

Eberhard Zwink: Vortrag bei der Eröffnung der Ausstellung
Paul Hindemith (1895–1963)
Komponist und Bratschist – Musiktheoretiker und Zeichner
Eine Ausstellung zu seinem 50. Todestag am 28. Dezember 2013
in Zusammenarbeit mit dem Hindemith Institut, Frankfurt am Main
Johanniterstift Plochingen – 22. November 2013

1. Auf dem Weg zu Hindemith

Gestatten Sie mir, sehr verehrte Damen und Herren, eine persönliche Einleitung. Sie soll aber ins Zentrum führen: 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 „a-tonal“ unbestreitbar als „a-moralisch, ja als verwerflich.

Aber den beiden Söhnen war das strapazierende 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 Knaben-Gymnasiums – für alle wohlgerichtet – irgendwann Anfang der sechziger Jahre in der alten, noch mit den knarrenden Holzdielen belegten Stadthalle einen Klaviernachmittag. Der Stuttgarter Pianist und Musikhochschulprofessor Arno Erfurt arbeitete sich – bewundernswert gekonnt – durch Hindemiths gesamten *Ludus Tonalis*. Es ist das Werk, das dem Bachschen *Wohltemperierten Klavier* in der Anlage nachgeahmt ist, der Zyklus mit Vorspielen, Intermezzi und auf die kontrapunktische Spitze getriebenen Fugen durch alle zwölf Stufen der chromatischen Tonleiter. Genauer: Er führt durch die Hindemithsche *Reihe 1*. Sie ist das Produkt seiner akustischen Berechnungen, eine Abfolge und Wertung der zwölf chromatischen Töne. Doch wer hatte das begriffen, geschweige denn, wer hatte das erklärt? Und wen hätte das interessiert? Gähnen und Langeweile unter den Kameraden waren unvermeidbar. Das verhohlene Geständnis, es habe mich begeistert, trug nicht zu meinem Ruhme im Klassenverband bei. Dass vieles von Hindemith – aber was? – trocken und akademisch klingen kann, dieses Urteil werden manche von Ihnen jedoch sicher teilen.

Als es dann ans Promovieren in Musikwissenschaft ging, kam es auf der Suche nach einem Thema alsbald zu einer Erleuchtung. Ich hatte an jenem Morgen, als ich einen Termin beim Herrn Ordinarius hatte, in meiner Studentenbude wegen des in Gang gesetzten Elektrorasiers das Radio lauter gedreht. Im Morgenkonzert spielte man Hindemith. Ich weiß nicht mehr, was es war, vielleicht eine der *Kammermusiken* oder die *Mathis-Symphonie*. So wurde denn über Hindemith promoviert. Über Umwege, auch mit einem jüngeren Doktorvater, kam ich schließlich zu Hindemiths Anleitung zum musikalischen Handwerk, zur *Unterweisung im Tonsatz*. Sie sollte sich als eine Frucht, als eine theoretische Konse-

quenz aus der Hindemithschen Musikpraxis erweisen, wo die eben erwähnte *Reihe 1* neben der *Reihe 2* die tragende Rolle spielt.¹

Der neue Tübinger Doktorvater Prof. Arnold Feil hat mich in meinem Vorhaben ermutigt, Hindemith in dem zu folgen, was er selbst gedacht, verfasst und angewendet hatte. Und als Auch-Theologe würde ich sagen, was er selbst unangefochten, wenigstens anfänglich, geglaubt hatte. Seine Methode, wie er sie besonders im ersten der drei Bände der *Unterweisung im Tonsatz* expliziert hat, eignet sich nicht nur für den Komponisten als Kanon, wie er schreiben soll und was er besser bleiben lässt, sondern man kann sie auch als Analyse- methode umkehren und anwenden auf Hindemiths Kompositionen und auch auf die Werke anderer, ja auf alle, wie er meinte, vom gregorianischen *Dies irae* bis zum vorzwölf- tönigen Schönberg.

2. Zur Biographie

Dem Folgenden ist vor auszuschicken, dass Hindemiths ureigenstes Instrument die Viola, die Bratsche war und er als Bratschist 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. Der Passus brachte es über das Lächerliche hinaus auf den Punkt. Es hieß da: *Hindemith hat seine Laufbahn als Bratsche 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 in und aus Musik lebte er. Der Musikwissenschaftler Paul Bekker formulierte, Hindemith verwandle sich in jeder Arbeit selbst in ein Instrument, von denen er so viele spielen gelernt hatte.³

Der Siebenundzwanzigjährige beschrieb 1922 sein noch junges Leben in einem kurzen Statement 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. ...“⁴

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 dortigen „Kammermusikfeste zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst“ standen unter dem Einfluss des genial-musikantischen Bratschisten aus Frankfurt Paul Hindemith. Dort erklangen sie, 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, Sozialphilosoph, Musikphilosoph, Musiksoziologe u.v.a.m., Vertreter der „Kritischen Theorie“, der sog. Frankfurter

1 Eberhard Zwink: Paul Hindemiths "Unterweisung im Tonsatz" als Konsequenz der Entwicklung seiner Kompositionstechnik. Graphische und statistische Musikanalyse. Göppingen 1974. – 173 S., [ca. 130] Bl., XLIX S. : graph. Darst., Notenbeisp. – Tübingen, Univ., Diss., 1973

2 nach dem ungarischen Geiger Licco Amar

3 nach Theodor W. Adorno: Ad vocem Hindemith. In: Impromptus. Frankfurt, 1968. – S. 84

4 Andres Briner: Paul Hindemith. Zürich u. a., 1970. – S. 17

Schule, und Hindemith-Feind Nummer eins, diagnostizierte, hier sei das So kann es nicht weitergehen gleichsam mitkomponiert.⁵

Einer interessanten autobiographischen Notiz aus dem ersten Weltkrieg entnehmen wir folgendes: Hindemith, der sinnvollerweise zur Militärmusik abkommandiert 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 Nachrichtendienst leitete, bestürzt ins Zimmer und berichtete, dass soeben die Nachricht von Debussys Tod durchs Radio gekommen sei. Wir spielten nicht zu Ende. 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 Gelegenheit ist es mir je mit gleicher Deutlichkeit klargeworden, in welcher Richtung sich die Musik zu entwickeln habe.* " 6

Doch bis zum Anfang der zwanziger Jahre übte sich das Genie in musikalischer und sonstiger Wildheit. Den virtuosen Alleskönner berief man jedoch im Jahr 1927 als Professor für Komposition an die Berliner Musikhochschule. Das könnte man beiläufig überhören, aber wohlgemerkt, 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 zufassen sind, eine Analyse also überflüssig ist...*⁷

Paul Hindemith war seit 1924 mit Gertrud geb. Rottenberg verheiratet. Sie, die Tochter des Frankfurter Operndirigenten, galt den nationalsozialistischen Machthabern als „halbjüdisch“. Diese Tatsache und die in deren Augen „entartete“ Musik der zwanziger Jahre brachten Hindemith von 1934 an in steten Konflikt, wiewohl sich der dem Regime eher angeschmiegte 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 Hindemith 1940 endgültig in die USA, woselbst er Professuren an der Yale University und der Harvard University erhielt. Nach dem Krieg kehrte er trotz der Bitten vieler Freunde 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 er seine Dirigententätigkeit, wobei er besonders mit Werken der Spätromantik, also mit Bruckner, Mahler oder Reger, auftrat. Seinen Alterssitz hatte er in Blonay am Genfer See. In Frankfurt am Main ist er am 28. Dezember 1963 gestorben, also vor 50 Jahren, weshalb wir seiner in diesem Jahr gedenken.

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 in der Kaffee-

5 Adorno, S. 82

6 Briner, S. 20

7 Briner, S. 17

pause Clytus Gottwald, der über Jahre hin halbtagesweise den Bestand der Musikhandschriften an der Württembergischen Landesbibliothek erschlossen hat. Wirft man einen Blick in eines der vielen Werkverzeichnisse, so findet man kaum ein Instrument, das hier nicht bedacht worden wäre!⁸

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 zur *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 Wissens und der kunstkritischen Ansprüche wird das Bedürfnis wachrufen, Ordnung in das wildwuchernde Gestrüpp der Töne zu bringen.*⁹

Spricht hier etwa ein anderer Mensch; ist hier eine Wende eingetreten? 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 verfemt, 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 ... keine konjunkturtüchtige „Umstellung“ Hindemiths, sondern viel eher - wenn man so will - eine Rückkehr zu seinen Anfängen, eine Rückkehr zu sich selbst.*¹⁰

Anderen ging es ähnlich: Igor Strawinsky wandte sich der historischen Musik zu. Wer von

⁸ z.B.: Paul Hindemith : Werkverzeichnis. Mainz : Schott, [um 1965]

⁹ Paul Hindemith: *Unterweisung im Tonsatz*. 2. Aufl. Mainz. 1. Teil, 1940. – S. 31

¹⁰ Briner, S. 105

Ihnen momentan die Erinnerung daran aufbringen kann, vergleiche seine Ballettmusiken *Petruschka* und *Jeu de Cartes*. Die Jugendbewegung, die das gemeinsame Singen und Musizieren erkannt hatte und Hindemith viel verdankt, flüchtete 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 aufgeklärten jüdischen Geistes schmiedeten ihre verbalen Waffen gegen jede Form von Konservatismus und Faschismus. Größter Streiter war der bereits erwähnte und 1968 zum Nestor der Studentenbewegung erhobene Soziologe und Philosoph Theodor W. Adorno. In der Achtundsechziger-Zeit galt Adornos Musikphilosophie die der vorzwölftönigen informellen und autonomen Musik verpflichtet war, als Evangelium, seine Musiksoziologie 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 Hindemith zuerst bewunderte, dann aber dessen 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.*¹¹

Furtwängler hat es wohlwollender formuliert: *es bedeute eine Rückkehr zu seinen Anfängen, eine Rückkehr zu sich selbst.*¹² Also sei – nach ADORNO – das Autoritäre, das sich im Belehrenmüssen später ausdrückte, die Basis für die Rebellion, die nur das wahre Gesicht übertünche, das Gesicht eines Klassizisten, eines Konservativen, ja eines Reaktionsnärs.

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

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, wenn man nicht genau aufmerkt, einen Zeitgenossen von Max Reger, Richard Strauß oder Hans Pfitzner zu hören. Trotzdem gibt es gravierende Unterschiede. Hindemith hat sich ja musikgeschichtlich nicht um 180 Grad gedreht. Er verwendet oft leere Akkorde, die von Terzen frei sind, die allerdings kleine Septimen und große Sekunden als Spannungselemente haben. Ferner verzichtet er bewusst bei Kadenzten auf die uns gewohnten Dominant- oder wenigstens Unterdominant-Tonalität; stets aber lässt er den Spannungsbogen mit reinem Dreiklang

¹¹ Adorno, S. 82

¹² Briner, S. 105

oder der hohlen Quinte auslaufen. Und das macht wesentlich seinen Personalstil aus. Ich könnte Sie jetzt noch eine Stunden langweilen mit der trockenen Erklärung der Kompositionstheorie des gefeierten Komponisten. Lassen wir es mit Folgendem bewenden: Die eben thematisierte Rückkehr, ob reaktionär oder nur selbst disziplinierend, manifestierte sich in einer Rückbesinnung auf das sog. musikalische Material. Womit komponieren wir und wie? In welchem Verhältnis stehen die Töne, die Intervalle, die Akkorde zu einander? Welche horizontalen, melodischen Bedingungen gibt es, damit der Hörer Musik verfolgen und genießen kann?

4. Hindemith als Theoretiker

Adorno hat das Autoritäre geziehen und ihn individualpsychologisch analysiert. Wir erinnerten uns daran, 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 beispielhaft 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. Das eigene Suchen mündete in den Prozess eines theoretischen Unterbaus, der – offiziell – für Kompositionsschüler als *Unterweisung im Tonsatz* 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 dialektisch entwickelt haben.

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 bediente sich Hindemith einer Sprache, die ihre metaphorischen Anleihen auf dem Gebiete des Bauhandwerks macht, lag ihm doch daran, *eine Lehre zu schaffen, die weder ästhetisiert noch Stilübungen treibt wie ihre Vorgängerinnen, sondern den Tonsetzer durch Naturgesetz und Handwerkserfahrung leitet. 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.*¹³

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 „Unterweisung im Ton-*

¹³ *Unterweisung im Tonsatz I*, S. 39

satz ". 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.¹⁴

Diese unpolitische, ja sich geradezu außerhalb der Zeit stellende Begründung von Musik hat Adorno dann gerne in dem ihm eigenen Diktum als *Naivetät*¹⁵ verspottet. 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 gelang 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.*¹⁶

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 darüber liegende Töne bilden, deren Schwingungszahl ein Vielfaches derer des Grundtons ist. Man nennt sie Obertöne oder unter Einbeziehung des Grundtones auch Partialtöne.

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 wie eine Stammzelle – in sich geborgen enthalte.

Es gelte zu ergründen, wie die im Tonraum schwebenden Schwingungen verknotet sind, wie die Schnüre verlaufen, welche Ordnungen sich ergeben. Hindemith hat versucht, die musikalische Zellteilung mit Mitteln der einfachen Mathematik nachzuvollziehen.

So entsteht zunächst eine wertende Rangfolge, die sogenannte *Reihe 1* der tonalen Verwandtschaften, eine Reihe der uns bekannten zwölf chromatischen Töne, wobei er der Anschaulichkeit halber das C als Stammton gewählt hat.¹⁷

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*. Über das Phänomen der Kombinationstöne, die hier wirksam werden, was die Rangfolge der Intervalle und Akkorde nebst deren Grundtonbestimmung anbelangt, langweile ich Sie jetzt nicht.

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 nach Hindemiths Musikverständnis 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

14 Adorno, S. 70

15 Ebenda und passim

16 Ebenda, S. 71

17 Eberhard Zwink: Zur Ableitung der Reihe 1 in Hindemiths "Unterweisung in Tonsatz". In: Die Musikforschung. 29, 1. (1976)

Reihe 2 auch nicht mehr definieren, was landläufig als „harmonisch“ oder „disharmonisch“, als „konsonant“ oder „dissonant“ bezeichnet wird. Es gibt keine absoluten Werte mehr, sondern immer nur Beziehungen. Nach Hindemiths Theorie müssen sich der Aufbau der Spannungen und die Lösung dieser Spannungen in den einzelnen Parametern, also Tonalität, Akkordqualität, Melodie, Stufengang 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 weniger eingehend theoretisch gehandelt hat.

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 Tonsatzlehre 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 wird so 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 Melodiebögen, 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.

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 triebhaften Klangschräge eines Carl Orff in den *Carmina Burana*, an die feinsinnige Bewegung bei Igor Strawinsky oder das Volkstümlich-Tänzerische bei Béla Bartók.

Der musikantische Energiestrom, der bei Hindemith nahezu in jedem Stück aufbricht, der sich entweder von ganz oben oder ganz unten der anderen Richtung zustrebend kaskadenhaft ergießen kann, überzeugt, dass diese in Musik gesetzte Lebenskraft aus der Tiefe seiner Musikalität kommt und nicht aufgesetztes Stilmittel ist.

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* 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 widerstre-

be. Doch dem steht 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.

6. Die Zeichnungen

Und dieser Mensch – durchdrungen von musikalischem Ethos und Sendungsbewusstsein – sitzt da abends im Freundeskreis bei einem Gläschen Wein, holt sich Bleistift und ein Stück Papier und zaubert eine köstliche Karikatur hervor, so dass alle in Lachen ausbrechen. Andere bekamen Weihnachts- und Neujahrswünsche mit Hindemiths genialen Verquerungen von Musikinstrumenten oder Tieren und Menschen, alles liebenswürdig und nie verletzend. Beim näheren Hinsehen handelt es sich aber nicht nur um vordergründig Groteskes oder flach Humoristisches. Oft sind es Verformungen, surreale Übertreibungen, Menschen an Abgründen oder auf einer einsamen Insel, Übergänge von Menschen- zu Tierformen und immer wieder verfremdete Musikinstrumente. Dann ist das kaum mehr nur lustig.

Dieter Rexroth, der frühere Leiter des Hindemith-Instituts, hat sich in einem Ausstellungskatalog an eine abschließende Beurteilung gewagt, und er schreibt: *Fast durchgängig ist die eigenartige Mischung und Verknüpfung von pointierter Komik und Abgründigkeit. Die Welt, die Hindemith da in kleinen Formen und wie zufällig in seinen Zeichnungen festhält, wirkt komisch, manchmal zum Lachen komisch – und doch zu gleich auch merkwürdig verborgen, beherrscht von Boshaftigkeit, Grausamkeit und vielen Formen der Gefährdung. Darin wird jene Doppelgesichtigkeit deutlich, die Hindemith auf wieder andere Weise in seiner Persönlichkeit und auch in seinen musikalischen Werken zu erkennen gibt – jene Doppelgesichtigkeit aus gleichsam dadaistischer Entbundenheit, Vitalität, Lebenswilligkeit und Spiel Freude einerseits sowie Ernst, Melancholie und Gefühlen der Angst und Einsamkeit andererseits.*¹⁸

© Dr. Eberhard Zwink · Kelterstr. 4 · 73547 Lorch-Waldhausen · e.zwink@gmx.net

¹⁸ Paul Hindemith : Zeichnungen 1920 - 1950; eine Ausstellung des Boehringer Ingelheim Fonds Stiftung für medizinische Grundlagenforschung, Stuttgart, [2. Juni - 3. Juli] 1988 / [Katalog und Gestaltung : Hans-Dieter Mück . – Stuttgart, 1988. – S. 7

Ferner war für die Ausstellung unentbehrlich:

Paul Hindemith, der Komponist als Zeichner : [aus Anlaß des 100. Geburtstages von Paul Hindemith im Jahr 1995 wird erstmals eine umfassende Auswahl der im Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/Main, aufbewahrten Zeichnungen des Komponisten veröffentlicht] = Paul Hindemith, the composer as graphic artist / hrsg. von Susanne Schaal ... – Zürich [u.a.] : Atlantis-Musikbuch-Verl., 1995