

Einleitung

Hindemiths Instrumentalwerke haben einen wesentlich engeren Bezug zu seiner gelebten Erfahrung als seine Bühnen- und Vokalkompositionen. Seine Laufbahn hatte als Instrumentalist begonnen und war neben dem Komponieren von seiner Konzert- und Unterrichtstätigkeit geprägt. Schon während seines den Frankfurter Gymnasialbesuch begleitenden Studiums am Hoch'schen Conservatorium – einer Institution, deren ausgezeichneter Ruf von berühmten Lehrern wie Clara Schumann und Engelbert Humperdinck geprägt worden war – trat er als Geiger überall auf, wo damit Geld zu verdienen oder Erfahrung zu sammeln war. Dabei reichte sein Tätigkeitsfeld von Auftritten als Unterhaltungsmusiker bis zum Musizieren am zweiten Pult im Streichquartett seines Geigenlehrers Adolf Rebner. Seine Begabung brachte ihm noch vor seinem 20. Geburtstag drei beachtliche Erfolge: Mit Erreichen des 18. Lebensjahres wurde er zum Konzertmeister der Frankfurter Operettenbühne ernannt, wenig später verlieh ihm die Joseph-Joachim-Stiftung in Berlin eine wertvolle Geige, und im Sommer 1915 engagierte ihn das Opernhausorchester Frankfurt als Konzertmeister – den jüngsten seiner Geschichte.

Ebenfalls noch vor seinem 20. Geburtstag verzeichnete er, nach nur drei Jahren Kompositionsunterricht (einem Jahr bei Arnold Mendelssohn und zwei weiteren bei Bernhard Sekles), einen ersten wichtigen Erfolg als Komponist: Im Herbst 1915 gewann sein 1. Streichquartett einen Preis der Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung in Berlin.

Das Ende der Schulzeit und die Konzentration auf das Musizieren im Orchester und in diversen Ensembles beflügelten Hindemiths kompositorische Arbeit. Die zwischen 1915 und 1919 entstandenen Werke – darunter das Cellokonzert op. 3, die *Lustige Sinfonietta* op. 4, Drei Stücke für Violoncello und Klavier op. 8, Drei Gesänge für Sopran und Orchester op. 9 und das Streichquartett op. 10 – bildeten die Basis für einen im Sommer 1919 von Hindemiths Lehrer Sekles vermittelten ersten Kontakt mit dem Verlag B. Schott's Söhne. Nach zähen Verhandlungen¹ erhielt der junge Komponist einen Vertrag. Wenig später charakterisierte er sich so:

¹Zum relevanten Ausschnitt des diesbezüglichen Briefwechsels vgl. Dieter Rexroth, Hrsg., *Paul Hindemith: Briefe* (Frankfurt: Fischer, 1982), S. 86-90 sowie S. 108-114.

Ich bin 1895 zu Hanau geboren. Seit meinem 12. Jahre Musikstudium. Habe als Geiger, Bratscher, Klavierspieler oder Schlagzeuger folgende musikalische Gebiete ausgiebig "beackert": Kammermusik aller Art, Kino, Kaffeehaus, Tanzmusik, Operette, Jazz-Band, Militärmusik. Seit 1916 bin ich Konzertmeister der Frankfurter Oper. Als Komponist habe ich meist Stücke geschrieben, die mir nicht mehr gefallen: Kammermusik in den verschiedensten Besetzungen, Lieder und Klaviersachen. Auch drei einaktige Opern, die wahrscheinlich die einzigen bleiben werden, weil infolge der fortwährenden Preissteigerungen auf dem Notenpapiermarkt nur noch kleine Partituren geschrieben werden können. Analysen meiner Werke kann ich nicht geben, weil ich nicht weiß, wie ich mit wenigen Worten ein Musikstück erklären soll (ich schreibe lieber ein neues in dieser Zeit). Außerdem glaube ich, dass meine Sachen für die Leute mit Ohren wirklich leicht zu erfassen sind, eine Analyse also überflüssig ist.²

Angesichts des sich bald einstellenden großen Erfolges seiner Werke konnte Hindemith seine Verleger bei Schott schon vier Jahre später von der Notwendigkeit eines erheblich verbesserten Vertrages überzeugen, der es ihm erlaubte, den Orchesterdienst aufzugeben und sich ausschließlich dem Komponieren und kammermusikalischen Konzertieren zu widmen. Gemäß der neuen Vereinbarung erhielt der erst 28jährige Komponist monatliche Zahlungen in Höhe des Anderthalbfachen seines früheren Konzertmeistergehaltes sowie eine Gewinnbeteiligung am Verkauf seiner Werke.³ Auf der damit gesicherten finanziellen Grundlage und dank der erstmals beinahe frei verfügbaren Zeit konnte sich Hindemith intensiver als je zuvor dem Komponieren widmen und fand bald zu einer ganz eigenen, unverwechselbaren Sprache, die bereits die wesentlichen seiner späteren Grundsätze erkennen lässt.

Da im deutschen Konzertleben in den Jahren unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg noch die spätromantische Musiksprache vorherrschte, wurde Hindemith zunächst als Ikonoklast wahrgenommen, beargwöhnt vom Establishment aber enthusiastisch gefeiert von der jüngeren Generation. Bald aber erreichte er ein immer größeres Segment des Konzertpublikums, das sich von den emotionalen Exzessen und tonal nicht mehr verortbaren Windungen der damals in den Vordergrund drängenden österreichischen Komponisten Franz Schreker, Alexander von Zemlinsky, Arnold Schönberg

²Aus Hindemiths "Selbstporträt", erschienen 1922 in Heft 20 der *Neuen Musikzeitung*, ein Jahr vor seinem Übergang ins Leben als freischaffender Musiker und Komponist.

³Siehe dazu Hermann Danuser, "Einleitung" in Paul Hindemith, *Sämtliche Werke V/5: Streicherkammermusik II* (Mainz: Schott, 1993), S. XIX.

und Franz Schmidt verunsichert fühlte und deren Werken die kontrapunktische Stringenz, strukturelle Klarheit, rhythmische Energie und nicht zuletzt den Humor von Hindemiths Musik vorzuziehen lernte.

Soweit Hindemiths Musiksprache im Verlauf der folgenden vier Jahrzehnte Wandlungen durchmachte, verdanken sich diese vor allem drei Quellen: seinen vielfältigen Erfahrungen als konzertierender Musiker und Musikerzieher, seinem zunehmenden Interesse am Reichtum des der westlichen Musiktradition innewohnenden musikalischen Erbes sowie seinen jahrzehntelang verfeinerten Überlegungen zur "Aufgabe" der Musik. Zu ersteren gehören seine rege Praxis als Kammermusiker⁴ und Solist, Musikpädagoge⁵ und -organisator sowie später als Dirigent. Den äußerst anspruchsvollen "Donauesschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst", in deren Arbeitsausschuss er ab 1924 die entscheidende Stellung innehatte, stellte er – uneitel und überzeugt, dass eine echte Erneuerung des Musiklebens die Einbeziehung von Amateuren voraussetzt – Veranstaltungen mit musizierenden Laien zur Seite. Im Bereich der Pädagogik stehen seine praktischen Bemühungen um die ihm von der türkischen Regierung anvertraute Reform der Musiker- und Musiklehrerausbildung in der Türkei, für die er insgesamt 32 Wochen vor Ort⁶ und viele weitere von Deutschland aus arbeitete, neben der eine gleiche Anzahl an Wochen beanspruchenden intellektuellen Arbeit an seinem mehrbändigen musiktheoretischen Traktat *Unterweisung im Tonsatz*. In den Bereich der sich aus musizierpraktischen Anlässen entwickelnden Musiksprache gehört auch sein Interesse an ungewöhnlichen Instrumentalfarben: schon früh begeisterte er sich für die Viola d'amore; später schrieb er Werke für neu entwickelte Instrumente wie das Heckelphon und das Trautonium.

⁴Schon als Kind, von 1907-1912, trat er zusammen mit seiner gut zwei Jahre jüngeren Schwester Toni und dem weitere zwei Jahre jüngeren, als Cello-Wunderkind bejubelten Bruder Rudolf als "Frankfurter Kindertrio" auf. 1915-19 spielte er als 2. Geiger, 1919-22 als Bratscher im Rebner-Quartett, 1922-29 im Amar-Quartett, 1929 bis zu seiner Emigration im Streichtrio mit dem Geiger Josef Wolfsthal (nach dessen Tod: Szymon Goldberg) und dem Cellisten Emanuel Feuermann.

⁵Neben Hindemiths bekannten Lehrtätigkeiten als Professor an der Hochschule für Musik in Berlin (Mai 1927 bis März 1937), an der Yale University School of Music (September 1940 bis Mai 1953) und an der Universität Zürich (Oktober 1951-Dezember 1957) ist hier auch sein von 1930 bis 1936 durchgeführter, kostenloser Unterricht an der Volksmusikschule Berlin-Neukölln zu erwähnen.

⁶Die vier ausgedehnten Türkei-Aufenthalte – 3. April bis 16. Mai 1935, 2. März bis 3. Juni 1936, 29. Januar bis 20. Februar 1937 und 25. September bis 25. November 1937 – gaben ihm nicht zuletzt die Gelegenheit, sich vorübergehend den Angriffen des Naziregimes zu entziehen, das ihn als "Kulturbolschewisten" und "entarteten Künstler" diffamierte.

seiner charakteristischen Zeichnungen anfertigte: Hier blicken einmal keine Menschen in Weihnachtsstimmung auf eine Krippe mit Ochs und Esel; stattdessen beäugen allerlei urtümliche Tiere eine winzige menschliche Siedlung. Winternitz, dem die Karte offensichtlich Vergnügen bereitere, deutete die Kreaturen denn auch richtig als (allgemein musikalische oder spezifisch instrumentale) Allegorien und schrieb als Antwort:

4. Januar 1953

Sehr verehrter Herr Hindemith:

Vielen Dank für Ihre Christmastodonte; they are crocodelicious indeed, ebenso all die salamanderen Reptilettanten und übereinander alligatorkelnden schlangelical Silentnightechsen.

Sie sehen, die präzise zoologische Bestimmung hat ihre Schwierigkeiten; nur den Vogel über dem Bäumchen konnte ich verlässlich agnoszieren: die wohlbekannte Weihnachtigall (?).

With rep[ea]tilicious wishes
stets Ihr

Emanuel Winternitz⁹

Während der Rückgriff auf Formen und Satztechniken der Alten Musik spätestens seit Reger nicht mehr als außergewöhnlich gelten kann, stellt das Ausmaß, in dem Hindemith traditionelles Liedgut nicht nur in seine Opern,¹⁰ sondern auch und vor allem in seine Instrumentalwerke integriert, eine Besonderheit dar. Walter Salmen, der der Identifikation solcher Zitate eine ausführliche Studie gewidmet hat,¹¹ weist nach, dass Hindemith sich immer wieder von dem bereits 1877 herausgegebenen und seither mehrfach nachgedruckten *Altdeutschen Liederbuch* Franz Magnus Böhmes,¹² aber auch von für andere Kulturkreise relevanten Sammlungen inspirieren ließ. Zu den Instrumentalwerken, deren thematisches Material auf überlieferte Lieder zurückgeht, gehören solche, die dies schon im Titel andeuten: so die Dritte Sonate für Orgel “über alte Volkslieder” und das Bratschen-

⁹Das Original befindet sich unter Karteinummer 3.490.39 im Hindemith-Institut Frankfurt.

¹⁰Ein detaillierter Nachweis der Verwendung von Liedern aus der Zeit der dramatischen Handlung in den Opern *Mathis der Maler*, *Die Harmonie der Welt* und *The Long Christmas Dinner* findet sich im ersten Band dieser Trilogie, *Hindemiths große Bühnenwerke*.

¹¹Walter Salmen, “‘Volkslied’ im Unterricht und Werk Hindemiths”, *Hindemith-Jahrbuch* 2002/XXXI, S. 83-126. Erweiterte Fassung des Aufsatzes “‘Alte Töne’ und Volksmusik in Kompositionen Paul Hindemiths”, *Musik und Bildung* 6 (1974), S. 362-369.

¹²Vgl. Franz Magnus Böhme, *Altdeutsches Liederbuch: Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1877; Hildesheim: Olms, 1966).

konzert *Der Schwanendreher*.¹³ Zitate aus Kirchengesangbüchern finden sich im Zusammenhang mit Kompositionen zur Endlichkeit des Lebens: So erklingt als Finalsatz der *Trauermusik* für Bratsche und Streichorchester der Choral “Für deinen Thron tret ich hiermit”, und die Sonate für Trompete und Klavier mündet in einen ebenfalls “Trauermusik” überschriebenen Satz auf Basis des Chorals “Alle Menschen müssen sterben”. Werke wie das Orgelkonzert von 1963 mit seiner Phantasie über die Sequenz *Veni, creator spiritus* legen ein vokales Vorbild zumindest von der Gattung her nahe. (Mehr zu diesen Werken in den entsprechenden Abschnitten der Kapitel II und V).

Eine weit größere Anzahl von Werken jedoch gibt ihre volkstümlichen Vorlagen erst bei genauer Analyse preis. Auch wo weder der Werktitel noch ein außermusikalischer Anstoß (wie in der Tanzlegende *Nobilissima Visione* und der daraus gewonnenen Orchester-Suite; siehe Kapitel VII) die Einbeziehung von Liedgut erwarten lässt, verstecken sich oftmals kunstvoll modifizierte und an den neuen Kontext angepasste Volksliedzitate. In der Sonate für zwei Klaviere ist der vierte Satz ein “Rezitativ über ein altenglisches Lied” und artikuliert tatsächlich Silbe für Silbe das anonyme Gedicht “This World’s Joy” aus der Zeit um 1300; der Satz bildet somit eine Parallele zu Hindemiths als Ballettmusik entworfener “Orchester-Rezitation” *Hérodiade*.¹⁴ Im abschließenden Satz der *Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen* zitiert Hindemith das schon für die dritte Orgelsonate herangezogene Lied “So wünsch ich ihr ein gute Nacht”, während er im letzten Satz der Sonate für vier Hörner das Jagdlied “Ich schell mein Horn” (Böhme Nr. 443) thematisch verarbeitet. Die Sonate für Posaune und Klavier enthält Variationen über ein englisches “Säbelrassler-Lied”, die *Spielmusik für Streicher und Bläser* lädt mit einer Paraphrase von “Ein Jäger aus Kurpfalz” zum Schmunzeln ein, und in der *Pittsburgh*

¹³Die drei Lieder aus dem 16. Jahrhundert, die in der dritten Orgelsonate als *cantus firmi* verwendet werden, sind in ihrer zerdehnten Form kaum zu erkennen: Es sind im 1. Satz “Ach Gott, wem soll ichs klagen” (Böhme Nr. 216), im 2. Satz “Wach auf, mein Hort” (Böhme Nr. 105) und im 3. Satz “So wünsch ich ihr ein gute Nacht” (Böhme Nr. 435). Das Bratschenkonzert integriert vier ebenfalls aus dem 16. Jahrhundert stammende altdeutsche Lieder aus Böhmes Sammlung: im 1. Satz “Zwischen Berg und tiefem Tal” (Böhme Nr. 163), im 2. Satz “Nun laube, Lindlein, laube” (Böhme Nr. 175) sowie, in der eingeschobenen Fuge, “Der Gutzgauch auf dem Zaune saß” (Böhme Nr. 167), und im 3. Satz “Seid ihr nicht der Schwanendreher” (Böhme Nr. 315) – das Lied, das dem Konzert seinen Namen gab.

¹⁴Zu dieser instrumentalen Vertonung von Mallarmés 124-zeiliger “Scène” siehe den Epilog im ersten Band dieser Trilogie (*Hindemiths große Bühnenwerke*, S. 215-240).

Symphony zitiert Hindemith zwei in der pennsylvanischen Stadt allgemein bekannte Lieder ganz unterschiedlicher Provenienz, als wollte er dem dortigen Aufeinandertreffen unterschiedlicher Ethnien und Generationen ein musikalisches Denkmal setzen (mehr dazu in Kapitel VI).

Hindemiths Auffassung von der "moralischen Aufgabe der Musik" sollte die vielleicht unmittelbarsten Auswirkungen auf seine Musiksprache haben. Sie zeigt sich erstmals bereits in seinen Kommentaren nach der Uraufführung des auf Rilkes Gedichtzyklus basierenden *Marienleben* und ist wesentlich für die Revisionen verantwortlich, denen er in den Nachkriegsjahren zahlreiche frühe Werke unterzog.¹⁵

In seinen im akademischen Jahr 1949-50 an der Harvard University in der Reihe der angesehenen "Charles Eliot Norton Lectures" gehaltenen Vorträgen, in dem aus diesen hervorgegangenen Buch *A Composer's World: Horizons and Limitations* und dessen späterer (von ihm selbst vorgenommener und wesentlich erweiterter) deutscher Fassung *Komponist in seiner Welt: Weiten und Grenzen*¹⁶ bringt Hindemith seine Überzeugung von der Notwendigkeit eines musikalischen Ethos zum Ausdruck. Wie aus der ersten Vorlesung und dem ersten Buchkapitel hervorgeht, beruht seine Musikanschauung auf der spätantiken Ethoslehre, wie er sie vor allem im sechsten Kapitel von Augustinus' *De musica* und in Boethius' *De institutione musica libri quinque* dargelegt sieht. Danach muss Musik

in moralische Stärke verwandelt werden. Wir vernehmen die Klänge und Formen der Musik, aber sie bleiben bedeutungslos, wenn es uns nicht gelingt, sie in unsere geistige Tätigkeit einzubeziehen und ihre fermentierende Kraft dort im veredelnden, übermenschlichen und idealen Sinne wirksam werden zu lassen.

Hindemith erscheint es wünschenswert, Augustinus' Vorstellung von der Funktion der Musik als Abbild einer höheren Ordnung mit Boethius' Idee einer Interaktion von Musik und menschlichem Geist zu verbinden. Unter dieser Voraussetzung könnte die Musik eine selbständige ethische Wirkung erzielen. Wie genau dies zu denken ist und welchen Inhalt diese

¹⁵Siehe vor allem die zwei Fassungen des *Marienleben* (1923/48, detailliert verglichen in Band II dieser Buchtrilogie, *Hindemiths große Vokalwerke*, S. 47-126) sowie der Opern *Cardillac* (1926/52) und *Neues vom Tage* (1929/54) und des Klarinettenquintetts (1923/55).

¹⁶Erstausgabe des englischsprachigen Originals Cambridge: Harvard University Press, 1953; Neuauflagen Gloucester, MA: P. Smith, 1961; Garden City, NY: Doubleday, 1969 und Mainz etc.: Schott, 2000. Erstauflage der deutschen Fassung Zürich: Atlantis, 1959; Neuauflage Zürich: Atlantis, 1994.

Ethik vermitteln würde, lässt er allerdings offen. Ulrich Tadday glaubt,¹⁷ dass die Wahrung eines letzten Geheimnisses in der musikalischen Wirkung Hindemiths Überzeugung entspricht. Als Beleg führt Tadday Hindemiths Aussage an,

dass jenseits aller rationalen Erfahrung und aller Kunstfertigkeit eine Region der Vision und des Unerforschlichen liegt, in der die verschleierte Geheimnisse der Kunst wohnen – gefühlt, doch nicht erklärt; gebeten, doch nicht befohlen; sich neigend, doch nicht sich unterwerfend.¹⁸

In seit Ende der Zwanziger Jahre wachsender Eindeutigkeit begreift Hindemith die Musik in ihrer idealen Form als “Kommunikationsmittel allumfassender Humanität”. Seine eigene Aufgabe sieht er dabei im Komponieren und Aufführen neuer und älterer Werke, die nicht in erster Linie einem Unterhaltungs- oder Genussbedürfnis entspringen, sondern in der Lage sind, Sinn zu vermitteln, indem sie auf Archetypen sozialer, kommunikativer und kontemplativer Bestimmung verweisen.

Wie u.a. auch Hindemiths Rede beim Hamburger Bachfest anlässlich des 200. Todestages J. S. Bachs deutlich macht, verliert in der Perspektive eines solchen musikalischen Ethos die Frage nach dem Stil an Bedeutung:

Es handelt sich nicht mehr um das Aussehen der Musik, um schöne oder hässliche Klänge, um Schweres und Leichtes, um Apollinisches und Dionysisches; ja auch die uns heute so wichtig erscheinende Suche nach den Vergleichswerten der vergangenen und der heute entstehenden Musik wird überflüssig. Es kann dann nur eine Musikart geben: die im Sinne des Bachschen Musikethos, seinem von ihm hinterlassenen kostbarsten Erbe *richtige* Musik. [...] Ist es einer Musik gelungen, uns in unserem Wesen nach dem Edlen auszurichten, so hat sie das Beste getan. Hat ein Komponist seine Musik so weit bezwungen, dass sie dieses Beste tun konnte, so hat er das Höchste erreicht. Bach hat dieses Höchste erreicht.¹⁹

¹⁷Ulrich Tadday, “Komponist in seiner Welt. Zur Ästhetik nicht nur des späten Hindemith”, in ders., Hrsg., *Musik-Konzepte 125/126: Der späte Hindemith* (edition text + kritik VII/2004), S. 23-38 [26].

¹⁸Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, S. 265.

¹⁹Hindemith, “Johann Sebastian Bach: Ein verpflichtendes Erbe” in Giselher Schubert, Hrsg., *Hindemith: Aufsätze, Vorträge, Reden* (Zürich: Atlantis: 1994), 253-270 [269-270].