

Ein Verhältnis zu Hindemith

Vortrag bei der Eröffnung der Ausstellung

*Hoch Stuttgart!
Hoch die Musik-Kritik!
Hoch die Säue!*

Paul Hindemith in Stuttgart

am 16. November 1995 in der
Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart

von Eberhard Zwink

Eigentlich müsste, meine Damen und Herren, das Thema dieses Beitrages heißen „Mein Verhältnis zu HINDEMITH“; aber erstens steht nicht der aus hauseigenen Personalressourcen herausgefilterte Gastredner im Mittelpunkt, sondern der vor genau 100 Jahren geborene Komponist Paul HINDEMITH, zweitens ist es mein Bestreben, auch Ihnen heute Abend zu einem Verhältnis zu HINDEMITH zu verhelfen oder wenigstens den Weg dahin zu begleiten, und sei es auch nur, ein Mosaiksteinchen in das Bild zu fügen, das durch die zeitfüllende und nahezu flächendeckende *Hommage an Paul HINDEMITH* in der *KulturRegion Stuttgart* sich abzeichnet.

1. Auf dem Weg zu HINDEMITH

Gestatten Sie mir trotzdem einige persönliche Einschübe und auch eine persönliche Einleitung, die ins Zentrum führen soll:

Paul HINDEMITH haftet mir seit meiner Schulzeit in den fünfziger und sechziger Jahren in steter Erinnerung. Er galt der Familie, einer jeden Generation nach ihrer Art, als Inbegriff dessen, was man mit Ehrfurcht oder Abscheu „moderne Musik“ nannte. Reminiszenzen an „entartete Musik“ wurden noch gehört. Wie in der modernen Bildenden Kunst das Schlagwort „abstrakt“ die Gemüter erhitzte, so galt das Reizwort „atonal“ unbestreitbar als „amoralisch, ja als verwerflich.

Aber den beiden Söhnen war auf dem ach so strapazierten Klavier das manches Mal misslungene Exerzitium HINDEMITHscher Klaviermusik nicht so sehr Erbauung, als vielmehr indirekter, sanfter und kulturell verbrämter Protest gegen Eltern und elterlichen Geschmack. Und trotz allem höre ich noch die Warnung unserer Klavierlehrerin: „Du brauchst gar nicht zu glauben, dass man die falschen Töne nicht hört, bloß weil es moderne Musik ist!“

Der jüngere Sohn, der nun zu Ihnen zu sprechen die Ehre hat, versuchte sich zudem in fragmentarischen Kompositionen im damals noch vermeintlich „atonalen“ Stil, wie überhaupt ein Interesse an Musiktheorie sich auftat und später neben einem Studium der Theologie das der Musikwissenschaft nachgerade erforderlich machte.

Doch ein paar Jahre zuvor gab es für die Oberstufenschüler meines Ludwigsburger Gymnasiums - für alle wohlgerneht - irgendwann Anfang der

sechziger Jahre in der alten, knarrenden Stadthalle einen Klaviernachmittag. Der Stuttgarter Pianist und Musikhochschulprofessor Arthur ERFURT arbeitete sich - bewundernswert gekonnt - durch den gesamten *Ludus Tonalis*, also das Werk, das dem BACHschen *Wohltemperierten Klavier* in der Anlage nachempfunden ist, das mit Vorspielen, Intermezzi und auf die kontrapunktische Spitze getriebenen Fugen durch alle Stufen der chromatischen Tonleiter, genauer, durch die HINDEMITHsche *Reihe 1* führt. Gähnen und Langeweile unter den Kameraden waren unvermeidbar. Das verhohlene Geständnis, dass es mich begeistert hätte, trug nicht zu meinem Ruhme im Klassenverband bei. Dass HINDEMITH trocken und akademisch klingen kann, dieses Urteil werden manche von Ihnen jedoch sicher teilen.

Als es neben dem Theologiestudium her dann ans Promovieren in Musikwissenschaft ging, erfolgte auf der Suche nach einem Thema alsbald meine Bekehrung. Ich hatte in meiner Studentenbude wegen des in Gang gesetzten Elektrorasierers das Radio lauter gedreht. Im Morgenkonzert spielte man HINDEMITH. Ich weiß nicht mehr, was, vielleicht eine der *Kammermusiken* oder die *Mathis-Symphonie*. So wurde denn über HINDEMITH promoviert, nach Umwegen schließlich über HINDEMITHS Kompositionstheorie und Kompositionsanleitung, die *Unterweisung im Tonsatz*, die als eine Frucht der Musikpraxis sich erweisen sollte.

Ich wollte über Musik schreiben, allerdings in einer anderen Art und Weise, als es viele Musikschriftsteller vorgezeichnet hatten. Oft genug bestand „musikwissenschaftliche Forschung“ in biographischer oder sonst wie geariteter archivalischer Arbeit, ohne dass ich die Notwendigkeit und auch Ergiebigkeit solcher Forschung im Geringsten angezweifelt hätte. Doch führte es dazu, dass Musikforschung oft nur über Sekundärquellen stattfand. Gewiss gab es Doktoranden, die sich im Labyrinth von SCHÖNBERGS und WEBERNS Zwölftonmusik auskannten; wie war jedoch für HINDEMITH eine Analyse zu gestalten, welche Methode konnte dem damaligen Zauberwort *Analyse* gerecht werden? Auch bei der Literatur über HINDEMITH fiel auf, dass Analyse oft nicht mehr war als Deskription des Sichtbaren im Notenbild oder sogar nur des Hörbaren, gerade recht für intensiveren Oberstufenunterricht oder einen Bildung vermittelnden Konzertführer.

Es ist mir heute klar, dass ich schon damals von der Idee besessen war, dass sich Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften in ihren Methoden annähern müssten, ohne mir einzubilden, ich hätte schon 1970 geahnt, dass wir 25 Jahre später ganzheitlich zu denken versuchen, interdisziplinär forschen und, ohne rot zu werden, über Esoterik und Mystik reden können. Aber damals - etwa 1970 - konnte ich mir nur die empirische Methode des Zählens und Verrechnens als geeignet vorstellen. Dabei vermittelt uns die Geschichte der Musiktheorie klar, dass es noch nie zu einer Kongruenz natürlicher und geistiger Gegebenheiten gekommen ist. Wo sollten auch das Humanum und damit Freiheit und Kreativität dann ihren Platz haben?

Aber was aus empirischer Forschung gut war für naturgegebene oder gesellschaftliche Phänomene, das sollte auch annäherungsweise anwendbar sein auf Früchte des menschlichen Geistes, hier der Komposition, die in mehreren definierbaren Parametern musikalisches Material organisiert. Solche Parameter sind die Tonhöhe, der Rhythmus, die Lautstärke, die Tondauer, die harmonischen, melodischen und tonalen Verhältnisse, die Phrasierung usw. Wenn man bedenkt, dass die Musiktheorie im Quadrivium der mittelalterlichen Universität in Nachbarschaft zur Arithmetik und Geometrie zusammen mit der Astronomie gestanden hat, befindet man sich schon in besserer Gesellschaft, in einem Bezug, den sich HINDEMITH selbst als Vorbild nahm und in den er sich nach anfänglichem wirrem Austoben begeben hatte. Er selbst hat den Weg vorgezeichnet, dass die Elemente des kompositorischen Materials zählbar, messbar, vergleichbar, ordnungsfähig, abgestuft, hierarchisch und wertig seien.

Prof. Arnold FEIL, der nach der Emeritierung von Prof. Walter GERSTENBERG in Tübingen mein Doktorvater wurde, hat mich in meinem Vorhaben ermutigt, HINDEMITH in dem zu folgen, was er selbst gedacht, verfasst und angewendet hatte. Und als Theologe würde ich sagen, was er selbst unangefochten, wenigstens anfänglich, geglaubt hatte. Seine Kompositionsmethode, wie er sie besonders im ersten der drei Bände der *Unterweisung im Tonsatz* expliziert hat, eignet sich nicht nur für den Komponisten als Kanon, was er schreiben soll und was er besser bleiben lässt, sondern man kann sie auch als Analyse-methode umkehren und anwenden auf eigene Kompositionen

und auch auf die Werke anderer, ja auf alle, wie HINDEMITH meinte, vom gregorianischen *Dies irae* bis zum vorzwölftönigen SCHÖNBERG.

2. Zur Biographie

Dem folgenden ist vorauszuschicken, dass HINDEMITHS ureigenstes Instrument die Bratsche war und er als Bratscher Anfang der zwanziger Jahre in dem damals berühmten AMAR-Quartett spielte.

Jahrelang hing an unserer Pinnwand Zuhause ein kleiner Zeitungsschnipsel mit einem durch den Druckfehlerteufel gezeichneten Satz aus einer Konzertkritik, in der Biographisches über HINDEMITH erwähnt wurde, so, dass er über das Lächerliche hinaus, unser Problem auf den Punkt bringt. Es hieß da: *HINDEMITH hat seine Laufbahn als Bratsche [sic] begonnen*. Das ist nun gar nicht so dumm. HINDEMITH war eins mit seinem Instrument und eins mit seiner Musik, er war Verkörperung von Musik und lebte in und aus Musik. Der Musikwissenschaftler Paul BEKKER formulierte, HINDEMITH verwandle sich in jeder Arbeit selbst in ein Instrument, von denen er so viele spielen gelernt hatte.¹

Der Siebenundzwanzigjährige beschrieb 1922 sein junges Leben in einer kurzen Notiz einmal so: *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, da infolge der fortwährenden Preissteigerung auf dem Notenmarkt nur noch kleine Partituren geschrieben werden können...“²*

Es sollte anders kommen. Die Preise stiegen zwar 1923 noch weiter, aber hinterher komponierte der zur Selbstbesinnung gekommene Titan nicht nur mehrere große Opern, sondern auch vieles andere und vieles anders, wie er es sich damals in Donaueschingen nicht hätte vorstellen können. Die dort-

¹ nach Theodor ADORNO: Ad vocem HINDEMITH. - In: Impromptus. - S. 84

gen „Kammermusikfeste zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst“ standen unter dem Einfluß des genial-musikantischen Bratschisten aus Frankfurt Paul HINDEMITH. Dort erklangen seine vor Musikalität, Vitalität und Unge- stüm strotzenden Kammermusiken, die aber schon eine Ahnung aufkeimen ließen, dass es hinterher anders kommen musste.

Theodor W. ADORNO, der später noch einmal das Wort ergreifen muss, di- agnostizierte, hier sei das „So kann es nicht weitergehen“ *gleichsam mitkom- poniert*.³

Einer interessanten autobiographischen Notiz aus dem ersten Weltkrieg entnehmen wir folgendes: HINDEMITH, der natürlich zur Militärmusik ab- kommandiert war, berichtet: *Im Ersten Weltkrieg war ich als Soldat Mitglied eines Streichquartetts, das dem Obersten unseres Regiments ein Mittel war, den gehaßten Kriegsdienst zu vergessen. Er war ein großer Musikfreund und ein Kenner und Verehrer französischer Kultur. Kein Wunder darum, daß sein höchster Wunsch war, DEBUSSYS Streichquartett zu hören. Wir studierten das Stück und spielten es mit großer Rührung in einem Privatkonzert für ihn. Als wir den langsamen Satz beendet hatten, kam der Offizier, welcher den Nach- richtendienst leitete, bestürzt ins Zimmer und berichtete, daß soeben die Nach- richt von DEBUSSYS Tod durchs Radio gekommen sei. Wir spielten nicht zu En- de. Es war, als wäre unserem Spielen der Lebenshauch genommen worden. Wir fühlten aber hier zum ersten Male, daß Musik mehr ist als Stil, Technik und Ausdruck persönlichen Gefühls. Musik griff hier über politische Grenzen, über nationalen Haß und über die Greuel des Krieges hinweg. Bei keiner Gele- genheit ist es mir je mit gleicher Deutlichkeit klargeworden, in welcher Richtung sich die Musik zu entwickeln habe.“*⁴

Doch bis zum Anfang der zwanziger Jahre übte sich das Genie in musika- lischer und sonstiger Wildheit, wie es der auf das Jahr 1921 bezogene Titel unserer Ausstellung mit dem HINDEMITH-Zitat auch verbal deutlich werden lässt.

HINDEMITH jedoch, den virtuosen Alleskönner, berief man im Jahr 1927 als Professor für Komposition an die Berliner Musikhochschule. Das könnte

² Andres BRINER: Paul Hindemith. Zürich 1971. – S. 17

³ ADORNO: Ad vocem HINDEMITH. - In: Impromptus. - S .82

⁴ BRINER, S. 20

man beiläufig überhören, aber wohlgermerkt, der Allround-Praktiker wurde Theorieprofessor, einer der noch fünf Jahre zuvor gesagt hatte: *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 fassen sind, eine Analyse also überflüssig ist...*⁵

HINDEMITH war seit 1924 mit Gertrud geb. ROTTENBERG verheiratet. Sie, die Tochter des Frankfurter Operndirigenten, galt den nationalsozialistischen Machthabern als „halb-jüdisch“. Diese Tatsache und die in deren Augen „entartete“ Musik der zwanziger Jahre brachte HINDEMITH von 1934 an in steten Konflikt, wiewohl sich Wilhelm FURTWÄNGLER in einem mutigen Aufsatz für ihn verwendete. Nach mehreren Konzertreisen und auch einem Aufenthalt in der Türkei zum Aufbau des dortigen Musiklebens emigrierte er 1940 endgültig in die USA, woselbst er Professuren an der Yale University und der Harvard University erhielt. Nach dem Krieg kehrte er nicht nach Deutschland zurück, sondern zog in die Schweiz, wo er 1951 Professor an der Universität Zürich wurde. Seit der Demission vom Zürcher Lehrstuhl im Jahr 1955 verstärkte sich seine Dirigententätigkeit, wobei er besonders mit Werken der Spätromantik auftrat. Seinen Alterssitz hatte er in Blonay am Genfer See. Am 28. Dezember 1963 ist er in Frankfurt am Main gestorben.

3. Die Wende

Diese nüchterne Aufzählung erfährt Farbe, wenn man hinter dem Theorieprofessor auch den Dirigenten und natürlich am meisten den Komponisten wahrnimmt, der eine Unzahl von Kompositionen zustande brachte; und nicht nur eine „Unzahl“, sondern auch eine furchterregende Vielfalt. Er habe alles „bekomponiert“, formulierte einmal im Small Talk ein musikwissenschaftlich herausragender Kollege unseres Hauses. Nehmen wir das kompositorische Schaffen heuristisch und werfen einen Blick in eines der

⁵ BRINER, S. 17

vielen Werkverzeichnisse: kaum ein Instrumentalist, der hier nicht bedacht worden wäre!⁶

Den Werkverzeichnissen entnehmen wir - neben der Vokalmusik und den zu erwartenden Besetzungen für Klavier, Orgel, Violine, Streichquartett usw. - folgende Kompositionen: zunächst Solokonzerte mit Orchester und Viola, Viola d'amore, Violoncello Klarinette, Horn, Holzbläser und Harfe, Trompete und Fagott, dann Kammermusik für Klavier, Viola und Heckelphon, für vier Hörner, und andere Ensembles zwischen drei und acht Instrumenten, sodann Sonaten und andere Stücke für Viola allein, für Viola und Violoncello, Viola und Klavier, Violoncello und Fagott, Kontrabass und Klavier, für Flöte allein, zwei Flöten, Flöte und Klavier, drei Blockflöten, Oboe und Klavier, Englischhorn und Klavier, Klarinette und Klavier, Alt-Saxophon und Klavier, Fagott und Klavier, vier Hörner, Horn und Klavier, Althorn und Klavier, Trompete in B und Klavier, Posaune und Klavier, Basstuba und Klavier, Drei Gitarren(!), Harfe - und natürlich Vokalmusik, Orchesterkompositionen, große und kleine Opern, und nicht zu vergessen, die zahlreichen musikpädagogischen Werke, die sog. Sing- und Spielmusiken, darunter *Wir bauen eine Stadt* oder *Der Plöner Musiktag* u. v. a. m.

Und trotzdem: HINDEMITH hat zeitlebens, nicht nur während des Dritten Reiches Entsetzen hervorgerufen. Nach dem Ersten Weltkrieg galt er neben STRAWINSKY als der progressive Neutöner, dem nichts mehr heilig war in der musikalischen Welt und ihrer überkommenen Ordnung. In dem Stück *1922 - Suite für Klavier* vermerkte HINDEMITH vor Beginn des 5. Satzes, eines *Ragtime*: *Nimm keine Rücksichten auf das, was Du in der Klavierstunde gelernt hast. Überlege nicht lange, ob du Dis mit dem vierten oder sechsten Finger anschlagen musst. Spiele dieses Stück sehr wild...* In den Präliminarien der *Unterweisung im Tonsatz*, die gut zehn Jahre später konzipiert wurden, heißt es dagegen: *Der primitive, seiner Gemütsstimmung unmittelbar Ausdruck gebende Musikant wird ... auf ein genaues Festhalten der Tonabstände zunächst keinen Wert legen; erst die mit vermehrter Übung eintretende Erweiterung des*

⁶ Paul HINDEMITH : Werkverzeichnis. Mainz : Schott, [um 1965]. - S. 5f.

*Wissens und der künstlerischen Ansprüche wird das Bedürfnis wachrufen, Ordnung in das wildwuchernde Gestrüpp der Töne zu bringen.*⁷

Hier spricht ein anderer Mensch; ist hier eine Wende geschehen? Handelt es sich um eine Bekehrung zu etwas Neuem oder ganz Altem? Handelt es sich um eine persönliche Entwicklung oder ein Mitschwimmen auf der neuen Welle, die nach 1933 und noch mehr nach 1939 zur Sintflut für Europa und die Welt wurde. Hat sich das Individuum HINDEMITH - seit Mitte der zwanziger Jahre - trotz ausgeprägtester Rebellion im kollektiven Bewusstsein der Zeit mittreiben lassen? Fest steht: Der anfängliche Modernist wandelte sich scheinbar zum Neoklassizisten.

Hatten noch die Nazis den Neutöner verfehmt, wusste schon FURTWÄNGLER, wie vorher erwähnt, in seiner Apologie über die *Mathis-Symphonie* von 1934 zu folgern: *[Das Werk] hat überall, wo es seit seiner Uraufführung im März 1934 erklang, sehr stark gewirkt, und zwar auch auf solche, die sonst nicht gerade seine Freunde waren. Es bedeutet, wie schon gesagt, keine konjunkturtüchtige „Umstellung“ HINDEMITHS, sondern viel eher - wenn man so will - eine Rückkehr zu seinen Anfängen, eine Rückkehr zu sich selbst*⁸.

Anderen ging es ähnlich: Igor STRAWINSKY wandte sich der historischen Musik zu. Wer von Ihnen momentan die Erinnerung daran aufbringen kann, vergleiche seine Ballettmusiken *Petruschka* und *Jeu des Cartes*. Die Jugendbewegung, die das gemeinsame Singen und Musizieren erkannt hatte und HINDEMITH viel verdankt, verflüchtigte sich in Deutschland teilweise in eine germanisierende Neoromantik.

Doch andere standen außen vor. Die SCHÖNBERG-Schule und die Kritische Theorie, beides Kinder des sich auf seiner wissenschaftlichen und künstlerischen Kulmination befindlichen jüdischen Geistes schmiedeten ihre verbalen Waffen gegen jede Form von Konservatismus und Faschismus. Größter Streiter war - damals schon - der zum Nestor der Studentenbewegung erhobene Soziologe und Philosoph Theodor W. ADORNO, einer der Väter der sich auf den dialektischen Materialismus gründenden Kritischen Theorie. In der Achtundsechziger-Zeit galt ADORNOS Musikphilosophie, der vorzwölftönigen informellen und autonomen Musik verpflichtet, als Evangelium, seine Mu-

⁷ Unterweisung im Tonsatz, I, S.31

⁸ BRINER, S. 105

siksoziologie als Aufklärungsinstrumentarium schlechthin. HINDEMITH war in das Kreuzfeuer und den erbarmungslosen Kampf der ADORNOSchen Kritik geraten. Von 1922 bis 1968 ließ ADORNO diverse Essays erscheinen, in denen er die HINDEMITH-Ideologie immer mehr verabscheute. Die spätpubertäre Phase des Fingersatz verachtenden *Enfant terrible* klärte ADORNO psychoanalytisch als Vaterkomplex hinweg:

Was am jungen HINDEMITH revolutionär wirkte, läßt sich am besten mit dem französischen Wort rudesse sagen. Seinen Sachen eignete eine gewisse Schnödheit in Ton und Habitus, ohne Scheu vorm Brutalen, wenig beirrt von Liebe zum Detail. ... Der gestus war der ostentativen Aufmuckens; keine ins Ganze eingreifende Veränderung. ... Zur Autorität stand er ambivalent wie einer, der die Faust ballt, unbewußt erfüllt von der Begierde, so zu werden wie der Vater. ... Schon in seiner ungebärdigen Periode zog es den Ambivalenten zur Autorität im Ideal der Rekonstruktion einer wie einst die Tonalität allgemein verbindlichen Musiksprache. Die Unvereinbarkeit dieses Ideals mit den emanzipatorischen Elementen seiner eigenen Arbeit focht ihn nicht an. Nicht weniger enthielt HINDEMITHS zupackende Art das autoritäre Potential. Wer sich künstlerisch als ein Kerl geriert, schlägt sich, ohne es zu wissen, auf die Seite jenes Urgesunden, das dann meist dazu herhält, den Intellekt zu verdächtigen und dem geschichtlich Fälligen sich zu sperren.⁹

FURTWÄNGLER hat es gefälliger formuliert: *es bedeutet eine Rückkehr zu seinen Anfängen, eine Rückkehr zu sich selbst¹⁰*. Also sei - nach ADORNO - das Autoritäre, das sich im Belehrenmüssen später ausdrückte, die Basis für die Rebellion, die nur Übertünchung sei für das wahre Gesicht, das Gesicht eines Klassizisten, eines Konservativen, ja eines Reaktionärs.

So versteht man auch, dass HINDEMITH einerseits von den Faschisten als „entartet“ verfolgt, von den Linken aber als Faschist gebrandmarkt wurde.

Nun, was war denn seit dem Ende der zwanziger Jahre anders?

Dazu noch eine frische Erinnerung aus der Gegenwart: In Schwäbisch Gmünd, der kulturgewohnten ehemaligen Reichsstadt findet seit Jahren während der Sommermonate ein renommiertes Festival statt, die *Europäi-*

⁹ ADORNO, Ad vocem HINDEMITH. - S. 82

¹⁰ BRINER, S. 105

sche Kirchenmusik Schwäbisch Gmünd. Freitagabends trifft man sich im Münster zum Orgelkonzert, das mit hochrangigen europäischen Orgelvirtuosen bestritten wird; so auch an jenem Freitag, als unter anderem HINDEMITHS II. Orgelsonate auf dem Programm stand. Voraus gingen Werke von PURCELL und BACH. Von letzterem wurde allerdings das in seiner Echtheit umstrittene Orgelkonzert BWV 594 nach Vorlagen von Vivaldi exerziert. Nun geschah es, dass nach dem drittletzten Stück des Programmes plötzlich eindeutiger Schlussbeifall aufbrandete, wiewohl sich die Zuhörer vorher still und eher teilnahmslos verhalten hatten. Was war passiert? Auch in Gmünd weiß man, dass man nicht nach dem ersten Satz einer Sonate klatscht. Aber kann sich ein doch wohl erlesenes Publikum kollektiv so irren, dass es überhaupt nicht mehr weiß, wo man im Programm steht, das allerdings auf die Angabe der Satzfolgen verzichtete? Zugegeben, das dreisätzigige Konzert von BACH ist für den Zuhörer ungewöhnlich, nur virtuos, in Dreiklangsbrechungen eher einer Etüde gleichend: die erste Verwirrung! Und nach HINDEMITH folgte eine Komposition von Franz SCHMIDT, einem späten Spätromantiker, der schließlich den erwähnten Beifall auslöste. Ergebnis: HINDEMITH war zwischen BACH und Romantik nicht als „Moderner“ aufgefallen, auch wenn der Programmtext suggerierte: *Auch die Fuge ist formal barocken Vorbildern verpflichtet, wenngleich sie eine sehr moderne Tonsprache entwickelt.* Davon hatte keiner etwas gehört.

HINDEMITH tut sich anscheinend mit seinen mittleren und späten Werken unter den Kindern des ausgehenden 19. Jahrhunderts nicht bemerkenswert hervor. Oder müssen wir sagen, er tut sich nicht mehr hervor? Lassen Sie mich anfügen: Vor dreißig Jahren habe ich die HINDEMITHSche Musik noch als harmonisch unterschieden gehört von dem, was die Spätromantik geschaffen hat. Heute meint man, einen Zeitgenossen von REGER, STRAUß oder PFITZNER zu hören.

Aus den heute Abend gehörten Werken wird deutlich, dass 1927 (mit der HÖLDERLIN-Vertonung) und 1930 (mit dem Gitarrenstück) bereits eine scheinbar der Spätromantik verpflichtete Wende eingetreten ist.

Trotzdem gibt es gravierende Unterschiede. HINDEMITH hat sich ja musikhistorisch nicht um 360° gedreht. Er verwendet oft leere Akkorde, die von Terzen frei sind, allerdings kleine Septimen und große Sekunden als Span-

nungselemente haben. Ferner verzichtet er bewusst bei Kadenzen auf die uns gewohnten Dominant- oder wenigstens Unterdominant-Tonalität; er lässt aber stets den Spannungsbogen mit reinem Dreiklang oder der hohlen Quinte auslaufen. Und das macht wesentlich seinen Personalstil aus.

[Um Ihnen das zu verdeutlichen und um die Monotonie des Vortrags zu unterbrechen, singt der Chor jetzt zum ersten Mal als Uraufführung das Fragment mit dem Hölderlin-Text *Geh unter, schöne Sonne*, für drei Singstimmen aus dem Jahr 1927, wo sich dieser neue Stil vorausweisend schon andeutet.].

<p><i>Geh unter, schöne Sonne, sie achteten Nur wenig dein, sie kannten dich, Heilge nicht, Denn mühelos und stille bist du Über den Mühsamen aufgegangen. [Geh unter, schöne Sonne.]</i></p>

4. HINDEMITH als Theoretiker

Adorno hat das Autoritäre in HINDEMITH geziehen und ihn individualpsychologisch analysiert. Wir haben uns daran erinnert, dass andere Komponisten in den zwanziger Jahren ähnlich verfahren sind und sich dem Neoklassizismus hingaben, wie etwa STRAWINSKY. So steht HINDEMITH in seiner Persönlichkeitsentwicklung nicht isoliert, sondern eher paradigmatisch in den Jahren einer weltweiten Krisenzeit. War da nicht einer, der - nach dem Überfluss an Freiheit, dem Übermaß an Richtungslosigkeit - nicht mehr wusste, wie es weitergehen sollte? Wenn HINDEMITH nun anfängt zu lehren, dann lehrt er für sich, wenn er redet, dann redet er für sich, wenn er erklärt, klärt er sich selbst auf. Dies mündete in den Prozess eines theoretischen Unterbaus, der - offiziell - für Kompositionsschüler als *Unterweisung im Ton-satz* formuliert wurde.

Seine Methode war nicht die historische, die geklärt hätte, wie sich die abendländische Musik und ihr Material, wie es so unkultiviert heißt, im Wechselspiel von Naturgegebenheiten und gesellschaftlicher Akzeptanz dia-

lektisch entwickelt haben, was man durchaus auch als stete Lockerung von Verboten und Zuwachs von harmonischen, melodischen und rhythmischen Freiheiten darstellen kann.

Seine Methode war die eines angelernten, um nicht zu sagen wohl ausgebildeten und trotzdem dilettantisch gebliebenen Naturforschers, der mit den Mitteln der physikalischen Akustik, wie weiland PYTHAGORAS, dem Urphänomen des Tones und den darin verborgenen musikalischen Schätzen auf den Grund gehen wollte.

Und als Argumentations-, ja Legitimationshilfe bedient sich HINDEMITH einer Sprache, die ihre metaphorischen Anleihen auf dem Gebiete des Bauhandwerks macht, liegt ihm doch daran, *eine Lehre zu schaffen, die weder ästhetisiert noch Stilübungen treibt wie ihre Vorgängerinnen, sondern den Tonssetzer durch Naturgesetz und Handwerkserfahrung leitet.*¹¹ Und über den Dreiklang, *eine der großartigsten Naturerscheinungen; einfach überwältigend wie der Regen, das Eis, der Wind,* heißt es kurz danach: *Wenn ein Bauwerk dank der Willkür seines Erbauers statt aller senkrechten und wagrechten Bauteile (Fußböden, Wände und Decken) nur schiefe aufwiese, so würde ein Besucher von gesundem Empfinden dieses möglicherweise interessante aber unbrauchbare Gebilde sicherlich schnell verlassen: ihn nötigt ohne sein Zutun die Kraft der Erdanziehung zur senk- und wagrechten Ausrichtung des Körpers. Der Erdanziehung entspricht im Gebäude der Töne der Dreiklang. Er dient stets als Richtpunkt, Maß und Ziel, auch in den Kompositionsteilen, die ihn vermeiden.*¹²

ADORNO mag dieses letzte Sätzchen, dass HINDEMITH den Gebrauch des Dreiklangs durchaus eingeschränkt wissen will, gerne übersehen haben und er folgerte 1939 über die *Unterweisung im Tonsatz: Es gibt nichts Harmloses mehr. Der Versuch eine Kompositionslehre zu schreiben, die sinnvolle Regeln für die gegenwärtige Praxis aufstellt; die sich weder dabei bescheidet, bloß zu registrieren, was heute etwa an kompositorischen Mitteln verwandt wird, noch die überholten Gesetze der Schuldisziplinen von Harmonie und Kontrapunkt weiter zu konservieren, scheint gesellschaftlich neutral. Aber die Neutralität selbst ist ein Politikum. HINDEMITH nennt seine Schrift präziös-biedermännisch*

¹¹ Unterweisung im Tonsatz I, S. 26f.

¹² Unterweisung im Tonsatz I, S. 39

„Unterweisung im Tonsatz“. Er stellt die Versunkenheit des Handwerkers zur Schau, der seine guten Stücke fertigt, nicht achtend der bösen Zeitläufte. Die schlichte Weltferne ist ein Trick und eine Ausflucht. Sie wird bestraft, indem sie allenthalben in den Bann dessen gerät, womit sie nichts zu schaffen haben möchte.¹³

Diese unpolitische, ja sich geradezu außerhalb der Zeit stellende Begründung von Musik hat ADORNO dann gerne in dem ihm eigenen Dictum als *Naivetät*¹⁴ bezeichnet. Er entlarvte den nachgerade monokausalen Rechtfertigungszwang des Naiven, er, der zögerlich-intellektuelle Skeptiker, der meinte, letztlich das bessere Gespür dafür zu haben, welche gesellschaftliche Aufgabe Musik zu erfüllen habe, und ihm gelingt es in einem einzigen Abschnitt, die HINDEMITHSche Tonsatzlehre musiksoziologisch ad absurdum zu führen: *Erklärt wird gar nichts - außer wo es nichts zu erklären gibt. Der „gläubige Musiker“ (72) verwandelt sich in einen wütenden Rationalisten, sobald er es mit Akkorden oder auch bloß Intervallen zu tun hat, in denen historische Erfahrungen sich niedergeschlagen haben: die die Spur des geschichtlichen Schmerzes tragen. Sie müssen um jeden Preis aus reinen Gesetzen bewiesen werden, selbst wenn sie gesellschaftlich längst so sich verhärtet haben, dass sie als zweite Natur der Bemühung der ersten gar nicht bedürfen.*¹⁵

Nun, lassen wir die musiksoziologische Beurteilung, zumal die der Kritischen Theorie, einmal außen vor und versetzen uns in die naturphilosophische Spekulation und die physikalisch-akustische Welt der Töne, um HINDEMITH zu folgen.

Dazu ist es wichtig, sich zu vergegenwärtigen, dass bei der mechanischen Erzeugung eines Tones über jede Art von Musikinstrument oder auch beim Singen sich weitere Töne bilden, deren Schwingungszahl ein Vielfaches derer des Grundtons ist. Diese Töne sind wegen der größeren Frequenz immer oberhalb des Stammtones, und man nennt sie deshalb Obertöne oder unter Einbeziehung des Stammtones auch: Partialtöne. In der Hörpraxis ist ihr Fehlen oder Vorhandensein verantwortlich für die sogenannte Tonfarbe.

¹³ ADORNO: Ad vocem Hindemith. - S. 70

¹⁴ ebenda und passim

¹⁵ ebenda. - S. 71

HINDEMITH verweist nun darauf, dass theoretisch der einzelne Ton als die Keimzelle aller Musik aufgrund seiner potentiellen Partialtöne die Elemente des musikalischen Baumaterials - quasi embryonal - in sich geborgen enthalte.

Es gelte zu ergründen, wie die im Tonraum schwebenden Schwingungen auf den Punkt gebracht und verknötet werden, wie die Schnüre verlaufen, welche Ordnungen sich ergeben. HINDEMITH hat versucht, die musikalische Zellteilung mit Mitteln der einfachen Mathematik nachzuvollziehen, mit deren Regeln ich Sie hier aber nicht langweilen möchte.

Nur so viel: Verschiedene Töne können Partialtöne derselben Schwingung gemeinsam haben, nur handelt es sich dann um Partialtöne jeweils verschiedener Ordnungsgrade. Diese Ordnungszahlen und ihre ganzzahligen Verhältnisse zueinander bringt HINDEMITH in eine wertende Rangfolge, aus denen er zunächst die sogenannte *Reihe 1* der tonalen Verwandtschaften entwickelt, eine Reihe der uns bekannten zwölf chromatischen Töne, wobei er der Anschaulichkeit halber das C als Stammtone gewählt hat.

Er vermittelt uns diese Ableitung von Tönen in der Metapher der Zeugung. Der Urton bringt neue Töne hervor. Aber bald muss HINDEMITH zugeben: *Die Zeugkraft des Stammtones C ist erschöpft. Die aus ihm entwickelten Töne c, G, F, A, E Es, As umgeben ihn wie eine stolze Zahl von Söhnen...* Nun lässt HINDEMITH, um das zu gewinnen, was er erstrebt - und - das ist sehr wichtig, nicht das, was ihm die Natur in unendlicher Fülle schenken könnte - die Söhne weiterzeugen. Er lässt sie weiterzeugen so lange, bis sich die chromatische, also zwölftönige Teilung der Oktave ergeben hat. Und dann ist Schluss. Gewonnen ist eine Werteabstufung für die Elemente der tonalen Beziehungen, gut für die Relation der Grundtöne einer Akkordfolge, vergleichbar mit den Tonstufen Tonika, Dominante, Subdominante usw.

Analog dazu verfährt HINDEMITH mit der Bestimmung der Intervalle, natürlich derer, die sich aus den chromatischen Tönen maximal ableiten lassen. Die Wertigkeit der Intervalle und damit der harmonischen Verhältnisse eines Akkordes ist ablesbar in der von ihm aufgestellten *Reihe 2*. Es entstehen also nicht, wie in der traditionellen Harmonielehre, zwei Gruppen von konsonanten und dissonanten Intervallen oder Akkorden, und über die Reihe 1 auch nicht die funktionsharmonische Einteilung nach Haupt- und Nebendreiklän-

gen, sondern Grade, Abstufungen, die sich über alle chromatischen Töne hinziehen, die immer mehr an Spannung zunehmen oder wieder abnehmen.

Es ist HINDEMITHS Verdienst, damit die spätromantische Funktionsharmonik, die sich selbst aufzulösen drohte, definitiv beseitigt zu haben. Aus seiner Theorie ergibt sich aber demnach – und dies ist jedem Musikliebhaber deutlich zu verkünden –, dass es überhaupt keine atonale Musik geben kann, dass jede Art von damals bekannter europäischer Musik immer tonal sei, da jeder Grundton eines Akkordes stets auf ein tonales Zentrum hin orientiert ist. Es lässt sich seit der Existenz der *Reihe 2* auch nicht mehr definieren, was landläufig als „harmonisch“ oder „disharmonisch“ bezeichnet wird. Es gibt keine absoluten Werte mehr, sondern immer nur Beziehungen. Nach HINDEMITHS Theorie müssen sich die Spannungen und die Lösung dieser Spannungen in den einzelnen Parametern überlagern, durchdringen, ergänzen, verstärken oder gegenseitig nivellieren, wie es der Kompositionsgang eben erfordert. Hinzu treten da noch die Rhythmik, die Phrasierung und vor allem die Dynamik, worüber er aber nie eingehend theoretisch gehandelt hat.

Wohlgemerkt, was HINDEMITH hier vermeintlich aus natürlichen Gegebenheiten berechnet und entwickelt hat, ist stets an den Kompositionsgewohnheiten der späten zwanziger und der dreißiger Jahre orientiert.

Nun wissen wir seit PYTHAGORAS, also seit zweieinhalbtausend Jahren, dass das so einfach nicht geht. Es ist nämlich nicht machbar, die reinen Intervalle durch alle chromatischen Tonarten hin durchzuhalten; wir wissen, dass es zwar in der natürlichen diatonischen Tonleiter Töne gibt, die in einem kleinen ganzzahligen Verhältnis zueinander stehen, wie 2:1 oder 5:3, aber ein vollkommenes Beziehungsgeflecht aller Schwingungsverhältnisse ist wegen der gebrochenen Zahlen unmöglich. Die Mathematik und somit auch die Physik versagen hier.

Auch die Quadratur des Kreises ist nicht berechenbar, ja nicht einmal denkbar. Denn bei den Kreisberechnungen hat man es mit dem unendlichen Bruch π zu tun. Und es wird keinem Menschen gelingen, das Unendliche in die Endlichkeit zu überführen. Aber zurück zur Musik:

Beim Aneinanderreihen von Intervallen, also beim Bilden von Akkorden in der Vertikalen oder beim Bilden von Melodien in der Horizontalen, addieren sich die Frequenzen nicht linear, sondern sogar nur teilweise logarithmisch. Die Oktave lässt sich nicht einfach siebentönig und schon gar nicht zwölftönig teilen in Frequenzen, die sich aus den Partialtönen ableiten lassen und die sich beliebig, wie es die Komposition erfordert, miteinander verknüpfen lassen. Das haben die Musiktheoretiker im Laufe von zweieinhalbtausend Jahren bekannter Musikgeschichte immer wieder diskutiert.

Inzwischen hat sich die Praxis aber ihren Ausweg gesucht. Die meisten Intervalle bestehen in nicht idealen Schwingungsverhältnissen. Jeder Instrumentalist eines Saiteninstrumentes oder jeder Sänger praktiziert das laufend und stellt seine Tonhöhe darauf ein. Man muss demnach zunächst mit den Ohren singen. Die Erfindung einer geplanten temperierten Stimmung für Tasteninstrumente im späten 17. Jahrhundert war musikgeschichtlich ein ungeheurer Fortschritt, was auch eine Weitung des Materials bedeutete. Hier siegte die Kultur über die Natur, die uns als Naturtöne neben dem Stimmen der Geige nur noch das Fanfarensignal oder den Jagdhornklang belassen darf.

HINDEMITH meinte, den kulturellen Anspruch mit einer Hinwendung zu theoretisch-akustischen Berechnungen befriedigen und begründen zu können. Er meinte, der Mensch und seine Wahrnehmungsorgane seien so beschaffen, dass sie den aus der Natur sich ergebenden Klängen, Harmonien und auch Melodien entsprächen, gemäß der aus der Antike und dem Mittelalter überkommenen Lehre von der *Musica mundana*, der Himmels- oder Sphärenmusik. Diese findet nach der herrschenden Theorie ihre Entsprechung in der *Musica humana*, der menschlichen natürlichen Anlage und Veranlagung. Die mittelalterliche Spekulation stand aber nie im Einklang der jeweils gegenwärtigen Ausübung von Musik.

HINDEMITH war zwar der Meinung, er habe mit seinen Berechnungen die temperierte, chromatische Tonleiter direkt aus natürlichen Vorgaben „abgeleitet“, wie er es nennt, musste aber doch dauernd Zugeständnisse an die Hörgewohnheit machen, was seine Methode schließlich ad absurdum führte.

Mehrere Autoren haben die unexakten Resultate bemängelt. In einem Aufsatz konnte ich selbst darlegen, wie HINDEMITH seine eigene von ihm gewähl-

te Methode missbraucht, um schließlich ein Resultat gemäß der traditionellen Hörgewohnheit zu erzielen¹⁶. Das heißt dann letztlich, Hindemith hat sich zurückgewendet in das Reich einer chromatischen Harmonik, die scheinbar an die Spätromantik erinnert. Sie hat zwar jetzt eine theoretisch fragwürdige Begründung für ihr musikalisches Material, aber eine ihrer Praxis angemessene Kompositionslehre erhalten.

Doch gegen diese Angemessenheit ist einzuwenden: eine für alle Zeiten geltende Kompositionsanweisung, die unabhängig von geschichtlichen und gesellschaftlichen Belangen das Material für eine abendländische Tonsprache gefunden hätte, wäre historisch absurd sowie entwicklungs- und kulturfeindlich.

5. *Ideal und Ethos*

Hindemith aber wird zum Missionar in eigener Sache. Nahezu jeden Instrumentalisten versorgt er mit Literatur. Für den Komponisten hält er nicht nur eine Methode des richtigen Umgangs mit dem musikalischen Material bereit, nein, er vermittelt ihm auch die Gewissheit, dass er sich auf dem rechten, ja auf dem einzigen möglichen Weg befinde. Das ist missionarisch, oft fanatisch. Am Anfang hörten wir die Beurteilung, HINDEMITH bestehe ganz aus Musik. Er verkörpere sie sozusagen. Diese Musikomanie wird deutlicher in seinen Kompositionen. Neben den „versonnenen“¹⁷ Melododiebögen, die kein Ende finden wollen, oft im pianissimo gehalten, gibt es nicht enden wollende Ausbrüche von musikalischen Linien, aufwärts oder abwärts strebend, immer mit ausufernder Begeisterung. Da unterscheidet den jungen HINDEMITH nichts vom alten. Solche „versonnenen“ Bögen und Geflechte werden wir anschließend noch hören können. Das von HINDEMITH vertonte HÖLDERLIN-Gedicht *Geh unter, schöne Sonne* hat etwas von dieser Verschränkung aus Melancholie und Beharrlichkeit. Schnell erinnert man sich an die langen Melismen der hochmittelalterlichen Tropierungen.

¹⁶ Eberhard ZWINK: Zur Ableitung der Reihe 1 in HINDEMITHS "Unterweisung im Tonsatz" . - In: Die Musikforschung ; 29, 1. 1976. - S. 65 - 72

¹⁷ BRINER, S. ***

Gewiss hat sich das Moment der sog. Motorik bei HINDEMITH und seinen Zeitgenossen viel Raum geschaffen. Man denke an Arthur Honegger mit seinem Maschinenstück *Pacific 231*, an die bestialisches Klangschräge eines Carl ORFF, an die feinsinnige Motorik bei Igor STRAWINSKY oder das Volkstümlich-Tänzerische bei Béla BARTÓK.

Mir scheint, dass die musikantische Bewegung, die bei HINDEMITH nahezu in jedem Stück aufbricht, die sich entweder von ganz oben oder ganz unten der anderen Richtung zustrebend, kaskadenhaft ergießt, dass diese in Musik gesetzte Lebenskraft aus der Tiefe seiner Musikalität kommt und nicht aufgesetztes Stilmittel ist. Sogar die Repräsentation des Phlegma in der Ballettmusik *Die vier Temperamente* (von 1940) braust voller gezügelter Vitalität daher. Man spürt förmlich die für die Sache nun einmal notwendige Selbstbeschränkung.

Und mehr als das: Bereits in den zwanziger Jahren komponierte Werke werden anhand der neuen Erkenntnisse - oder des neuen Handwerks - umgearbeitet, ja teilweise neu komponiert. Hier sind die Oper *Cardillac* zu nennen, vor allem aber der Zyklus *Das Marienleben* mit Gedichten von Rainer Maria RILKE, in der ersten Fassung von 1923. Die ausführliche Rechtfertigung und Erklärung in der Ausgabe der zweiten Fassung, gedruckt 1948, bringt HINDEMITHS Anliegen auf den Nenner. Es heißt da: *Der starke Eindruck, den schon die erste Aufführung auf die Zuhörer machte - erwartet hatte ich gar nichts -, brachte mir zum ersten Male in meinem Musikerdasein die ethischen Notwendigkeiten der Musik, die moralischen Verpflichtungen des Musikers zum Bewußtsein: Hatte ich mit dem Marienleben mein Bestes gegeben, so war dieses Beste trotz aller guten Absichten doch nicht gut genug, um ein für allemal als gelungen beiseitegelegt werden zu können. Ich begann ein Ideal edler und möglichst vollkommener Musik zu erschauen, das ich dereinst zu verwirklichen imstande sein würde...*¹⁸ Sein Operschaffen folgt ebenfalls diesem Weg des höchsten Ideals. Die biographischen Inhalte der GRÜNEWALD-Oper *Mathis der Maler* (1935) und der KEPLER-Oper *Die Harmonie der Welt* (1957) beschwören die Freiheit, insbesondere des Künstlers, sowie die vorhin angesprochene antik-mittelalterlich spekulierte Einheit von Himmel und Erde.

Natürlich war ihm, da sind sich die jüngeren Biographen und Zeitzeugen einig, diese Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis immer mehr bewusst geworden. Anliegen war ihm, der weiteren Aufsplitterung des musikalischen Materials entgegenzuwirken, wie wir das ja seit den fünfziger Jahren erlebt haben. Bei einem Vortrag 1955 in der Universität Zürich beschwor er die traditionelle Entwicklung der Musik und verdammt die ketzerischen Auswüchse, *die interessanten Seitensprosse am Hauptstamm der Kompositionstechnik*, und fuhr dann fort: *Der Grund, warum wenig von ihnen übrigbleiben wird, liegt in ihrer gegen die prätendierte Freiheit sich immer mehr abzeichnenden, prinzipiellen Beengtheit, ihrer Unfreiheit. In allen diesen für so frei gehaltenen Techniken und Stilen wird nämlich nur ein Teil des harmonisch-melodischen Materials in Bewegung gesetzt, dem Komponisten wird keine unbeschränkt freie Wahl gelassen. Er hatte sie [die Freiheit] in der so verpönten Tonalität, besonders in der Tonalität erweiterter Form, wie sie sich von WAGNERS „Tristan“ bis zu STRAWINSKYS und BARTÓKS Werken entwickelte, der Tonalität, die alle erdenkbaren Klänge und Klangfolgen einschließt und nur Direktiven, aber keine Vorschriften für deren Anwendung gibt.*¹⁹

Mit anderen Worten: HINDEMITH wählt die immanente Freiheit in vorgegebener Beschränkung, das ist die heile Welt, das gestirnte Firmament über dem gottbehüteten Weltmittelpunkt Erde, wo alles weislich geordnet ist, wo Natur und Geist sich verbinden. In seinem aus Vorlesungen an der Harvard University hervorgegangenen Buch *Komponist in seiner Welt*²⁰ rekurriert er in den philosophischen Anfangskapiteln passenderweise auf die Musiktheorie des Kirchenvaters AUGUSTIN, die ihm das ethische Ziel von Musik vorgibt, sodann auf den spätantiken Philosophen BOËTHIUS, der mit seiner metaphysischen Theorie das Tor zur mittelalterlichen Musikphilosophie aufgetan hat. HINDEMITH verurteilt hingegen in dem zitierten Zürcher Vortrag die kleinliche Beschränkung auf Kompositionsvorschriften, etwa in der Zwölftonmusik, die notwendig werden in einer immer mehr ausufernden Freiheit, wo der Geist oder Ungeist den natürlichen Gegebenheiten widerstrebe. Doch dem steht

¹⁸ HINDEMITH: Das Marienleben. [2. Fassung]. Mainz, 1948. - S. III.

¹⁹ BRINER, S. 251

entgegen: die Musik kommt nicht nur aus der Natur, nicht nur aus der physischen Welt. Das hat HINDEMITH verkannt, indem er seinen Glauben an seine Musik empirisch beweisen wollte. Und das kann nicht gelingen. Aber ihm war es gegeben, das, was Früchte einer langen Menschheitsentwicklung sind, zusammenzufassen und zeitgemäß fruchtbar werden zu lassen.

Auf alle Fälle muss uns die Person und das Werk von Paul HINDEMITH die Einsicht vermitteln, dass hier einer unter Aufbietung aller seiner Lebenskräfte in ehrlichem ethischem Streben nur für eine Sache gelebt, gearbeitet, komponiert, geschrieben, musiziert, dirigiert und für Laien und Profis gelehrt hat, nämlich für eine Musik, die sich nicht nur als wahr und stimmig, sondern auch als gut und edel erweist, eine Musik, die sich dem höheren Ganzen des Weltzusammenhangs verpflichtet weiß. Denn sie ist getragen von einem *Glauben, der höher ist als alle Vernunft*.

Es lohnt sich allemal, auf HINDEMITH und HINDEMITH zu hören.

²⁰ HINDEMITH: A composer's world. Cambridge, Mass., 1952. - Deutsch: Komponist in seiner Welt. Zürich, 1959, bes. S. 15-29.