiel 44: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. III, T. 62–70,
Thema E, Violine 1.



Notenbeispiel 45: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. III, T. 97–103,
Thema F, Violine 1.

Aus diesem versucht der Phlegmatiker jedoch beim nächsten Thema auszubre­chen. Thema F erklingt in der ersten Violine (s. Notenbeispiel 45), die Stimmung

²⁴¹ Sawyer 2002, S. 38.

der Begleitung verändert sich jedoch erheblich. Das pendelnde Bass-Muster weicht Liegetönen und in der Violoncello-Stimme wird gar eine Art Gegenmelodie wahrnehmbar. Dies scheint dem Phlegmatiker aber bald zu bunt zu werden: Ab Takt 109 erklingen zwei unmittelbar aufeinander folgende, abwärts gerichtete Achtelketten mit Ganzton-Clustern (!), die aufblühende Stimmung fällt musikalisch in sich zusammen. Sie weicht dem zuvor etablierten Bass-Muster, über welchem erneut Thema E erklingt, ganz leicht variiert, ehe das Konstrukt ab Takt 122 auseinanderzufallen droht. Doch der Phlegmatiker kann den bevorstehenden Schlaf noch abwenden, Thema E erscheint ein letztes Mal in den Bassstimmen, geht dynamisch aber immer weiter zurück. Ab Takt 133 zerfällt der Streichersatz in rhythmische Kleinstgruppen, die zum Ende hin ein auskomponiertes Ritardando bilden. Ähnlich wie in Nielsens Darstellung des Phlegmatikers scheint auch derjenige bei Hindemith gegen Ende zur Ruhe zu kommen. Während es bei Nielsen jedoch die letzten Herzschläge sein könnten, wirkt es in Hindemiths Komposition eher, wie wenn der phlegmatische Mensch zufrieden einschläft – immerhin endet der Satz mit einem Es-Dur-Akkord.

Der gesamten Variation haften mehrere Elemente an, die sich mit Nielsens phlegmatischem Satz vergleichen lassen. Angefangen von der rhythmischen bis hin zur vor allem im letzten Abschnitt auch harmonischen Simplizität. Doch nicht nur anhand dieser Eigenschaften stellt Hindemith den Phlegmatiker dar, auch die Solotextur, die dem ganzen Satz anhaftet, repräsentiert dieses Temperament angemessen. Die ausschließliche Verwendung von Soloinstrumenten steht stellvertretend für die introvertierte Art, die dem phlegmatischen Typ oftmals nachgesagt wird, auch wenn geschichtlich gesehen Soloinstrumente eher dem cholerischen Typen zugeordnet werden aufgrund dessen Egozentrismus.²⁴²

Sandra L. Johnson stuft das phlegmatische Temperament gar als gleichgültig ein. Sie verweist dabei einerseits auf eine melodische Gleichgültigkeit gegenüber dem Thema.²⁴³ Vor allem bei Thema A ist dies bemerkbar, da dort lediglich die Töne aneinandergereiht werden, scheinbar ohne tieferen Sinn für Melodiegestaltung. Andererseits hebt sie die Tonartenwahl des Mittelabschnitts heraus: „This tonal adjustment highlights ‚Phlegmatic’s indifference, as if it were reacting to the plan Hindemith gives in his sketches of *The Four Temperaments*, which calls

²⁴² Sixel 1990, S. 69.

²⁴³ Johnson 2003, S. 252

for parts 1 and 2 of the third variation to focus on C.“²⁴⁴ Mit dem Hinweis darauf, dass sich die phlegmatische Variation jedoch sehr zurückhaltend verhält und, ähnlich wie die melancholische, sich stark am Thema orientiert, entkräftet sie das Argument der Gleichgültigkeit sogleich wieder.²⁴⁵

Zum Schluss eine Bemerkung zu einem auffallenden Ungleichgewicht. Hindemith trifft zwar den Charakter des Phlegmatikers auf vielen musikalischen Ebenen, am wenigsten allerdings auf der Tempo-Ebene. Seit jeher wird das phlegmatische Temperament mit langsamen Tempi assoziiert (s. Kapitel 2.3.3). Basierend auf dieser Grundlage scheint Hindemiths Pulsangabe von 100 Metronomschlägen pro Minute äußerst flink für den Phlegmatiker, was die markanteste Deckungsungleichheit der Komposition bedeutet.

4.2.5 Variation 4: Cholerisch

Die letzte Variation ist dem letzten verbleibenden Temperament gewidmet, entsprechend die Überschrift: „Cholerisch“. Der Satz umfasst 164 Takte und ist als einziger nicht per se dreiteilig, da der letzte Abschnitt noch eine angehängte Coda beinhaltet, die jedoch auf das zugehörige Themenmaterial zurückgreift. Insofern besteht die cholerische Variation aus dreieinhalb Abschnitten – der Einfachheit halber wird in der Folge jedoch weiterhin von drei Abschnitten gesprochen. Dem ersten, der sich über 32 Takte erstreckt und im 4/4-Metrum steht, kann nicht wirklich ein Tempo zugeordnet werden. Zwar steht zu Beginn Vivace als Tempoangabe, diese wird jedoch durchschnittlich in jedem zweiten Takt wieder verändert – ganz dem wilden Temperament entsprechend. Der zweite Abschnitt ist deutlich greifbarer: Er umfasst 81 Takte, ist im 2/4-Metrum notiert und bleibt konstant im vorgeschriebenen Tempo Vivace (Viertel = 144–152). Der dritte Abschnitt besteht insgesamt aus den verbleibenden 51 Takten, wobei 34 Takte dem effektiven dritten Abschnitt entsprechen und 17 Takte die Coda bilden. Vorgeschrieben ist dem Abschnitt ein Appassionato (punktierte Viertel = ca. 72²⁴⁶) im 12/8-Takt, das sich für die Coda zum 4/4-Takt und einem Maestoso (Viertel = 72) ändert. Somit hat der dritte Abschnitt zwar zwei Tempi aber einen gleichbleibenden Puls.

²⁴⁴ Ebd., S. 257.

²⁴⁵ Ebd., S. 231.

²⁴⁶ In der Partitur fälschlicherweise als Viertel = ca. 72 angegeben, was aber aufgrund des 12/8-Pulses keinen Sinn ergibt. Vgl. hierzu: Paul Hindemith: *Thema mit vier Variationen, Die vier Temperamente, für Klavier und Streichorchester* (1940), Mainz u. a.: Schott 1948, S. 85.

Auch in diesem letzten Satz lassen sich die Tempi zumindest des zweiten und dritten Abschnitts verbinden. Der Puls halbiert sich zwischen diesen beiden Teilen und steht somit im Verhältnis 2:1. Lässt man die Coda außen vor, ließe sich zudem eine ungefähre proportionale Spiegelung der drei Abschnitte feststellen, da die beiden Außenteile eine ähnliche Anzahl Takte aufweisen. Diese Argumentation scheint jedoch etwas gesucht.

Haben die zwei vorhergehenden Variationen noch einen steten Fluss inne, wird schon nur die Vorstellung eines solchen in der cholerischen Variation im Keim erstickt. Thema A ist in der ersten Violinstimme hörbar (s. Notenbeispiel 46), begleitet vom gesamten Streicherapparat. Die Tonfolge der Melodie erscheint zwar unverändert, doch die schroffen Streicherakkorde in schnellem Tempo werden mehrmals durch Mini-Kadenzen des Klaviers unterbrochen. Diese Kadenzen bremsen jeweils das Tempo auf ein Lento und die aggressive *ff*-Dynamik auf ein *forte* herunter, um dann mittels *Accelerando* wieder zum *Vivace* aufzuschließen. Bei der dritten Wiederholung dieses Konstrukts in Takt 10 bleiben die Streicher erst auf einem Quintakkord über *E* liegen, danach werden sie jedoch von der anschwellenden Klavierstimme verdrängt, die in Ziffer 50 zu einem *Allegro* hinführt. Hier wird die zweite Hälfte von Thema A variiert, aufgeteilt auf Streicher und Klavier, das Tempo wird sogleich wieder gebremst und der Höhepunkt dieser Themenvariation wird in Takt 17 erreicht. Das Klavier spielt einen arpeggierten h-Moll-Septakkord mit nicht weniger als 16 Tönen – von H_1 bis a^3 –, wobei das Tempo zu *Largo* wechselt, jedoch nur, um auf einer *Fermate* stehenzubleiben. Schon die folgende Triolenkette beschleunigt das Tempo wieder, welches das erste Thema *furioso* im *Tutti* zum Abschluss bringt.

The musical score for Paul Hindemith's 'Die vier Temperamente, Var. IV, T. 1-10' is presented in two systems. The first system (measures 1-10) is marked 'Vivace' and features a piano introduction with a 'lento accel.' section. The second system (measures 11-20) is also marked 'Vivace' and includes a 'più mosso' section. Dynamics range from ff to fp.

Notenbeispiel 46: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. IV, T. 1–10,
Thema A, Streicher / Klavier (Reduktion durch den Verfasser).

The musical score for Paul Hindemith's 'Die vier Temperamente, Var. IV, T. 20-21' is presented in two systems. The first system (measures 20-21) is marked 'p' and features a 'rubato' section. The second system (measures 22-23) is marked 'p' and features a 'rubato' section.

Notenbeispiel 47: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. IV, T. 20–21,
Thema B, Violine 1 / Klavier.

Nach einer erneuten Fermate, diesmal über einer Pause, wechselt der Charakter der Musik komplett. Aus mit vielen Akzenten versehenen musikalischen Bruchstücken wird ein beinahe träumerischer Legato-Abschnitt. Mit Adagio überschrieben beginnt das Klavier alleine, Thema B zu variieren, beinahe in unkenntlicher Form (s. Notenbeispiel 47), einzig die Auftaktbewegung im Intervall einer Quarte bleibt bestehen. Erst der Einsatz der Streicher in der Mitte von Takt 20 lässt das Thema erkenntlicher werden; die ersten Violinen spielen die Fortsetzung beinahe

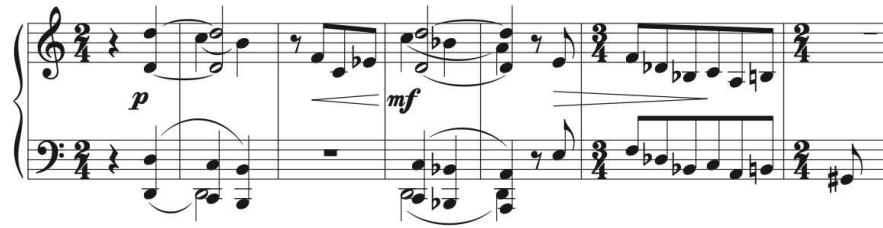
unverändert. Sogleich wird das Thema wiederholt, worauf bereits das nächste Accelerando in ein Moderato überleitet. In diesem Tempo wird Thema A wiederholt, nun mit vertauschten Rollen: Die Melodie ist im Klavier hörbar, mehrfach unterbrochen nicht durch Kadenzen, sondern durch Triolenketten der Streicher.

Das Tempo wird erneut gebremst und erreicht in Takt 28 ein Largamente. Thema A wird ein letztes Mal vom gesamten Streichersatz wiederholt, allerdings auch hier mit Pausen durchsetzt. Schließlich wird zum ersten Mal der Themenkopf von Thema B als Überleitung aufgegriffen – ein bisher nur im Themensatz erscheinendes Formelement –, in gänzlich unveränderter Form, der zum zweiten Abschnitt hinführt. Hier pendelt sich das Tempo ein und Thema C erklingt gezupft in den Streichern (s. Notenbeispiel 48). Die Dynamik wechselt ständig, zudem verleihen Akzente neben den betonten Zählzeiten dem Thema Struktur. Ab Takt 51 folgt die Variation von Thema D (s. Notenbeispiel 49), ebenfalls beinahe unkenntlich. Nurmehr die groben Richtungen stimmen mit dem originalen Thema D überein. Der zweite Teil des Themas wird hier von den Streichern mit mehreren Achtelmotiven verzerrt, die innert kürzester Zeit vom *piano* schroff herauscrescendieren – vergleichbar mit der Passage nach Buchstabe S in Nielsens Kopfsatz (s. Seite 61).



Notenbeispiel 48: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. IV, T. 33–44,
Thema C, Violine 1.

Notenbeispiel 49: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. IV, T. 51–59,
Thema D, Violine 1 / Klavier.



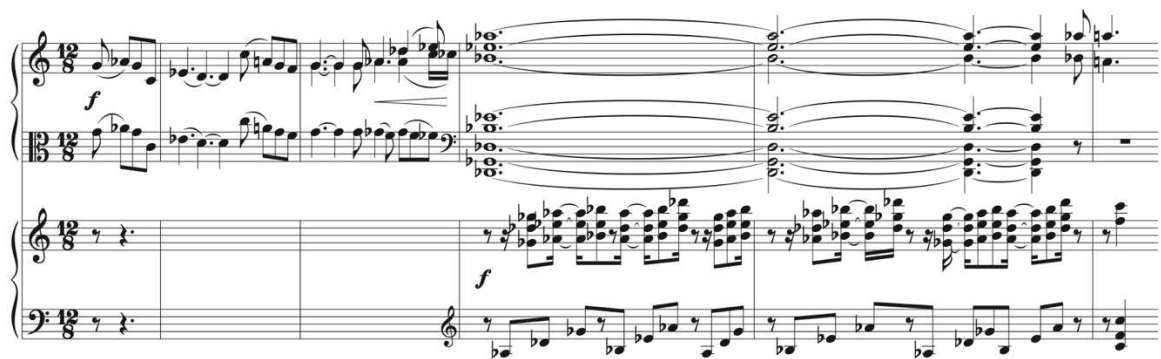
Notenbeispiel 50: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. IV, T. 67–73,
Intermezzo-Motiv, Klavier.

Nach zweimaligem Erscheinen dieses Themas folgt ab Ziffer 53 die Variierung des Intermezzo-Motivs (s. Notenbeispiel 50). Auch dieses ist kaum mehr erkennbar, der deutlichste Rückschluss hat nichts mit dem musikalischen Inhalt zu tun, sondern mit der Positionierung innerhalb des Satzes. Lediglich eine absteigende Quarte in Takt 69 erinnert an die ursprüngliche Form. Mit den folgenden zwei Wiederholungen von Thema C erscheint ein typisch cholerisches Merkmal auf der Bildfläche: rhythmische Überlagerungen. Während die Streicher das Thema im 2/4-Metrum ausspielen, wird in der Klavierstimme ein 3/8-Muster darübergelegt.

Auch Thema D wird in der Folge zwei Mal wiederholt, beim ersten Mal über einen Bass-Orgelpunkt auf *E*, beim zweiten Mal unter einem Orgelpunkt der Violinen auf *e*¹ und *e*². Bei der zweiten Wiederholung ab Takt 99 erfährt auch dieses Thema rhythmische Verschiebungen. So sind die kleinen dynamischen Ausbrüche zwischen den Bratschen und den Bassinstrumenten zueinander verschoben. Die folgende Überleitung wird zwischen Streichern und Klavier hin und her gereicht, steht durchgehend im *pianissimo* und endet in Takt 113 mit einem plötzlichen A-Dur-Akkord, *fortissimo*, gefolgt von einer erneuten Fermate.

Nun folgt der dritte Abschnitt, indem zuerst die Variation von Thema E erscheint, unisono und *forte* in den Streichern (s. Notenbeispiel 51), was dem Thema große Intensität verleiht. Zudem werden am Themenkopf die ursprünglichen Schwerpunkte verlagert: Auf den Zählzeiten erklingen die Töne *as*¹ und *es*¹, die im originalen Thema lediglich die Funktion von Durchgangsnoten innehaben. Auch wenn die Intervallstruktur beibehalten wird, erhält die Melodie durch die Schwerpunktverschiebung einen völlig anderen Effekt. Diese Veränderung steht mitunter stellvertretend für den cholerischen Charakter, der, wie auch der sanguinische, stärker vom Idealtyp abweicht als der melancholische und der phlegmatische. Die Fortsetzung von Thema E weicht noch deutlicher von der Vorlage ab. Die ursprünglich in der Violinstimme pendelnden Oktavbewegungen werden hier noch

weiter aufgebrochen und in die Klavierstimme verschoben. Dank dem liegenden, nicht nachlassenden Akkord der Streicher bleibt dem Thema die Intensität anhaften.



Notenbeispiel 51: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. IV, T. 115–119,
Thema E, Streicher / Klavier (Reduktion durch den Verfasser).



Notenbeispiel 52: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. IV, T. 129–132,
Thema F, Streicher / Klavier (Reduktion durch den Verfasser).

Ein letztes Mal greift Hindemith hier auf das Stilmittel der Wiederholung zurück. Das variierte Thema E wird exakt repetiert, ehe direkt im Anschluss die Streicher Thema F präsentieren (s. Notenbeispiel 52). Hindemith kopiert hier das bereits bei Thema E angewendete Vorgehen: Der Themenkopf wird von den Streichern gespielt, die Fortsetzung erklingt jedoch in der Klavierstimme, nun in einem durchgehend aus linker und rechter Hand zusammengesetzter Sechzehntelkette, die bei Thema E lediglich angedeutet wird. In der Folge steht erneut die rhythmische Variabilität im Fokus. Über dem konstanten Vierer-Puls wird erst ein auftaktiger Fünfer-Block etabliert, der mitunter Triolen beinhaltet. Durch das Aneinanderreihen dieses Musters erscheinen die erst als Auftakt funktionierenden drei Achtel jeweils

auf anderen Zählzeiten, was das Taktgefühl verschwimmen lässt. Das Fünfer-Muster wird ab Takt 136 zu einem Dreier-Block verkürzt, was jedoch die Takthierarchie noch immer nicht herstellt. Erst als dieses Motiv ineinander verschränkt wird, ab Takt 138, wird das Vierer-Metrum wieder gefestigt. Durch die Verkürzung der Bausteine und der musikalisch-thematischen Verschnellerung haftet dieser Passage eine konstante und sich intensivierende Spannung an. Diese erreicht schließlich bei Ziffer 57 ihren Höhepunkt, indem die Streicher einen E-Dur-Akkord erreichen und das Klavier die bereits bekannte Sechzehntelkette wiederholt, diesmal jedoch in einer stetigen Abwärtsbewegung. Nach erneutem Anspielen von Thema E kommt dieser Abschnitt langsam zur Ruhe und endet mit einem beinahe impressionistisch anmutenden Klang in Takt 147 (b-Moll-Septakkord über *Es*).

Dieser instabile Klang suggeriert, dass es sich bei dem Abschluss noch nicht um das Ende des Stücks handelt. Damit die cholerische Variation hinsichtlich der formalen Anlage zum Gesamtkonstrukt passt, muss auch noch ein letztes Mal Thema E aufgegriffen werden – das Ende kann also noch nicht erreicht sein. Tatsächlich beginnt an diesem Punkt die Coda, zwar im gleichen Puls aber einem völlig anderen Gestus. Thema E erscheint in einer dementsprechend noch einmal variierten Form, wandert aufsteigend durch die Streicherstimmen und wird mit Elementen aus Thema A verknüpft (s. Notenbeispiel 53). Darunter läuft in der Klavierstimme ein Quasi-Ostinato, bestehend aus einer konstanten Achtelbewegung, das anhand des entstehenden Orgelpunkts auf der Tonika *C*₁ und *C* für die Festigung der Schlussstonart C-Dur sorgt – ein musikalisches Element, das in den Schlussabschnitten jeder Variation bereits angedeutet wird. Die Dynamik wird noch einmal stark zurückgenommen, jedoch kontinuierlich gesteigert und erreicht in den vier letzten Takten *fff*, passend zum strahlenden C-Dur, mit dem die Komposition endet.



Notenbeispiel 53: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. IV (Coda), T. 148–152, Thema E mit Elementen von Thema A, Violoncello.

Während mehrere Sekundärquellen beim Thema von der Repräsentation des idealen Mischverhältnisses sprechen, sieht Elizabeth Sawyer den Idealtypus in der Coda.

This is not a typical finale showcase for all the themes, but a distillation of all three into the simplest form yet. It conveys an ideal temperamental balance and unity for human kind that produces a moving blend of joy, poignancy and assertion which reflect Hindemith's (hopeful) faith in mankind's perfectibility.²⁴⁷

Im Hinblick auf die strahlende C-Dur-Stimmung mag an diesem Argument etwas dran sein. Da jedoch genau genommen nicht alle drei Hauptthemen in die Coda mit einfließen²⁴⁸, scheint das Label „Idealtypus“ eher zum Thema zu passen als zur Coda.

Hindemiths cholerische Variation ist von mehreren Elementen geprägt, die für diesen Charaktertyp als typisch gelten. Der Satz ist vor allem zu Beginn äußerst kontrastreich – sowohl auf der Tempo- als auch auf der Dynamik-Ebene – und beginnt als einziger aller fünf Sätze mit einem Auftakt, „demonstrating the music's impatience, its failure to wait for the downbeat [...]“.²⁴⁹ Weiters handelt es sich bei dieser Variation um jene mit der durchgehend ausgeprägtesten Tutti-Textur, dicht gefolgt von der sanguinischen. Auf den ersten Blick symbolisiert diese Textur eine homogene Einheit, sie wird jedoch in Hindemiths Choleriker-Darstellung oftmals auseinandergerissen. Streicher und Klavier funktionieren zwar immer wieder als Einheit, doch wirken oftmals auch als Opponenten, was die Zerrissenheit des cholerischen Temperaments einfängt.

Einzig der letzte Abschnitt dieses Satzes fällt etwas aus dem Konzept. Das ziemlich langsame Tempo, das plötzliche Überwiegen von Konsonanzen sowie der verstärkte Einsatz von Legato vor allem beim Thema E scheinen nicht mehr ganz zum Choleriker zu passen. Gleiches gilt für die Coda mit der zum Schluss prägnanten Dur-Tonalität. Darüber kann allerdings hinweggesehen werden, wenn man sich den in der Komposition immer wieder präsenten Symmetrie-Gedanken in Erinnerung ruft. Durch diese Coda beginnt und endet das Werk in C-Dur, ein musikalischer Zirkelschluss wird erreicht.

²⁴⁷ Sawyer 2002, S. 38.

²⁴⁸ Mit sehr viel Fantasie lässt sich Thema C in der Klavierbegleitung erahnen. Dies ist jedoch eher ein abstrakter als ein musikalischer Zusammenhang, weshalb in der vorliegenden Arbeit argumentiert wird, dass Thema C in der Coda nicht auftaucht.

²⁴⁹ Johnson 2003, S. 260.

5 Gegenüberstellung und Konklusion

Um eine umfassende Schlussfolgerung zu ziehen, wie die Temperamente musikalisch umgesetzt werden können, bedürfte es der Analyse weiterer Werke, die in Kapitel 2.4 erwähnt sind. Doch auch anhand der detaillierten Analyse der zwei Kompositionen von Nielsen und Hindemith lassen sich bereits verschiedene Parameter herausarbeiten, die bei der musikalischen Repräsentation der Temperamente eine wichtige Rolle spielen.

Eine signifikante Gemeinsamkeit lässt sich bei den zwei Komponisten schon auf einer außermusikalischen Ebene feststellen. Beide nehmen die Einteilung in vier Temperamentstypen nicht als vollkommen wahr und vertreten die Ansicht, dass zwar in einer Person ein Grundtemperament vorherrschen mag, dies jedoch nicht allbestimmend ist. Das dominierende Temperament kann sich durch verschiedene Ausprägungen manifestieren und gar Platz für Einschläge anderer Temperamente lassen. Bei Nielsen ist diese Ansicht schriftlich überliefert (s. Fußnote 159), bei Hindemith wird sie durch die trithematische Interpretation einer ansonsten monothematischen musikalischen Form ersichtlich. Aus diesem Merkmal Rückschlüsse auf die generelle musikalische Umsetzung der Temperamentenlehre zu ziehen, ist jedoch etwas gewagt. Es handelt sich hierbei, zumindest im Falle Nielsens, um eine persönliche Ansicht der Thematik, die zwar die Musik formal beeinflusst, aber nicht als spezifisches Werkzeug gesehen werden kann.

Da zwischen der Entstehung der Werke von Hindemith und Nielsen einige Jahre liegen, die zwei Komponisten unterschiedliche ästhetische Ideen vertreten und deshalb die folgenden musikalischen Entscheidungen aus zwei unterschiedlichen Perspektiven erreicht wurden, lassen die nachstehenden Gemeinsamkeiten hingegen eher Rückschlüsse zu. In den Kompositionen folgt die Darstellung der Temperamente in unterschiedlichen Reihenfolgen, wobei keine vollständig mit der geschichtlich etablierten übereinstimmt, nach welcher sich wiederum die kommenden Abschnitte richten.

Das sanguinische Temperament, das sich im Lauf der Geschichte als das reinste und edelste etabliert hat, scheint auf der musikalischen Ebene die am wenigsten ersichtlichen Merkmale zu haben. So finden sich in der Darstellung des Sanguinikers die deutlichsten Unterschiede zwischen den Kompositionen Nielsens und Hindemiths. Diese sind vor allem auf der Tempo-Ebene feststellbar. In Nielsens Sinfonie Nr. 2 haben alle Sätze ein konstantes Grundtempo inne, das

sich, wenn dann höchstens minim verändert. Im phlegmatischen Satz jedoch führt der Komponist neben dem Grundtempo zwei weitere, davon völlig unabhängige Tempoebenen ein. Demnach könnten sich Temposchwankungen als sanguinisches Merkmal festmachen lassen. In Hindemiths Werk geschieht jedoch genau das Gegenteil. Während in seinen *Vier Temperamenten* jegliche Sätze drei auch im Tempo deutlich unterschiedliche Themenabschnitte haben, zeichnet sich die sanguinische Variation durch ein durchgehendes, konstantes Tempo im Ruhepuls aus, stellvertretend für den Blutkreislauf. Die Tempovorstellungen der Komponisten für den Sanguiniker sind demnach gegensätzlich. Auffallend ist aber wiederum, dass beide den sanguinischen Satz für die Anwendung des Werkzeugs der Tempokontraste auswählen.

Damit zusammenhängend ist die Assoziation des Sanguinikers mit kontinuierlicher Bewegung und Vorwärtsdrang. Bei Hindemith wird dies durch den steten, laufenden 3/4-Puls verdeutlicht, bei Nielsen durch in der Melodik dominierende punktierte Rhythmen, die vorwärtstreiben. Bei beiden Kompositionen stechen jedoch auch beinahe endlose Achtelketten ins Auge, die das vorwärtseilende Moment zusätzlich verstärken.

Für beide Komponisten scheint Repetition ein wichtiges sanguinisches Merkmal zu sein. In Hindemiths Komposition werden mehrere Teile dieser Variation wiederholt, wobei er das Stilmittel vereinzelt auch für andere Temperamente einsetzt. Bei Nielsen kann die Repetition auf der formalen Ebene begründet werden, da er für den sanguinischen Satz die Rondo-Form wählt, die von Natur aus zyklische und repetierende Eigenschaften mit sich bringt. Die Entscheidung für das Rondo kann mit der geschichtlich bedingten Assoziation des Sanguinikers mit populären und heiteren (Tanz-)Formen verknüpft werden, denen dieses musikalische Modell vereinzelt zugeordnet wird. Noch deutlicher wird diese bei Hindemith, der ganz explizit eine Tanzform wählt: den Walzer.

Eine weitere Gemeinsamkeit ist auf der Ebene der Tonarten zu finden. Beide Komponisten wählen Dur- und Kreuztonarten als Grundlage für das Sanguinikerporträt. Bei Hindemith sticht dies heraus, da alle umliegenden Sätze in C-Dur beginnen, er jedoch mit der Verschiebung nach E-Dur eine auch im abstrakten Sinne erkennbare Erhöhung des sanguinischen Temperaments vollführt. Bei Nielsen zeugt die Tonartenwahl von Simplizität: In seinem sanguinischen Satz überwiegen einfache Bewegungen zwischen Tonika und Dominante.

Dem sanguinischen Temperament haften laut beiden Kompositionen Leichtsinn und im Ansatz auch Egozentrismus an, verbunden mit einer Art Atemlosigkeit. Bei Nielsen ist dies beispielsweise durch das blinde Vorwärtsdrängen der Melodie ohne Rücksicht auf Verluste erkennbar, gekoppelt mit dem vom Komponisten selbst geschilderten Luftschnappen. Bei Hindemith manifestiert sich die Atemlosigkeit eher durch Fermaten, die für Atempausen sorgen, und der Leichtsinn durch eine in der ganzen Komposition einzigartige formale Abweichung, indem das Intermezzo-Motiv weggelassen wird.

Bei der Repräsentation des cholerischen Temperaments sind die gemeinsamen Elemente deutlich ausgeprägter. Das Hauptmerkmal ist zweifelsohne der große Kontrastreichtum. Auf der rhythmischen, auf der dynamischen und auch auf der gestischen Ebene sind diverse Gegensätze wahrnehmbar, oftmals Verbunden mit äußerst abrupten Wechseln. In Nielsens Sinfonie dominieren die dynamischen Kontraste, auch wenn in dem Satz die lauten Dynamikstufen eigentlich überwiegen. Doch die vielen Fortepiani und auf sehr kurze Zeitspanne aufgeteilten Crescendi sorgen dafür, dass die Kontraste wahrnehmbar werden. Bei Hindemith manifestiert sich der dynamische Kontrastreichtum durch die Dreiteiligkeit. Im ersten Themenabschnitt wechseln die Lautstärken konstant ab, der zweite Abschnitt steht komplett im *piano*, während der letzte konträr dazu die Spannweite bis zum *fff* öffnet.

Damit verbunden sind aggressive, überstürzte Eröffnungen, die bei beiden Komponisten die cholerischen Sätze auszeichnen. Während bei Nielsen der Satz zwar volltaktig, aber beinahe explosionsartig beginnt, zeichnet sich Hindemiths Choleriker durch die überstürzte Ungeduld aus. Als einzige Komplexion beginnt das Abbild des Cholerikers mit einem Auftakt, der auf eine bis dato immer unbe-tonte Note der Melodie hinführt, was die nervöse Rastlosigkeit des Temperaments zusätzlich verstärkt. Ebenso rastlos ist das rhythmische Element. In Nielsens Komposition kommt dies vor allem durch die Überlagerungen und unmittelbare Gegenüberstellung mehrerer Rhythmus- und Taktmuster zum Ausdruck. Dieselben Elemente ziehen sich auch durch Hindemiths Komposition, wenn auch etwas weniger geballt. Hier sind es im ersten Abschnitt eher die starken Temposchwankungen und vielen Zäsuren, die für rhythmische Instabilität sorgen.

Auch wenn das Tempo im ersten Abschnitt von Hindemiths Choleriker stark schwankt, ist das Grundtempo hoch. Die erste Angabe lautet Vivace, ebenso diejenige im zweiten Abschnitt. Auch bei Nielsen hat das cholerische

Temperament ein hohes Grundtempo. Der Viertelpuls wird mit der Metronoman-
gabe 126 angegeben und mit generell kleinen Notenwerten kombiniert. Neben
dem schnellen Tempo ist auch der Tutti-Fokus ein Merkmal des Cholerikers. In
beiden Kompositionen gibt es nur wenige Passagen, in denen ganze Register weg-
gelassen werden, zumeist sind nahezu alle Instrumente involviert. All diese Ele-
mente sorgen für eine allumfassende Stimmung, die dem cholerischen Tempera-
ment auf musikalischer Ebene anhaftet und wohl am ehesten mit dem Wort „In-
tensität“ umschrieben werden kann.

Diese wird zusätzlich von perkussiven Elementen unterstützt. In Hinde-
miths Komposition finden sich zwar nur Streich- und Tasteninstrumente wieder,
doch aufgrund des Akzentreichtums in der cholerischen Variation kann man
durchaus von perkussiven Charakteristika sprechen. Selbiges gilt für Nielsens
Kopfsatz, der zwar ein vollbesetztes Orchester und damit eine Paukenstimme vor-
sieht, jedoch vor allem mithilfe von starker Akzentuierung für perkussive Effekte
sorgt. Grundsätzlich liegt der Fokus sowohl beim cholerischen als auch beim san-
guinischen Temperament auf der rhythmischen Ebene und weniger auf der melo-
dischen. Camargo und Salles sprechen in diesem Zusammenhang vom emphati-
schen Element.²⁵⁰

Dieses wechselt bei der Darstellung des Melancholikers von der Rhythmik
zur Melodik. Dieses Temperament wird eher mit langen, breiten Noten und vielen
Bindungen charakterisiert. Ein Blick in Nielsens Partitur zeigt viele Legatobögen
und Tenutoanweisungen, wodurch dichte Klangfarben erzeugt werden. Ebenso ist
Hindemiths Variation von diesen Elementen geprägt. Gepaart mit langsamem,
beinahe zähflüssigem Tempo wird der Melancholiker so zum schwerfälligsten
Temperament erklärt, zumindest auf musikalischer Ebene.

Eine der deutlichsten Charakterisierungen des Melancholikers ist die In-
strumentenwahl bei Schlüsselstellen. So greift Nielsen etwa beim zweiten, von
Seufzern geprägten Thema auf Oboe und Englischhorn zurück, die seit jeher als
typisch melancholische Instrumente gelten. Auch Streichinstrumente werden
gerne mit der melancholischen Stimmung assoziiert. Dementsprechend verwun-
dert es nicht, dass Nielsen das erste Thema in die Violinstimme setzt und auch bei
Hindemith im ersten Abschnitt eine einzelne Streicherstimme hervorgehoben

²⁵⁰ Camargo / Salles 2016, S. 10.

wird, indem neben der schweren Klavierstimme eine gedämpfte Solo-Violine vorherrscht.

Ein weiteres melancholisches Charakteristikum scheinen schwere Moll-Tonarten zu sein. Nielsen wählt es-Moll – selten und mit äußerst vielen Vorzeichen – während bei Hindemith eine C-Tonalität mit der Tendenz hin zur Moll-Variante vorherrscht. Allerdings ist diese von Beginn weg mit vielen Dissonanzen und Chromatik durchsetzt und wird dadurch eher ungreifbar. Auch diese Elemente passen zum Melancholiker: Nielsen setzt ebenfalls vermehrt auf chromatische und dissonante Passagen, jedoch nicht ohne immer wieder harmonisch wohlklingende Momente dazwischenzuschalten. Auffällig dabei ist vor allem das Ende, das bei Nielsen trotz des auf weiten Strecken vorherrschenden es-Moll in einer Dur-Tonart steht. Auch bei Hindemith ist dieser Stimmungswandel zum Schluss hin erkennbar, wenn auch nur bei genauerem Hinsehen und lediglich in zwei Takten. Doch beide Komponisten scheinen den Melancholiker im Endeffekt mit einer positiven Note zu versehen.

Der melancholische Mensch wird oftmals mit komplexen, eher düsteren und undurchdringlichen Gedankenkonstrukten assoziiert. Auch diese Verbindung ist in den Kompositionen von Nielsen und Hindemith wahrnehmbar. Im Falle von Nielsens Sinfonie in der Form von dichtem Kontrapunkt, in demjenigen von Hindemiths Variationensatz anhand der rhythmischen Ungreifbarkeit im ersten Abschnitt.

Nicht weit von diesen musikalischen Merkmalen entfernt ist der Phlegmatiker. Auch bei diesem Temperament überwiegen in der musikalischen Darstellung die melodischen Aspekte: lange Linien, viele Bindungen. Noch deutlicher ist hingegen beim phlegmatischen Charakter die auf mehreren Ebenen vorhandene Einfachheit. Sowohl auf der rhythmischen als auch auf der harmonischen und ebenso der thematischen Ebene liegt der Fokus nicht auf Komplexität, sondern Simplizität. Bei Hindemith kann dies anhand der schlichten Themenpräsentation gezeigt werden: Das erste Thema wird auf die einfachstmögliche Variante heruntergebrochen. Ton wird an Ton gereiht, ohne Verzierungen, ohne Durchgänge, ohne Begleitung. Bei Nielsen wiederum ist es vor allem die Harmonik, die simple Züge annimmt. Zwar wandert die Grundstimmung des Satzes durch verschiedene Harmoniefelder, allerdings ist deren Anzahl sehr gering und deren Übergänge absolut organisch, sodass der harmonische Verlauf sehr einfach wirkt. Dadurch

entsteht in Nielsens Werk zusätzlich das Gefühl von Ereignislosigkeit, welche wiederum für die oftmals mit dem Phlegmatiker assoziierte Faulheit stehen kann.

Von Faulheit ist es nicht mehr weit bis zur Energielosigkeit. Diese wird ebenfalls von den beiden Komponisten musikalisch umgesetzt, gar auf mehreren Ebenen. Eine davon besteht aus begonnenen und dann zerfallenden Fugato-Passagen. Sowohl Nielsen als auch Hindemith bauen solche Passagen in ihr Werk ein, die jedoch nicht konsequent beendet werden, sodass der Effekt des Zerfallens entsteht. Dem Phlegmatiker scheint dieses vielschichtige musikalische Element allzu komplex, er übernimmt sich, weshalb es beinahe zum musikalischen Kollaps kommt. Eine andere Ebene, die diese Energielosigkeit darstellt, ist an den Sätzen zu finden. Sowohl bei Nielsen als auch bei Hindemith wird am Satzende das harmonische und rhythmische Tempo gebremst, immer mehr Pausen werden eingebaut. Die Sätze verklingen, assoziierbar mit Schlaf oder dem Tod. Dafür spricht auch die vorherrschende dynamische Ebene. Bei Nielsen wird, abgesehen von dem ins Wasser fallenden Fass, nur einmal ein *forte* erreicht. Auch bei Hindemith ist die Grunddynamik ziemlich leise und gedämpft, beinahe schläfrig.

Was bei den phlegmatischen Sätzen beider Komponisten auffällt, ist die reduzierte Instrumentierung, die ebenfalls zur leisen Stimmung passt. Hindemith lässt in seiner Variation das Streichorchester auf ein Streichquintett zusammenschrumpfen, indem er die Stimmen solistisch aufspielen lässt. In den ersten beiden Abschnitten handelt es sich gar nur um ein Streichquartett, da der Kontrabass zusätzlich weggelassen wird und somit die schwere Bassfrequenz wegfällt. Ähnliches ist auch in Nielsens Satz feststellbar. Angelehnt an die frühromantische Sinfonietradition lässt er in diesem Mittelsatz die Hauptvertreter der Blechbläser – Trompeten und Posaunen – weg. So fehlen auch bei seinem Phlegmatiker die schweren, tiefen Blechfrequenzen.

Eine letzte Gemeinsamkeit, die in Bezug auf den Phlegmatiker auffällt, ist die Unbeweglichkeit des Tempos. Bei Nielsen läuft der schwingende 6/4-Takt ohne kleinsten Eingriff durch, nicht einmal ein *Ritardando* trübt den Puls. Auch Hindemith begnügt sich für das phlegmatische Temperament mit einem konstanten Puls. Allerdings schreibt er den drei Abschnitten unterschiedliche Tempi vor – und trotzdem bleibt der Grundpuls bestehen. Die Unbeweglichkeit des Phlegmatikers verhindert jegliche Tempowechsel.

Bei der Zusammenfassung der verwendeten musikalischen Mittel fällt auf, dass die meisten dieser Kompositionswerkzeuge nicht exklusiv zu einem

Temperament gehören. Mehrere Temperamente können unter anderem durch das gleiche musikalische Element dargestellt werden. So sind beispielsweise sowohl der Choleriker als auch der Sanguiniker durch eine laute Grunddynamik repräsentiert und beim Phlegmatiker und beim Sanguiniker herrschen Dur-Tonarten vor. Es ist also nicht ein einzelnes, sondern vor allem die spezifische Kombination von musikalischen Werkzeugen, die charakteristisch für ein Temperament stehen. Doch auch diese Kombination in alleinstehender Form macht noch keine Temperamentsdarstellung aus. Diese manifestiert sich verstärkt durch den unmittelbaren Vergleich zu den anderen Temperamenten und deren musikalischen Repräsentationen, der zumeist gegeben ist, da die vier Temperamente in einem Großteil der Fälle gemeinsam auftreten. Ausgenommen ist das melancholische Temperament, dessen Charakteristika sich jedoch durch die häufige Verwendung im 19. Jahrhundert auch alleinstehend durchgesetzt haben.

Zwar gibt es auch zu jener Zeit bereits Kompositionen, welche die Thematik der vier Temperamente aufgreifen, die überwiegende Mehrheit entsteht jedoch im 20. Jahrhundert, wie die Auflistung in Kapitel 2.4.1 zeigt. Nielsen als Trendsetter zu bezeichnen, wäre etwas übertrieben, da auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits erste Komponisten die Thematik aufgreifen. Nielsens Sinfonie, die um die Jahrhundertwende entsteht, kann jedoch als Zeitpunkt der erneuten Etablierung des Themas angesehen werden. Weshalb sich die musikalischen Umsetzungen der Temperamentenlehre in diesem Zeitraum häufen, kann nicht endgültig geklärt werden. Ein Grund, der eine solche Themenwahl bevorzugt, ist sicherlich die Etablierung der Programmmusik als standfeste Gattung. Ebenso könnte das Wiederaufleben der Temperamentenlehre auf psychologischer Ebene in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Auswahl des Themas als Grundlage für Musik begünstigt haben.

Würden auch die in diesem Rahmen entstandenen Kompositionen genauer betrachtet, könnte die musikalische Umsetzung der Temperamente noch detaillierter beschrieben werden. Dies sprengt jedoch den Rahmen dieser Arbeit. Basierend auf den Werken Nielsens und Hindemiths können jedoch für jedes Temperament Rückschlüsse auf die generelle musikalische Handhabung ebendieser gezogen werden. In Anlehnung an die Zusammenstellung von Camargo und Salles lassen sich folgende musikalische Elemente als generische Werkzeuge für die Repräsentation der Temperamente etablieren, die durchaus als vorgebende Schablone für die Analyse weiterer Werke dienen können.

Temperament	Emphatisches Element	Musikalische Elemente
Sanguinisch	Rhythmus	• Dur-Stimmung • Wiederholungen • Hohe Intensität • Vorwärtsdrang, kontinuierliche Bewegung • Schnelles Tempo • Repetitive Begleitmuster • Tanz
Cholerisch		• Moll-Stimmung • Kontrastreichtum • Überwiegen von lauter Dynamik • Hohe Intensität • Rhythmische Kühnheit • Unmittelbare Eröffnung • Schnelles Tempo • Dissonanzen und Chromatik
Melancholisch	Melodie (Tonhöhen)	• Moll-Stimmung • Lange Linien, Bindungen • Breite Notenwerte • Rhythmische Ungreifbarkeit • Kontrapunkt, musikalische Komplexität • Langsames Tempo, Zähflüssigkeit • Dissonanzen und Chromatik • Fokus auf melancholisch konnotierte Instrumente (Oboe, Englischhorn, Solo-Violine)
Phlegmatisch		• Dur-Stimmung • Lange Linien, Bindungen • Überwiegen von leiser Dynamik • Thematische, harmonische und rhythmische Simplizität, Ereignislosigkeit • Unbeweglichkeit des Tempos • Beinahe-Kollaps musikalischer Form • Entschwindendes Ende • Dezent Instrumentierung

Tabelle 5: Werkzeuge zur musikalischen Umsetzung der Temperamente.²⁵¹

Selbstverständlich müssen diese Werkzeuge bei der Übernahme auf andere Kompositionen an die entsprechende Ästhetik der Komponierenden angepasst werden – nicht jede*r schreibt beispielsweise im Dur-Moll-Spektrum. Ebenso bedürfte es weiterer Forschung – vor allem in musikanalytischer Form –, um die erwähnten

²⁵¹ Teilweise übernommen aus: Camargo / Salles 2016, S. 10.

Mittel und ihre Zuordnungen hinsichtlich ihrer Verwendung oder ihres Weglassens in Werken mit Bezug zur Temperamentenlehre zu bestätigen oder gegebenenfalls auch zu widerlegen.

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Mögliche Zuordnungen im Viererschema vor der Zusammenführung Galens.

Tabelle 2: Viererschema nach Galen.

Tabelle 3: Mögliche Zuordnungen im Viererschema zur Blütezeit der Temperamentenlehre.

Tabelle 4: Musikalische Verknüpfungen zur Temperamentenlehre im Rahmen der Steinerschen Anthroposophie.

Tabelle 5: Werkzeuge zur musikalischen Umsetzung der Temperamente.

Notenbeispielverzeichnis

- Notenbeispiel 1: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, I, T. 1–5, Tutti (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 2: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, I, T. 41–45, Klarinette 1.
- Notenbeispiel 3: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, I, T. 65–69, Oboe 1.
- Notenbeispiel 4: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, I, T. 77–80, Holzbläser und Hörner / Blechbläser / Streicher (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 5: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, I, T. 431–445, Holzbläser und Streicher / Blechbläser (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 6: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, I, T. 384–389.
- Notenbeispiel 7: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, I, T. 180–187, Posaunen.
- Notenbeispiel 8: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, II, T. 3–6, Violine 1.
- Notenbeispiel 9: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, II, T. 79–83, Holzbläser und Hörner / Pauken (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 10: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, III, T. 2–13, Violine 1.
- Notenbeispiel 11: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, III, T. 14–18, Oboe 1.
- Notenbeispiel 12: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, III, T. 47–49, Flöten, Klarinette 1, Hörner 1 und 2 (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 13: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, IV, T. 1–8, Tutti (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 14: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, IV, T. 71–74, Holzbläser, Hörner, Trompeten, Streicher / Posaunen / Pauken (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 15: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, IV, T. 84–87, Violine 1.
- Notenbeispiel 16: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, IV, T. 246–248, Viola.
- Notenbeispiel 17: Carl Nielsen, Sinfonie Nr. 2, IV, T. 283–286, Tutti (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 18: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Thema, T. 1–4, Thema A, Violine 1.
- Notenbeispiel 19: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Thema, T. 11–14, Thema B, Streicher (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 20: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Thema, T. 29–34, Thema C, Klavier.

- Notenbeispiel 21: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Thema, T. 39–42, Thema D, Klavier.
- Notenbeispiel 22: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Thema, T. 47–49, Intermezzo-Motiv, tiefe Streicher / Klavier (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 23: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Thema, T. 78–83, Thema E, Violine 1.
- Notenbeispiel 24: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Thema, T. 105–109, Thema F, Violine 1.
- Notenbeispiel 25: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. I, T. 1–5, Thema A, Klavier.
- Notenbeispiel 26: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. I, T. 21–24, Thema B, Violine 1 / Klavier.
- Notenbeispiel 27: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. I, T. 36–40, Thema C, Violine 1.
- Notenbeispiel 28: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. I, T. 43–46, Thema D, Violine 1.
- Notenbeispiel 29: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. I, T. 51–53, Intermezzo-Motiv, Streicher (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 30: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. I, T. 83–89, Thema E, Violine 1 / Klavier.
- Notenbeispiel 31: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. I, T. 95–97, Thema F, Violine 1 und Klavier (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 32: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. II, T. 1–12, Thema A, Streicher / Klavier (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 33: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. II, T. 66–75, Thema B, Streicher (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 34: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. II, T. 140–159, Thema C, Streicher (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 35: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. II, T. 164–176, Thema C', Klavier (Hervorhebungen durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 36: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. II, T. 188–200, Thema D, Streicher (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 37: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. II, T. 249–263, Thema E, Violinen 1 und 2 (Reduktion durch den Verfasser).

- Notenbeispiel 38: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. II, T. 300–305, Thema F, Violine 1.
- Notenbeispiel 39: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. III, T. 1–3, Thema A, Violine 1.
- Notenbeispiel 40: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. III, T. 8–9, Thema B, Streicher (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 41: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. III, T. 20–24, Thema C, Klavier.
- Notenbeispiel 42: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. III, T. 27–30, Thema D, Streicher / Klavier (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 43: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. III, T. 36–38, Intermezzo-Motiv, Streicher (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 44: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. III, T. 62–70, Thema E, Violine 1.
- Notenbeispiel 45: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. III, T. 97–103, Thema F, Violine 1.
- Notenbeispiel 46: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. IV, T. 1–10, Thema A, Streicher / Klavier (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 47: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. IV, T. 20–21, Thema B, Violine 1 / Klavier.
- Notenbeispiel 48: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. IV, T. 33–44, Thema C, Violine 1.
- Notenbeispiel 49: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. IV, T. 51–59, Thema D, Violine 1 / Klavier.
- Notenbeispiel 50: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. IV, T. 67–73, Intermezzo-Motiv, Klavier.
- Notenbeispiel 51: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. IV, T. 115–119, Thema E, Streicher / Klavier (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 52: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. IV, T. 129–132, Thema F, Streicher / Klavier (Reduktion durch den Verfasser).
- Notenbeispiel 53: Paul Hindemith, *Die vier Temperamente*, Var. IV (Coda), T. 148–152, Thema E mit Elementen von Thema A, Violoncello.

Quellenverzeichnis

Musikalien

- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Triosonate in c-Moll für zwei Violinen und Basso continuo, Wq 161 Nr. 1*, hrsg. von Manfredo Zimmermann, Winterthur: Amadeus 1999.
- Bruce, David: *Lully Loops for Solo Violin & Strings*, o. O.: Red Balloon Music 2023.
- Hindemith, Paul: *Thema mit vier Variationen, Die vier Temperamente, für Klavier und Streichorchester (1940)*, Mainz u. a.: Schott 1948.
- Nielsen, Carl: *Symphony No. 2, opus 16, The Four Temperaments*, hrsg. von Niels Bo Foltmann, Kopenhagen: Wilhelm Hansen 1998 (Carl Nielsen, Werke. Serie II, Instrumentalmusik, Band 2).
- Schnyder von Wartensee, Franz Xaver: *Die vier Temperamente. Ein komisches Quartett für 2 Tenor und 2 Bass-Stimmen ohne Begleitung*, Bonn: Simrock [1821].
- St. Pierre, Anthony: *The Four Temperaments*, o. O. 2022.
- Tischhauser, Franz: *Kontertänze für zwei Orchester. Typophonische Szenen zur Kretschmerschen Lehre von den schizothymen und zykllothymen Temperamenten*, Winterthur: Amadeus 1994.

Primärquellen

- Chabanon, Michel-Paul Guy de: *Ueber die Musik und deren Wirkungen*, mit Anmerkungen hrsg. und übers. von Johann Adam Hiller, Leipzig: Jacobäer 1781.
- Ficino, Marsilio: *De vita libri tres / Drei Bücher über das Leben*, hrsg., übers., eingel. und mit Anmerkungen versehen von Michaela Boenke, München: Wilhelm Fink 2012 (Humanistische Bibliothek: Texte und Abhandlungen, Reihe II „Texte“ 38).
- Hindemith, Paul: *„Das private Logbuch“. Briefe an seine Frau Gertrud*, hrsg. von Friederike Becker und Giselher Schubert, Mainz: Schott 1995.
- Hippokrates: *Der wahre Arzt*, Zürich / Stuttgart: Artemis 1959.
- Hirt, Eduard: *Die Temperamente. Ihr Wesen, ihre Bedeutung für das seelische Erleben und ihre besonderen Gestaltungen*, Wiesbaden: J.F. Bergmann 1905.

- Jung, Carl Gustav: *Psychologische Typen*, Zürich: Rascher 1921, 3. Neuauflage, hrsg. von Marianne Niehus-Jung et al.: Ostfildern: Patmos 2011 (Gesammelte Werke 6).
- Kircher, Athanasius: *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni*, Band 1, Rom: Francisco Corbelletti 1650.
- Kuhnau, Johann: *Der Musicalische Quack-Salber/ nicht alleine denen verständigen Liebhabern der Music/ sondern auch allen andern/ welche in dieser Kunst keine sonderbahre Wissenschaftt haben*, hrsg. von Friedrich Kurt Benndorf, Berlin: Behr 1900 (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts 83/88).
- Nielsen, Carl: [Titel unbekannt], Programmheft, Konsertföreningen Stockholm, 7. Oktober 1931.
- Nielsen, Carl: *Living Music*, übers. von Reginald Spink, London: Hutchinson 1953.
- Nielsen, Carl: *Selected Letters and Diaries*, ausgewählt, übersetzt und kommentiert von David Fanning und Michelle Assay, Kopenhagen: Museum Tusculanum Press 2017 (Danish Humanist Texts and Studies 57).
- Raupach, Christoph: *Veritophili Deutliche Beweis-Gründe, worauf der rechte Gebrauch der Music, beydes in den Kirchen/ als ausser denselben/ beruhet*, hrsg. von Johann Mattheson, Hamburg: Schiller 1717.
- Schilling, Gustav: *Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, oder Ästhetik der Tonkunst. Zugleich ein Supplement zu allen grössern musikalischen Theorien und ein Hand- und Lesebuch für die Gebildeten aus allen Ständen zur Förderung eines guten Geschmacks in musikalischen Dingen*, Mainz: Schott 1838.

Sekundärquellen

- Abegg, Werner: „Melancholisch, doch voller Humor: zu Paul Hindemiths ‚Thema mit vier Variationen. Die vier Temperamente‘“, in: Ares, Rolf / Tadday, Ulrich (Hrsg.), *Martin Geck. Festschrift zum 65. Geburtstag*, Dortmund: Klangfarben 2001, S. 29–37.
- Almén, Byron: „Musical ‚Temperament‘: Theorists and the Function of Music Analysis“, in: *Theoria* 12 (2005), S. 31–68.
- Arikha, Noga: *Passions and Tempers. A History of the Humours*, New York: Ecco 2007.
- Böhme, Gernot / Böhme, Hartmut: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München: Beck 1996.

- Breivik, Magnar: „The Medievalism of Paul Hindemith“, in: *The Year's Work in Medievalism* 16 (2001), S. 37–47.
- Briner, Andres: „Hindemiths Ballettprojekte zwischen 1936 und 1940 – Die Entstehung von *Nobilissima Visione* und spätere Ballettszenarien“, in: *Hindemith-Jahrbuch* 15 (1986), S. 52–69.
- Brown, A. Peter: *The Symphonic Repertoire*, Band 3 Teil A: *The European Symphony from ca. 1800 to ca. 1930: Germany and Nordic Countries*, Bloomington (IN): Indiana University Press 2007.
- Camargo, Luciano de Freitas / Salles, Paulo de Tarso: „Os Quatro Temperamentos: uma Proposta Analítica da Expressão Musical Referenciada na Obra ‚Thema mit vier Variationen‘ de Paul Hindemith“, in: *Musica Theorica (TeMa)* 1/1 (2016), S. 1–29.
- Caron, Jean-Luc: *Carl Nielsen. Vie et œuvre*, Lausanne: L'Age d'Homme 1990.
- Caron, Jean-Luc: *Carl Nielsen*, o. O.: Bleu Nuit Éditeur 2015 (Collection Horizons 43).
- Caron, Jean-Luc: *Regards sur Carl Nielsen et son temps. Trait d'union entre tradition et modernité*, Paris: L'Harmattan 2018.
- Clarke, Una-Frances: „Nielsen and Sibelius ‚between temperament and tradition‘“, in: Cox, Gareth / Horton, Julian (Hrsg.): *Irish Musical Analysis*, Dublin: Four Courts Press 2014 (Irish Musical Studies 11), S. 127–148.
- Dinzelbacher, Peter: „Der Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris, et de caeteris spiritibus“, in: Classen, Albrecht (Hrsg.): *Paracelsus im Kontext der Wissenschaften seiner Zeit. Kultur- und mentalitätsgeschichtliche Annäherungen*, Berlin / New York: De Gruyter 2010 (Paracelsus Studien 2), S. 21–46.
- Engelstätter, Michaela: *Melancholie und Norden. Studien zur Entstehung einer Wahlverwandtschaft von der Antike bis zu Caspar David Friedrich*, Hamburg: Kovač 2008 (Schriften zur Kunstgeschichte 19).
- Eskildsen, Karsten: *Carl Nielsen. Life and Music*, Odense: Odense University Press 1999.
- Eysenck, Hans J.: *The Biological Basis of Personality*, Springfield (IL): C. C. Thomas 1967, Neuauflage: New Brunswick (NJ) / London: Transaction Publishers 2006.
- Fanning, David: „Progressive Thematicism in Nielsen's Symphonies“, in: Miller, Mina (Hrsg.), *The Nielsen Companion*. London / Boston (MA): Faber and Faber 1994, S. 167–203.

- Fanning, David: Artikel „Nielsen, Carl (August)“ (2001), in: *Grove Music Online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.19930>, Zugriff: 14.07.2024.
- Fanning, David: „Carl Nielsen and Theories of Symphonism“, in: *Carl Nielsen Studies* 4 (2009), S. 9–25.
- Foltmann, Niels Bo: „Foreword“, in: Nielsen, Carl, *Symphony No. 2, opus 16, The Four Temperaments*, hrsg. von Niels Bo Foltmann, Kopenhagen: Wilhelm Hansen 1998 (Carl Nielsen, Werke. Serie II, Instrumentalmusik, Band 2), S. xi–xviii.
- Goyert, Andreas: *Anthroposophische Medizin und die Prozesse im Stoffwechselsystem*, Stuttgart: Freies Geistesleben 2015.
- Grimley, Daniel M.: *Carl Nielsen and the Idea of Modernism*, Woodbridge: The Boydell Bress 2010.
- Haage, Bernhard D.: Artikel „Elementenlehre“, in: Gerabek, Werner E. / Haage, Bernhard D. / Keil, Gundolf / Wegner, Wolfgang (Hrsg.), *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Berlin / New York (NY): de Gruyter 2005, S. 342–343.
- Hamburger, Povl: „Orchestral Works and Chamber Music“, in: Balzer, Jürgen (Hrsg.), *Carl Nielsen. Centenary Essays*, Kopenhagen: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck 1965, S. 19–46.
- Hontanosas, Maureen Falcon: *The Ballets of Paul Hindemith from the 1930s*, Mainz u. a.: Schott 2022 (Frankfurter Studien 16).
- Jennert, Rüdiger: *Paul Hindemith und die neue Welt. Studien zur amerikanischen Hindemith-Rezeption*, Tutzing: Hans Schneider 2005 (Würzburger musikhistorische Beiträge 26).
- Johnson, Sandra L.: *Paul Hindemith's „Theme with Four Variations: The Four Temperaments“, Its History, Reception, and Importance*, Dissertation University of Cincinnati 2003.
- Johnson, Sandra L.: „Paul Hindemith's Philosophy of Music and the Role of The Four Temperaments“, in: *College Music Symposium* 51 (2011), <http://dx.doi.org/10.18177/sym.2011.51.sr.12>.
- Keil, Gundolf: Artikel „Humoralpathologie“, in: Gerabek, Werner E. / Haage, Bernhard D. / Keil, Gundolf / Wegner, Wolfgang (Hrsg.), *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Berlin / New York (NY): de Gruyter 2005, S. 641–643.

- Klibansky, Raymond / Panofsky, Erwin / Saxl, Fritz: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, übers. von Christa Buschendorf, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- Kümmel, Werner Friedrich: *Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*, Freiburg im Breisgau / München: Karl Alber 1977 (Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte 2).
- Lawson, Jack: *Carl Nielsen*, London: Phaidon 1997.
- Luttmann, Stephen: *Paul Hindemith. A Research and Information Guide*, zweite Auflage, New York (NY) / London: Routledge 2009 (Routledge Music Bibliographies).
- Mason, Asenath: *Sol Tenebrarum. Eine okkulte Studie der Melancholie*, Rudolstadt: Roter Drache 2012.
- Mathiassen, Finn: „Music and Philosophy“, in: *Carl Nielsen Studies* 3 (2008), S. 65–79.
- Mayer, Johannes Gottfried / Goehl, Konrad: *Kräuterbuch der Klostermedizin. Der „Macer floridus“, Medizin des Mittelalters*, Holzminden: Reprint Leipzig [2003].
- Meinel, Christoph: Artikel „Musik und Alchemie“ (1997), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/404401>, Zugriff: 09.06.2024.
- Metz, Günther: *Melodische Polyphonie in der Zwölftonordnung. Studien zum Kontrapunkt Paul Hindemiths*, Baden-Baden: Valentin Körner 1976 (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen 57).
- Metz, Günther: *Über Paul Hindemith und die Schwierigkeit, seine Musik zu rezipieren*, Saarbrücken: Pfau 1998.
- Mogel, Sigrun: *Die vier Elemente in der Musik am Beispiel von Richard Wagners ‚Der Ring des Nibelungen‘*, Masterarbeit Universität Graz 2014.
- Mogensen, Mogens Rafn: *Carl Nielsen. Der dänische Tondichter*, Band 2: 1900 bis 1909, Arbon: Eurotext 1992.
- Noss, Luther: *Paul Hindemith in the United States*, Chicago (IL): University of Illinois Press 1989.
- Peng, I-Fen: *Neoclassicism and the Piano: Igor Stravinsky's Concerto for Piano and Winds and Paul Hindemith's "The Four Temperaments"*, Dissertation University of Cincinnati 2000.

- Rectanus, Hans: Artikel „Sekles, Bernhard“ (2006), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/25307>, Zugriff: 25.06.2024.
- Reynolds, Anne-Marie: *Carl Nielsen's Voice. His Songs in Context*, Kopenhagen: Museum Tusculanum Press 2010 (Danish Humanist Texts and Studies 38).
- Rohr, Richard / Ebert, Andreas: *Das Enneagramm. Die 9 Gesichter der Seele*, München: Claudius 1989.
- Rothe, Arnold: *Caldéron und die vier Temperamente*, Kassel: Reichenberger 2003.
- Ruthe, Reinhold: *Typen und Temperamente. Die vier Persönlichkeitsstrukturen*, achte Auflage, Moers: Brendow 2011.
- Sawyer, Elizabeth: „In the Teeth of the Evidence: The Strange Case of ‚The Four Temperaments‘“, in: *Dance Now* 11/4 (2002), S. 31–42.
- Schipperges, Heinrich: Artikel „Melancholia“, in: Gerabek, Werner E. / Haage, Bernhard D. / Keil, Gundolf / Wegner, Wolfgang (Hrsg.), *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Berlin / New York (NY): de Gruyter 2005, S. 964–967.
- Schmidt, Harald: Artikel „Temperamentenlehre (Neuzeit)“, in: Gerabek, Werner E. / Haage, Bernhard D. / Keil, Gundolf / Wegner, Wolfgang (Hrsg.), *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Berlin / New York (NY): de Gruyter 2005, S. 1382–1383.
- Schmidt, Steffen A.: „Hindemith als Ballettkomponist: ‚Die vier Temperamente‘ (1940) in der Choreographie von George Balanchine (1946)“, in: Sackmann, Dominik (Hrsg.), *Hindemith-Interpretationen. Hindemith und die zwanziger Jahre*, Bern u. a.: Peter Lang 2007 (Zürcher Musikstudien 6), S. 255–268.
- Schmidt, Steffen A.: „Nomadische Durchquerungen der Partitur. Zur Intermedialität von Musik und Tanz am Beispiel von Hindemiths ‚The Four Temperaments‘“, in: *Hindemith-Jahrbuch* 37 (2008), S. 83–123.
- Schmidt, Steffen A.: „Musik – Körper – Zeichen: Hindemiths ‚The Four Temperaments‘ (1940) als plurifunktionale Ballettkomposition“, in: Betzwieser, Thomas / Mungen, Anno / Münzmay, Andreas / Schroedter, Stephanie (Hrsg.), *Tanz im Musiktheater – Tanz als Musiktheater. Bericht eines internationalen Symposions über Beziehungen von Tanz und Musik im Theater*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 22), S. 299–312.
- Schneider, Klaus: *Lexikon Programmmusik*, Band 1: *Stoffe und Motive* und Band 2: *Figuren und Personen*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1999.

- Schöner, Erich: *Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie*, Wiesbaden: Franz Steiner 1964 (Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften 4).
- Schubert, Giselher: „Hindemiths Orchesterwerk“, in: Bolín, Norbert (Hrsg.), *Paul Hindemith – Komponist zwischen Tradition und Avantgarde*, Mainz u. a.: Schott 1999 (Kölner Schriften zur Neuen Musik 7), S. 45–63.
- Schubert, Giselher: Artikel „Hindemith, Paul“ (2021), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/395181>, Zugriff: 25.06.2024.
- Schüller, Gunhild / Oberzaucher, Alfred / Kallsen, Horst: *Balanchine / Hindemith. Die vier Temperamente*, Programmheft, Wiener Staatsoper, 3. März 1996.
- Simpson, Robert: *Carl Nielsen. Symphonist*, revidierte Edition, London: Kahn & Averill 1979.
- Sixel, Detlef: *Rudolf Steiner über die Temperamente*, Dornach: am Goetheanum 1990.
- Skelton, Geoffrey: *Paul Hindemith: The Man behind the Music. A Biography*, London: Victor Gollancz 1975.
- Stollberg, Arne: *Figuren der Resonanz. Das 18. Jahrhundert und seine musikalische Anthropologie*, Stuttgart / Kassel: Bärenreiter/Metzler 2022.
- Ullrich, Heiner: *Waldorfpädagogik. Eine kritische Einführung*, Weinheim / Basel: Beltz 2015.
- Wald-Fuhrmann, Melanie: „Ein Mittel wider sich selbst“. *Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel u. a.: Bärenreiter 2010.
- Winkler, Heinz-Jürgen: „Von ‚moralischer Stärke‘ und Musik: Paul Hindemith nähert sich alter Musik und -theorie“, in: Schneider, Herbert (Hrsg.), *Mittelalter und Mittelalterrezeption. Festschrift für Wolf Frobenius*, Hildesheim / Zürich / New York (NY): Olms 2005 (Musikwissenschaftliche Publikationen 24), S. 368–381.