

## Werkfassung und Werkidee. Kompositorische Probleme im Oeuvre Hindemiths\*

von Giselher Schubert, Frankfurt/M.

Der Bereich der Werkfassung bleibt in der Musik des 20. Jahrhunderts auch dann noch schier unübersehbar, wenn er auf die verschiedenen Fassungen von jeweils eigenen Werken der Komponisten eingegrenzt wird. Zudem lassen sich kaum übergreifende, relativ verbindliche Revisionstendenzen erkennen. Werke werden in Revisionsprozessen absichtsvoll erleichtert, aber auch bis zur Unspielbarkeit erschwert<sup>1</sup>, die Besetzungen werden reduziert oder erweitert<sup>2</sup>, Werkideen immer prägnanter herausgebildet, verändert oder sogar aufgegeben und durch andere ersetzt<sup>3</sup>. Die Fassungen, die aus Bearbeitungen hervorgehen, können einen ganz unterschiedlichen Status besitzen: Sie können ein gleiches Gewicht annehmen, einander ablösen, möglichst unbemerkt vorgenommen sein oder eine Aufmerksamkeit erheischende programmatische Bedeutung erhalten. Nicht jede neue Fassung stellt eine Weiter- oder Fortentwicklung dar; sie kann auch eine bewußte Zurücknahme bedeuten oder das Vorläufige, (noch) nicht Abschließbare einer Werkkonzeption meinen, die sich ein Komponist offen halten will<sup>4</sup>. Revisionsvorgänge können ethisch, ästhetisch, kompositionstechnisch oder musiktheoretisch motiviert sein oder auf politischen Druck von außen erfolgen und werden in der Bewertung der jeweiligen Intention fast immer umstritten sein. Werkfassungen können aus besonderen außermusikalisch-technischen Entwicklungen hervorgehen<sup>5</sup>, von Problemen des Copyright herrühren oder das Repertoire konzertierender Komponisten erweitern. Sie können auch als Ausdruck einer Anpassung eines Werkes an einen anderen kulturellen Kontext gelten<sup>6</sup> oder dem Wunsch entspringen, Musik entlegener Genres in gängigen oder üblichen Darbietungs- oder Besetzungsformen zur Verfügung zu haben<sup>7</sup>. Schließlich können Komponisten sogar zu Werkkonzeptionen finden, die zu Aufführungen stets aufs neue bearbeitet werden müssen<sup>8</sup> oder Aufführungen eigener Werke zu unterschiedlichen Zeitpunkten fast schon den Charakter von Bearbeitungen geben<sup>9</sup>.

Verschiedene Werkfassungen lassen sich auch in allen musikalischen Schulen oder kompositorischen Richtungen finden. Von Arnold Schönbergs Orchesterwerken sind

\* Vgl. *Mf* 44 [1991], S. 221, \*-Anmerkung.

<sup>1</sup> Vgl. dazu die zweite publizierte Fassung der *Concord Sonata* für Klavier von Charles Ives.

<sup>2</sup> Vgl. dazu die verschiedenen Fassungen der *Kammersymphonie Nr. 1* op. 9 von Arnold Schönberg.

<sup>3</sup> Vgl. dazu vor allem die Fassungen, die Karl Amadeus Hartmann nach 1945 seinen 1931–45 komponierten Werken gab, oder das Verhältnis zwischen *Violinsonate* und *Violinkonzert* von Bernd Alois Zimmermann.

<sup>4</sup> Vgl. dazu vor allem die Werkfassungen bei Boulez.

<sup>5</sup> Gemeint sind etwa Bearbeitungen von Klavierwerken Ernst Tochs und Paul Hindemiths für mechanisches Klavier

<sup>6</sup> Vgl. dazu die speziell „amerikanische“ Bearbeitung von Werken Kurt Weills oder Hindemiths.

<sup>7</sup> Das gilt vor allem für Filmmusiken.

<sup>8</sup> Vgl. dazu etwa die Konzeptionen von Zufallsmusiken von John Cage.

<sup>9</sup> Das gilt vor allem für Aufnahmen von eigenen Bratschenwerken durch Hindemith.

offenbar gerade zwei Werke, die *Variationen für Orchester* op. 31 und die *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34 in nur einer Fassung überliefert; allerdings notierte Schönberg auf eine Fotokopie der autographen Partitur von op. 34: „für einige schwierige Figuren werde ich mit farbiger Tinte Erleichterungen eintragen“<sup>10</sup>. Die zahlreichen Fassungen im Oeuvre Anton Weberns sind offenbar noch gar nicht richtig zu überschauen. Igor Strawinsky und Béla Bartók bearbeiteten zahlreiche Werke aus Copyright-Gründen, doch wachsen sich bei beiden Komponisten solche Bearbeitungen unter der Hand zu eingreifenden Neufassungen aus. Bartók stellte zudem völlig neue Fassungen von Werken her, um als Pianist sein Konzertrepertoire zu erweitern. Karl Amadeus Hartmann hat, mit Ausnahme des 1. *Streichquartetts*, alle Werke, die er zwischen 1933 und 1945 komponierte, anlässlich von Veröffentlichungen eingreifend revidiert. Umfängliche Revisionsprozesse kennt auch Bernd Alois Zimmermanns oder Hans Werner Henzes frühes Werk; Karlheinz Stockhausens erste serielle Werke scheinen stets nur in Neufassungen vorzuliegen, und das Überarbeiten von Werken gehört geradezu zur Charakteristik des Boulezschen Komponierens.

Allerdings gibt es einen Komponisten im 20. Jahrhundert, Paul Hindemith, dessen Oeuvre von besonders extensiven und spektakulären Revisionen geprägt wird, Revisionen, um die vehement gestritten wurde. Die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Fassungen Hindemithscher Werke war einstmals der Ort heftiger Polemik, entschiedener Polarisierung oder engagierter Parteinahme<sup>11</sup>; die historische Distanz verwandelt ihn in einen der Differenzierung<sup>12</sup>, vielleicht sogar Gerechtigkeit des Urteilens.

## I.

Hindemiths Neufassungen eigener Werke<sup>13</sup> lassen sich den Situationen zuordnen, in welche er sich als Interpret, als ein den Geltungsbereich von Musiktheorie erkundender Musiktheoretiker oder als ein engagierter Kritiker des zeitgenössischen Musiklebens, von dem er besonders seine eigene Musik nicht ausnahm, gestellt sah. Die Neufassung eines Werkes wird weniger von bestimmten immanenten Aspekten eines Werkes herausgefordert, als vielmehr von den Situationen oder Instanzen, in und vor denen es sich zu bewähren hat.

Die wichtigste Situation, der ein Werk standzuhalten hatte, war für Hindemith, der als Interpret und Komponist zugleich bekannt wurde und der in vielen Werken nur eine bestimmte Art des Musizierens auszukomponieren schien, die Situation der Werkaufführung. Über die Aufführungssituation als eine Instanz, vor der sich ein

<sup>10</sup> Zitiert nach Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 39.

<sup>11</sup> Vgl. etwa Hans Werner Henze, *Das neue „Marienleben“*, in: *Melos* 18 (1948), S. 76, und dagegen György Ligetis entgegengesetzte Meinung: *Zwölftonmusik oder „Neue Tonalität“?*, in: *Melos* 20 (1950), S. 45.

<sup>12</sup> David Neumeier, *The Music of Paul Hindemith*, London 1986, S. 137 ff. Vgl. auch Andres Briner, *Paul Hindemith*, Mainz 1971, S. 177 ff.

<sup>13</sup> Vgl. dazu Giselher Schubert, *Hindemiths Bearbeitungen eigener und fremder Werke. Ein Überblick*, in: *Bearbeitung in der Musik* (= *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* NF 3, 1983), S. 105 ff.

Werk zu allererst zu bewähren hat, schrieb Hindemith als Kompositionslehrer mit größter Drastik<sup>14</sup>:

„Was im Zimmer sich als hübsch und erträglich erweist, ist in größeren Räumen vielleicht unmöglich. Selbst ein im Konzertbetrieb mit allen Wassern gewaschener Lehrer wird nicht in allen Fällen unfehlbare Voraussagen abgeben können. [...] Zeigen sich in den Proben noch kompositorische oder satztechnische Mängel, streiche und ändere der Lehrer mit der größten Rücksichtslosigkeit. Im Gegensatz zur strengen Arbeit in den Stunden sei jetzt die Wirkung nach außen die Hauptsache. In den Stücken fertiger Komponisten entspricht die Wirkung dem Aufwand an Technik und Ausdruck, bei Schülerarbeiten wird die allenthalben zu spürende mühevollte Arbeit den Gesamteindruck fast immer trüben. Es schadet darum nichts, wenn der Schüler einmal der rauhen Wirklichkeit gegenübergestellt wird, wenn er erlebt, daß man mit seinen Stücken nicht sehr zart umgeht, um sie dafür schlagkräftig zu machen. Unter Umständen müssen in den letzten Tagen vor der Aufführung noch ganze Stücke umgeworfen werden; die Gewandtheit, die hierbei erzielt wird, ist für die spätere praktische Arbeit von größtem Nutzen“.

Hindemith hat solcher Kritik seine eigenen Werke stets unterzogen und nachgerade rücksichtslos revidiert. Während der Proben zur Uraufführung der Oper *Cardillac* erwies sich die Bühnenmusik zum III. Akt als problematisch, und Hindemith hat sie sogleich an Ort und Stelle gründlich uminstrumentiert<sup>15</sup>. Die Instrumentierung der Oper *Mathis der Maler* und des Balletts *Nobilissima visione* retuschierte er jeweils nach einer Serie von ersten Aufführungen. Aus seiner Klaviersonate *Der Main* (1936) schied er den ursprünglich zweiten Satz, einen Variationensatz, aus und ersetzte ihn durch einen völlig neuen Satz, als er erfuhr, daß Walter Giesecking, der die Uraufführung spielen sollte, den Variationensatz nicht mochte<sup>16</sup>. Über die Begründung für dieses Vorgehen berichtete Hindemiths Frau Gertrud<sup>17</sup>: „Er ist gerade sehr zum Schreiben aufgelegt und möchte doch auch, daß der helfende Giesecking Spaß am Spielen hat“. Auf sich selbst als Interpreten hat Hindemith wohl bei der Revision des Schlußabschnittes aus dem Finalsatz seines Bratschenkonzertes *Der Schwanendreher* (1936) Rücksicht genommen. Ursprünglich klang dieser Variationsatz über das Lied *Seid ihr nicht der Schwanendreher* mit dessen Vortrag durch die Solobratsche und einer sukzessiven motivischen Verselbständigung und Pointierung des Schlußtaktes des Liedes in der Orchesterbegleitung aus. Hindemith ersetzte diese Passage durch einen spieltechnisch wirkungsvolleren Abschnitt: Das Orchester trägt das Lied vor, die Solobratsche fügt virtuos Passagenwerk hinzu und der erste Takt des Liedes wird wie ein musikalisches Signet pointiert. Zweifellos sind beide Schlüsse musikalisch sinnvoll, doch scheint der erste Schluß mit dem solistischen Vortrag des Liedes und der motivischen Pointierung des Schlußtaktes des Liedes eher die innere kompositorische Situation, der zweite Schluß hingegen eher die Aufführungssituation mit einer letzten Steigerung

<sup>14</sup> Unveröffentlichtes Manuskript *Aufsätze für Handbuch der Musik* (1935/36); zitiert nach dem im Hindemith-Institut, Frankfurt/M. aufbewahrten Manuskript.

<sup>15</sup> *Paul Hindemith. Sämtliche Werke*, I/4 [GA I/4]: *Cardillac*, hrsg. von Christoph Wolff, Mainz 1979/80; die Erstfassung der Bühnenmusik ist im Anhang zum zweiten Teilband [GA I/4-2] publiziert.

<sup>16</sup> GA V/10: *Klaviermusik II*, hrsg. von Bernhard Billeter, Mainz 1981, S. IX.

<sup>17</sup> Ebd.

der spieltechnischen Virtuosität zu betonen. Hindemith hätte die Partitur dieses Werkes mit beiden alternativen Schlüssen veröffentlichen können, wie es Bartók oder Prokofjew in einigen Werken durchführten. Tatsächlich hatte Hindemith eine Werkkonzeption mit frei zu wählenden alternativen Finalsätzen einmal erwogen. Nach den ersten Aufführungen der *Konzertmusik für Solobratsche und größeres Kammerorchester* op. 48 (1930) komponierte er für dieses Werk einen völlig neuen Finalsatz und schrieb darüber seinem Verleger<sup>18</sup>: „Ich möchte [...] noch ein Sätzchen dazuschreiben, das dann als Anhang in der Partitur stehen könnte, zur Auswahl für den Spieler. Er kann das letzte Sätzchen in zwei Fassungen spielen“. Allerdings wurde das Werk dann doch in einer anderen Form publiziert: mit dem nachkomponierten neuen Finalsatz und einer weiteren Abänderung in einem der anderen Sätze. Der Ursprung dieser Editionsform läßt sich nicht mehr aufklären: Entweder hat der Verlag Hindemith den ursprünglichen Publikationsvorschlag bloß ausgeredet, weil er Verwirrungen und Mißverständnisse befürchtete, oder Hindemith entwickelte dann doch noch eine definitive, eindeutige Konzeption des Werkes. Jedenfalls kennt dieses Werk drei Fassungen: die ursprüngliche, diejenige mit alternativ zu spielenden Finalsätzen und die dann publizierte Fassung. Es waren wahrscheinlich solche Erfahrungen, die Hindemith von der Veröffentlichung des *Schwanendreher*s mit alternativen Schlußabschnitten abhielten.

Es können auch nur eigene Interpretationserfahrungen gewesen sein, die Hindemith eine Neufassung<sup>19</sup> (1930) der *Kammermusik Nr. 6 für Viola d'amore und Kammerorchester* op. 46 Nr. 1 (1927) erarbeiten ließen. Diese einsätzigige *Kammermusik* zählt formal zu den originellsten Werken Hindemiths: Auf einen einleitenden Abschnitt über einem Ostinato folgen ein konzertinoartiger Teil, ein langsamer Werkteil, ein „Variationen“ genannter Teil, der als eine auskomponierte und begleitete Kadenz aufzufassen ist und dem als Thema eine Art Soloparaphrase über Motive aus dem Ostinato-Abschnitt und dem langsamen Abschnitt zugrunde liegt, sowie eine veränderte Reprise des Konzertino-Teils.

In der ersten Fassung trägt diese *Kammermusik* ganz die satztechnische Faktur der *Kammermusiken Nr. 2–5*: Es sind in allen Stimmen solistisch durchgearbeitete, von einem bestimmten Instrument dominierte konzertante Kammermusiken, deren Formen plastisch und sinnfällig alle Möglichkeiten des Konzertierens instrumentenspezifisch in abwechslungsreichen Satztypen erschließen. Freilich haben sich diese erprobten Satztypen in der Aufführungssituation dieser *Kammermusik für Viola d'amore und Kammerorchester* nicht bewährt, denn sie erdrücken überall dort dynamisch das Soloinstrument, wo die Tutti-Besetzung entfaltet wird, nämlich im Einleitungsabschnitt und im langsamen Werkteil. Da das Kammerorchester instrumentatorisch nicht zu reduzieren war, mußte Hindemith diese Teile neu gestalten.

Im Einleitungsabschnitt der Erstfassung intensiviert sich ein musikalisches Geschehen, das vom Ostinato-Thema grundiert und von der Solo-Viola d'amore initiiert wird,

<sup>18</sup> Zitiert nach Schubert, *Hindemiths Bearbeitungen*, S. 108 mit Anm. 10.

<sup>19</sup> Vgl. hierzu G. Schubert, *Kontext und Bedeutung der „Konzertmusiken“ Hindemiths*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* (1980), S. 97ff.

dreifach: zunächst melodisch in reichen imitatorischen Stimmführungen, dann in einer Steigerung der rhythmischen Arbeit und schließlich in einer immer prägnanteren Akzentuierung des Ostinato-Themas, das abschließend im Unisono aller Instrumente hervortritt. In allen drei Gliedern dieses Formteils geht die Solo-Viola d'amore dynamisch alsbald unter. Hindemith übernimmt für die Neufassung nur das Ostinato-Thema, das er nur zu Beginn akzentuiert und dann in den Hintergrund treten läßt. Diesem Ostinato ordnet er alle hinzutretenden Instrumente zu, die das musikalische Geschehen behutsam anreichern oder kolorieren, die aber nie in Nebenstimmen selbstständig werden. Über dieser Grundierung führt Hindemith nun die Viola d'amore in ganz ungebundener, freier melodischer Entfaltung.

Der langsame Werkteil trägt mit den Abschnitten a, b und dem gleichzeitigen Abspielen von a und b in der Erstfassung eine für Hindemith typische Reihungsform mit kunstvollen kontrapunktischen Synthesen, die sich dynamisch-orchestral freilich als problematisch erwiesen. Hindemith ändert in der Neufassung den Sinn der motivisch-thematischen Ereignisse: Er gibt dem Kontrastthema des b-Abschnittes in der Neufassung nur die Bedeutung einer melodisch verselbständigten Nebenstimme, die dann erst im synthetisierenden Schlußabschnitt sukzessiv ihre Bedeutung als Kontrastthema erhält. Hindemith hat demnach ein Werk, dessen dynamisch-orchestrale Proportionierung sich in der Aufführungssituation nicht bewährte, mit demselben motivisch-thematischen Material partiell noch einmal komponiert. Über dieser Neukomposition verändert sich die satztechnische Substanz des Werkes: Was es an demonstrativer kontrapunktischer Kunstfertigkeit verliert, gewinnt es an Subtilität von motivisch-thematischen Entwicklungen.

## II.

Es mag überraschen, daß mit der Anpassung an die Aufführungssituation eine kontrapunktisch fundierte Reihungsform tendenziell zu einer motivisch-thematisch fundierten Entwicklungsform verändert wird; denn im gängigen Verständnis ist die Aufführungssituation den kompositionstechnischen und formalen Entscheidungen nachgeordnet. Im Kontext einer Ästhetik der Gebrauchsmusik seit den zwanziger Jahren, zu deren Protagonisten Hindemith zählte, wurde freilich der Aufführungssituation sogar zugetraut, die Substanz einer Musik bedeutungsvoll zu verändern. Es waren eben gerade die Gebrauchsmusiker wie Hanns Eisler, die einerseits den funktionalen Charakter von Musik akzentuierten und andererseits hemmungslos etwa Filmmusik in konzertante oder oratorische Musik verwandelten. Hindemith hingegen hat den Werkcharakter seiner Gebrauchsmusik verändert und sie so konzipiert, daß sie auf einen erwünschten Zweck hin erst noch eingerichtet und fertiggestellt werden muß. Er komponiert für solche Werke nur einen Gerüstsatz ohne Instrumentierung und bestimmt, daß Musikteile umgruppiert oder wegfallen könnten oder sich Musik hinzufügen ließe. Von solchen Werken kann es nur Fassungen geben, die besonders eng einer bestimmten Aufführungssituation verbunden und von ihr wohl noch zu unterscheiden, aber nicht mehr zu trennen sind.

## III.

Hindemith revidierte Werke auch aus einer Wandlung seiner grundsätzlichen ästhetisch-kompositionstechnischen, ja ethischen Überzeugungen heraus. Gerade solche Werke, die er selbst sehr schätzte, versuchte er zu ‚verbessern‘ oder zu verändern, damit sie vor seinen neuen Ansprüchen, zu denen er gelangt war, weiterhin bestehen konnten. Solche Veränderungen können sich auf außermusikalische, programmatische Aspekte, bestimmte kompositionstechnische Sachverhalte bis hin zur dramaturgischen Anlage von Opernlibretti beziehen.

Daß Hindemith mit solchen Neufassungen eine Musik oder musikalische Substanz gewissermaßen zu ‚retten‘ versuchte, geht unmittelbar aus dem Revisionsprozeß an der *Cellosonate* op. 11 Nr. 3 (1919) hervor<sup>20</sup>. In der Erstfassung bestand diese Sonate aus drei Sätzen; der Mittelsatz trug die programmatische Überschrift *Im Schilf. Trauerzug und Bacchanale*, die sich auf ein Gedicht von Walt Whitman bezieht. In der Neufassung von 1921 übernahm Hindemith nur diesen Mittelsatz, strich jedoch die programmatische Überschrift, und fügte einen völlig neu komponierten Kopfsatz hinzu. Durch den veränderten Kontext ändert sich freilich der Sinn des in beiden Fassungen identischen Satzes: Das *Bacchanale* der Erstfassung etwa wird man unwillkürlich mit den zahlreichen ostinatohaften, auf den Bewegungsimpuls der Musik reduzierten Spielfiguren assoziieren. In der Neufassung hingegen, die durch den nachkomponierten Kopfsatz stilistisch sogleich in den „Neobarock“ führt — in den Skizzen trug dieser Werkteil ursprünglich sogar den Titel „Fuge“ —, wirken diese Spielfiguren wie eine innermusikalische Reduktion motivisch-thematischer Ereignisse auf das pulsierende Metrum, wie sie dann später charakteristische Werke Hindemiths prägen und als Ausdruck eines intentionslosen, nur sich selbst meinenden, elementar-einfachen Musizierens aufgefaßt wird. Paradoxerweise ist demnach gerade der Satztyp Hindemithscher Musik, der entschieden eine rein musikalische Gesinnung des Musik-Machens zu dokumentieren scheint, ursprünglich programmatisch motiviert.

Die musikalische Faktur des Teiles, um dessen willen Hindemith 1921 die *Cellosonate* op. 11 Nr. 3 revidierte, wirkt ebenso grell und roh, wie spektakulär und sensationell. Spätestens seit Mitte der dreißiger Jahre begann Hindemith jedoch eine tiefe Abneigung gegen die von ihm so genannten „sensationellen Dinge“ zu entwickeln<sup>21</sup>, und er spottete über „unerhörte und bis dato ungehörte Harmonien oder über Klänge, die in vorher nie gekanntem Maße rasseln, klingeln, knallen und knattern“, über Kompositionsmethoden, „mit denen verglichen die Geheimnisse des Hermes Trismegistos so unproblematisch erscheinen wie das Telephonbuch“, über das „ungeheuer modern sein“, ohne freilich von seinem Spott und Hohn die billigen „Attacken gegen die »Modernität«“ auszuklammern. Seine Selbstkritik richtet sich dann vor allem gegen jene Werke, welche die mit der Neufassung der *Cellosonate* op. 11 Nr. 3 ausgebildete stilistische Haltung tragen. Hindemith hat seit den späten vierziger Jahren regelmäßig

<sup>20</sup> GA V/6: *Streicherkammermusik III*, hrsg. von Peter Cahn, Mainz 1976, S. XIII.

<sup>21</sup> Vorwort zu *Das Marienleben*, Edition Schott 2026, S. X; dort auch die folgenden Zitate.



seine etwa zwischen 1921 und 1928 komponierten Werke revidiert, wenn er mit ihnen konfrontiert wurde. Das *Klarinettenquintett* op. 30 (1923) veröffentlichte Hindemith erst 1955; und für diese Veröffentlichung brachte er das Werk im Juli 1954 „in Ordnung“, wie er es nennt<sup>22</sup>: Hindemith lockert und lichtet, wie Peter Cahn gezeigt hat, den sehr dichten, kompakten Streichersatz auf, vereinheitlicht die ursprünglich primär linearen, ungebundenen Stimmenverläufe motivisch-thematisch und arbeitet deutlicher die Stationen der tonalen Entwicklung heraus. 1951 kürzte er den Kopfsatz aus der *Kammermusik Nr. 4 für Violine und größeres Kammerorchester* op. 36 Nr. 3 (1924). Diese Kürzung ist kaum eingreifend, aber doch sehr charakteristisch: Hindemith mindert mit der Kürzung die rüde Klanglichkeit dieses Satzes und gibt ihm formal nun den Charakter einer Einleitung. Hindemith revidiert diese Werke keinesfalls nach Grundprinzipien seiner Musiktheorie, zu denen er gefunden hatte; vielmehr revidiert er kompositionstechnisch werkimmanent: Er schleift die Extreme einer Partitur ab, mäßigt das Abenteuerliche, Unausgeglichene, Wilde seiner Werke; er möchte ihnen das vordergründig Auffällige, Grelle, Spektakuläre nehmen.

Auch die Revisionen seiner beiden Opern *Cardillac* op. 39 und *Neues vom Tage* sind überhaupt nicht musiktheoretisch motiviert. In beiden Neufassungen, die Hindemith im Laufe der fünfziger Jahre erstellte, gibt es nicht einen Takt, den Hindemith nach musiktheoretischen Prinzipien seiner *Unterweisung im Tonsatz* revidierte. In der Neufassung des *Cardillac* retuschierte Hindemith die Instrumentierung; zudem gab Hindemith dem Stück eine ganz neue dramaturgische Anlage. Deshalb mußte er die Vokalstimmen dem neuen Libretto anpassen, Musikteile umgruppieren und vor allem Musik hinzukomponieren. Man könnte geradezu behaupten, Hindemith habe mit der Neufassung die Substanz der *Cardillac*-Musik vor seinen gewandelten ethischen Ansprüchen sichern wollen. Von der ästhetisch-moralischen Aktualität seiner Oper *Neues vom Tage* war Hindemith hingegen stets überzeugt; hier wollte er durch seine Revision die Besetzungsprobleme mindern.

Dagegen spielen musiktheoretische Erwägungen in den Revisionsprozessen, denen die *Lieder nach alten Texten* op. 33 (1923) für gemischten Chor a cappella unterworfen waren, zumindest eine partielle Rolle<sup>23</sup>. Die Frühfassungen dieser Chöre von 1923 sind durchweg musikalisch und aufführungspraktisch komplizierter, schwieriger und in der Variabilität unterschiedlicher Satztypen gleichsam instrumental erfunden; Hindemith hat sie 1925 anlässlich ihrer Publikation vereinfacht. 1937/38 hat Hindemith vier dieser Chöre noch einmal revidiert und in die *Five songs on old texts* aufgenommen. Diese Revisionen, die Hindemith in einer Nachbemerkung in der ersten Auflage der *Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil* ankündigt<sup>24</sup>, sind eher musiktheoretisch motiviert: Er vereinfacht den tonalen Zusammenhang und die harmonischen Ereignisse, und mit diesen Vereinfachungen werden die Chöre dann auch noch leichter

<sup>22</sup> Eintragungen in Hindemiths autographem Werkverzeichnis (Hindemith-Institut).

<sup>23</sup> GA VII/5: *Chorwerke a cappella*, hrsg. von Alfred Rubeli, Mainz 1989, S. IXff. In diesem Band sind alle Fassungen der Chöre publiziert.

<sup>24</sup> P Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil*, Mainz 1937, S. 252.

aufführbar. Diese Revisionen gelangen Hindemith freilich nicht auf Anhieb; von allen Chören gibt es gewissermaßen ‚frühe Neufassungen‘. So sind die Chöre *Vom Hausregiment* und *Art läßt nicht von Art* in insgesamt vier Fassungen überliefert.

#### IV.

Nahezu alle Gründe, die Hindemith verschiedene Fassungen von Werken erarbeiten ließen, kommen in den extensiven, einen Zeitraum von 13 Jahren umfassenden Revisionsvorgängen am Liederzyklus *Das Marienleben* (1922/1923) zusammen: die in der Aufführungssituation kaum zu bewältigenden Schwierigkeiten der Singstimme, die ethisch-ästhetisch begründete Kritik an der unangemessen auffälligen musikalischen Faktur, grundsätzliche musiktheoretische Erwägungen und schließlich eine Veränderung der Werkidee. Diese Bearbeitung, die Hindemith dann mit einem nachgerade programmatischen Vorwort veröffentlichte, hat wohl zahllose Stellungnahmen herausgefordert, kann jedoch erst gegenwärtig mit der Kenntnis aller Quellen zumindest in den Grundzügen überschaut werden.

Am 17. Juni 1936 berichtet Hindemiths Frau Gertrud der Widmungsträgerin der Erstfassung des *Marienlebens*, Emma Lübbecke-Job, in einem Brief<sup>25</sup>:

„Er hat sich auch das Marienleben vorgeknöpft plötzlich, den Argwohn Josephs und Vor der Passion hat er höher und leichter gesetzt, Thematik ist die gleiche nur Stellen wie die schwellenden Knospen und Blätter blühen jetzt richtig auf, die hohen Judenberge haben unendliche Weite und die Freude des Täufers ist ein kleiner Hymnus durch 2 Takte . . . er möchte nun am liebsten das ganze Werk umschreiben, weil ihm über der Arbeit tausend Gedanken und Erkenntnisse auch für sein Buch [*Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil*] aufgegangen sind, er möchte daran aufzeigen, welchen Weg die Musik gehen musste und ging, die letzten 15 Jahre. Mir tat es erst leid um die herrlichen Stücke, aber nach einigen Kostproben ist es mir klar, dass er nur manche Stellen von einer gewissen ‚Bepackung‘ befreien möchte, die er heute bei seinen Schülern nicht mehr erlauben würde!“

Diese einzigen authentischen Angaben zum Revisionsbeginn von *Das Marienleben* sind aufschlußreich genug: Erstens begann Hindemith die Revisionsarbeit „plötzlich“ und offensichtlich ohne grundlegendes Revisionskonzept; zweitens revidierte Hindemith nur einzelne Stellen; drittens führt die Revisionsarbeit zu musiktheoretischen Einsichten und viertens ergab sich für ihn über der Revision die Idee, mit dieser Arbeit programmatisch eine sinnvolle musikalische Evolution zu sanktionieren. Diese Hinweise können noch präzisiert werden.

Im Winter 1935/36 hatte Hindemith einen vollständigen ersten Entwurf der *Unterweisung im Tonsatz* niedergeschrieben<sup>26</sup>, der ihm jedoch immer fragmentarischer geriet, auf große Bedenken von befreundeten Musiktheoretikern stieß und einige zentrale

<sup>25</sup> Zitiert nach einer im Hindemith-Institut aufbewahrten Kopie. — Bereits drei Tage zuvor, am 14. Juli 1937, hatte Gertrud Hindemith einen ganz ähnlichen Brief an den Schott-Verlag geschrieben; aus diesem Brief zitiert Neumeyer, S. 137

<sup>26</sup> Die Entstehung der *Unterweisung* wird ausführlich dargestellt von G. Schubert, *Vorgeschichte und Entstehung der „Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil“*, in: *Hindemith-Jahrbuch* 9 (1980), S. 16ff.



Theoreme wie zum Beispiel „harmonisches Gefälle“ oder „übergeordnete Zweistimmigkeit“ noch nicht kannte. Er ließ diese Arbeit im April 1936 vorerst liegen, weil er, nach seinen eigenen Worten, an einem Punkt festhänge. Zugleich befand er sich in einer Phase höchster kompositorischer Produktivität: In den drei Monaten von Juni bis August 1936 komponierte er immerhin drei Klaviersonaten, den schon erwähnten neuen Satz zur *I. Klaviersonate*, fertigte den Klavierauszug zum *Schwanendreher* an und revidierte dabei, wie dargestellt, den Schluß des Finalsatzes und bearbeitete ausländische Volkslieder für Klarinette und Streichquartett. Zudem hatte er seit dem Frühjahr einige Klavierlieder komponiert, mit denen er eine umfangreiche Serie von Liedkompositionen fortsetzte, die er 1933 zu komponieren begonnen hatte. Man kann vermuten, daß ihn diese Liedkompositionen überhaupt dazu brachten, sich *Das Marienleben* vorzunehmen, von dessen zukünftiger Überarbeitung er bereits 1924 gesprochen haben muß<sup>27</sup>. Im Juli 1936 hat dann Hindemith nicht weniger als sechs Lieder revidiert. Während er die beiden zuerst bearbeiteten Lieder — *Argwohn Josephs*

Nr. 4 Mariä Heimsuchung

Ruhig bewegt (♩ = 44-50)

*p*

Noch er-ging sie's leicht im

*p* *zart*

Notenbeispiel 1a

*Mariä Heimsuchung. Ruhig bewegt*

Noch er-ging sie's leicht im

*p* *zart*

Notenbeispiel 1b

© der Notenbeispiele: B. Schott's Söhne, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

<sup>27</sup> GA VI/1: *Klavierlieder I*, hrsg. von Kurt von Fischer, Mainz 1983, S. XV.

und *Vor der Passion* — tatsächlich nur in der von Gertrud Hindemith beschriebenen Art revidiert, verändert er hingegen in den beiden folgenden Bearbeitungen die Satzstruktur an einigen Stellen in einer Art, für die er dann später die Begriffe finden wird: In *Mariae Heimsuchung* streicht er die harmonisch bitonale, relativ komplexe Einleitung und rekonstruiert ihr melodisches Substrat mit einer Satzstruktur, die geradezu paradigmatisch das Prinzip der „übergeordneten Zweistimmigkeit“ ausbildet.

In *Geburt Mariae* wiederum ersetzt er u. a. eine Folge von auffälligen aber gleichartigen vierstimmigen Quartenakkorden durch eine konventionelle, aber harmonisch reicher abgestufte Akkordfolge, deren Spannungsabfolge Hindemith dann mit dem Begriff „harmonisches Gefälle“ beschreiben wird.

Die Beobachtung seiner Bearbeitungspraxis, so wäre pointierend zusammenzufassen, führt Hindemith zu neuen musiktheoretischen Einsichten, mit denen er dann die Krise seiner musiktheoretischen Arbeit überwindet. Jedenfalls brach Hindemith die

25  
hen die Mutter gebu ren,  
p

29  
dem E i - - - - - nen, der  
mp mf

32  
bald er - scheint  
ppp

Notenbeispiel 2a

The image displays two systems of a musical score for voice and piano. The top system features a vocal line with the lyrics: "wie er: p that in this night saw the mother is born" and "wie er: in die - ser Nacht — wird dem Knaben die Mut - -". The piano accompaniment consists of two staves with complex, rhythmic patterns. The bottom system continues the vocal line with: "to that in - fant of the One — who of SULLI" and "— ke ge - bor - ren, dem Ki - - - neu". The piano accompaniment continues with similar complex textures. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, mp), articulation (accents), and phrasing slurs.

## Notenbeispiel 2b

Revisionsarbeit an den Liedern im Juli 1936 ab und führte seine musiktheoretischen Bemühungen intensiv fort; im Juni 1937 lag dann das erste gedruckte Exemplar der *Unterweisung im Tonsatz* vor. Konsequenterweise fügt er im Anhang dieses Buches eine Notiz ein, nach der er „als praktische Erläuterung“ seiner musiktheoretischen Anschauungen eine „Neufassung“ auch des *Marienlebens* zu veröffentlichen gedenke<sup>28</sup>. Hindemith möchte zeigen, welche Musik ihn zu seiner Musiktheorie führte — und nicht umgekehrt: welche musikalischen Konsequenzen für ihn aus seiner Musiktheorie erwachsen. Gleich im Juli 1937 nimmt er denn auch die Bearbeitung von *Das Marienleben* wieder auf und revidiert nun großzügiger und ungehemmter. Seine erste Revision ist eine vollständig neue Komposition von *Geburt Christi*. An der zeitlich folgenden Revision von *Die Darstellung Mariae im Tempel* läßt sich besonders deutlich der enge Zusammenhang von Bearbeitung und Musiktheorie zeigen; denn Hindemith notiert sich unter das neue Passacaglia-Thema dieses Liedes in den Skizzen taktweise jeweils das harmonisch-tonale Zentrum in genau derselben Art, wie er es in einem Skizzenheft aus dem Vorjahr bei Entwürfen zu Übungsbeispielen seiner *Unterweisung im Tonsatz* tat.

Bis Ende Juli 1937 waren außer den beiden Liedern<sup>29</sup>, die Hindemith nicht verändern wollte, nur noch zwei Lieder unbearbeitet geblieben, nämlich *Vom Tode Mariae II*, das

<sup>28</sup> Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, S. 252.

<sup>29</sup> *Pietà* und *Stillung Mariae mit dem Auferstandenen*.

Skizzenheft ohne Bezeichnung (1936):

Entwürfe von Übungsbeispielen zur *Unterweisung im Tonsatz*

The image shows a page of handwritten musical notation, labeled '[ar]' in the top left corner. It consists of six systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The second system has a bass clef and includes the notes 'a', 'c', 'd', and 'e' written below the staff. The third system has a treble clef and features a large circle around a group of notes. The fourth system has a bass clef and includes dynamic markings like 'br' and 'f'. The fifth system has a bass clef and includes dynamic markings like 'p' and 'f'. The sixth system has a bass clef and includes dynamic markings like 'p' and 'f'. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's sketch.

Notenbeispiel 3a

er wohl bereits 1936 skizzenhaft revidiert hatte, ohne jedoch diese Revision durch eine Reinschrift zu sanktionieren, und *Von der Hochzeit zu Kana*, doch brach Hindemith die Revisionsarbeit ab und das ganze Projekt geriet in eine Krise, deren Ursachen nicht zu ergründen sind. Sie könnten in seiner prekären biographischen Situation liegen, vielleicht auch in der kritischen Rezeption seiner *Unterweisung im Tonsatz*. Immerhin erstellt Hindemith 1939 von vier der bearbeiteten Lieder eine Orchesterfassung<sup>30</sup> und tilgt in der 1940 publizierte zweiten Auflage der *Unterweisung im Tonsatz* jene Ankündigung einer Revision des *Marienlebens*.

Erst im März 1941 nahm sich Hindemith in den USA *Das Marienleben* wieder vor, revidierte zunächst die beiden noch unbearbeiteten Lieder *Von der Hochzeit zu Kana* und *Vom Tode Mariae II* und überarbeitete noch das Lied *Pietà*, das ursprünglich unverändert bleiben sollte. Damit war nach fünf Jahren die Revisionsarbeit zu einem ersten

<sup>30</sup> GA VI/5: *Sologesänge mit Orchester*, hrsg. von Henry W. Kaufmann, Mainz 1983, S. Xf.

Skizzenheft 1937/38 *Marienleben* / *Nobilissima visione*: Skizze zum neuen Passacaglia-Thema

Notenbeispiel 3b

Ende gebracht worden. Hindemith scheint nun die ganze Revision noch einmal durchgegangen zu sein und hielt auf einem Skizzenblatt (vgl. das Faksimile) einige Merkmale der Revision fest. Allerdings enthält dieses Blatt offensichtlich auch Eintragungen aus einer etwas späteren Zeit, so daß sich nicht mit letzter Gewißheit sagen läßt, was sich Hindemith im März 1941 durch seine Eintragungen auf dem Blatt ins Bewußtsein hob<sup>31</sup>. Er notierte sich die Revisionsdaten, die Anzahl der Takte der jeweiligen Fassungen, Hinweise zur Form oder Satztechnik der Lieder wie *Passacaglia*, *Ostinato*, *Fuge*, *Basso ostinato* und *Variationen*, die jeweiligen tonalen Zentren der Lieder sowie Hinweise auf etwaige Zitate zwischen den Liedern. Hindemith scheint über dem Anfertigen dieser Listen im März 1941 plötzlich die Möglichkeit erkannt zu haben, die

<sup>31</sup> Neumeyer, S. 144: Neumeyer publiziert eine andere Liste mit Revisionsmerkmalen, die Hindemith in eines seiner Exemplare mit dem Abdruck der Rilkeschen Gedichte (Insel-Bücherei Nr. 43, zweite Auflage, 21. — 30. Tausend) auf einer leeren Seite eintrug. Neumeyer diskutiert S. 145 ebenfalls das Datum, zu welchem Hindemith das System tonaler Symbolik fand. Auch er datiert — aus anderen Gründen — Hindemiths Konzeption auf 1941. Die hier herangezogene Liste scheint Neumeyer nicht zu kennen.

Faksimile aus: Skizzen 1941—1942; Überblick über die Revisionsarbeit (März 1941)

Opus	Title	Date	alt	neu	Key	Form	Notes
1	Gebild Mama	17.7.36	65	63 102	H	Litane	/
2	Danklied	23.7.37	142	136	Paraguaylied	C	/
3	Männer Volk	25.7.37 5.5.41	68	95 (122) 132	<del>H/C</del> H/C	ans 6	/
4	Heinrichslied	11.7.36	41	43	H/C		/
5	Agneslied	11.7.36	60	78 77	F		/
6	Heute Volk	28.7.37	154	230 234 251	A		/
7	Gebild Christi	21.7.37	120	168	E	ans 1, 11, 13	/
8	Psalm	19.7.36	94	101	C/A	ans 11	/
9	Ständchen f. Maria	16.11.41	82	161 166	F	Fuge	/
10	Vier der Passion	11.7.36	44	46 53	E/A		/
11	Pfeifen		32	32	E		/
12	Stilling		46	46	E		/
13	Tot I	26.7.36	78	62 69	Basso continuo	E/E	/
14	Tot II	19.11.41	89	88 92 95	Variation	E/E/G	/
15	Tot III	29.7.37	83	89	A	ans 1, 3	/

  

1198	1438	1538
------	------	------

  

Tonarten: H = Maria | E = Christus | A = Engel

A = Unbegreiflichkeit | E = Tod | C = Himmel, Unendlichkeit

F = Felle, falsche Handlung | D = Verkommen

(B = indische Artillerie | F = Heubest gegen G. | G = Todesschrei)

Marienerleben. *Der/Es = Heubest / Determination*



Revision des Werkes wesentlich umfassender und gründlicher zu planen, zu begründen und durchzuführen; denn unter diesen Listen ordnet er die harmonisch-tonalen Ereignisse den Handelnden und den Gefühlssphären der Rilkeschen Dichtung unmittelbar zu. Daß sich Hindemith dieses System einer totalen Symbolik erst im März 1941 beim Ausschreiben dieses Blattes bewußt machte, erhellt vor allem die Tatsache, daß er nun gleich im Mai 1941 das Lied *Mariae Verkündigung*, das sich in dieses System noch überhaupt nicht fügte, noch einmal völlig neu komponierte<sup>32</sup>. Zudem versah er auf dem Skizzenblatt eine der außermusikalischen Bedeutungen, die er einer Tonart zuordnete, noch mit einem Fragezeichen; er war sich also über seine Intentionen noch nicht ganz sicher.

Die Verdeutlichung der harmonisch-tonalen Ereignisse erscheint nun nicht mehr als Selbstzweck oder Ziel der Revisionsarbeit, wie es noch 1937 wirken mochte, sondern als Ausgangspunkt der Revision. Hindemith komponiert nicht *die* harmonisch-tonale Ordnung, sondern *mit* der harmonisch-tonalen Ordnung. Konsequenterweise nahm Hindemith nun die Revision des Werkes, wie sie 1941 vorlag, zum Ausgangspunkt extensiver weiterer Bearbeitungsvorgänge; denn Hindemith unterwarf nun alle Bereiche der kompositorischen Arbeit von der tonalen Disposition über die Rhythmik, die Dynamik bis hin zur musikalischen Ausdrucksgebung einem planvollen Gestalten, das möglichst intensiv und direkt an den Gehalt der Dichtung anschloß und ihn musikalisch gleichsam offenlegte. Diese Revisionsarbeiten zogen sich noch bis 1947 hin. Hindemith hat darüber ausführlich im „Vorwort“ zur Neufassung berichtet, die dann 1948 veröffentlicht wurde. Doch damit war für Hindemith die Auseinandersetzung mit diesem Werk immer noch nicht abgeschlossen; denn 1959 instrumentierte er noch zwei weitere Lieder der Neufassung.

## V.

Es wäre kaum übertrieben zu behaupten, daß Hindemith vielleicht weniger mit der Bearbeitung des *Marienlebens*, als vielmehr mit der Polemik gegen „Modernität“ und „neue Musik“ im „Vorwort“ gleichsam die Zeitgenossenschaft verloren oder fast schon mutwillig verspielt hat. Allerdings wirkt es heute seltsam, daß Hindemith immer wieder vorgehalten wurde, er gebe die Positionen der damals aktuellen musikalischen Moderne auf; denn Hindemith war davon überzeugt, daß diese Positionen aufgegeben werden müssen. Virulent wurde vielmehr ein Nebenergebnis dieser Polemik: die weiterhin vorherrschende Meinung, Hindemith habe unterschiedslos frühe Werke revidiert, um sie den ohnehin fragwürdigen Grundsätzen seiner Musiktheorie anzupassen. Dabei zeichnet sich mit der Neufassung des *Marienlebens* von 1947 eine neue Auffassung von Tonalität ab, die dann Hindemiths letzte, freilich nur noch fragmentarisch be-

<sup>32</sup> Die Revisionen des Liedes *Mariae Verkündigung* diskutiert ausführlich Neumeyer, S. 157ff.

stimmbare musiktheoretische Wendung prägen wird<sup>33</sup>. Er rückt das Konzept der „Gesamttonalität“ als Inbegriff aller nur denkbaren Formen von Tonbeziehungen in den Mittelpunkt seiner Überlegungen, aus deren Bereich in einzelnen Werken immer nur eine bestimmte Art von Tonalität wirksam sein kann. Die spezifische Tonalität eines Werkes, auch in ihrer Form als Atonalität, muß immer erst in die Werke hineingetragen werden; sie ist das Resultat, nicht aber die Voraussetzung zweckmäßiger kompositorischer Maßnahmen. Der Sinn dieser kompositorischen Maßnahmen liegt also, nach Hindemiths Auffassung, nicht in ihnen selbst oder ist gar als „Antwort“ auf eine „geschichtliche Situation“ zu verstehen, sondern hängt vom Charakter oder Zweck ab, den man einem Werk geben möchte.

Hindemiths ungebrochene Neigung, eigene Werke geduldig zu revidieren, scheint aus seiner Überzeugung zu erwachsen, daß musikalische Sinnfragen kaum innermusikalisch, kompositionstechnisch, im inneren Kontext eines Werkes zu lösen sind. Sie korreliert gerade einer Souveränität kompositionstechnischen Vermögens, die kaum Widerstände zu kennen scheint und von der Hindemith einmal als von einer „Melancholie des Vermögens“ sprach<sup>34</sup>.

## Absolute Musik und Biographie Paul Hindemiths textbezogene Instrumentalkompositionen<sup>1</sup>

von Luitgard Schader, Bad Homburg

Mit der Komposition der Symphonie *Mathis der Maler* (1933—34) eröffnete Paul Hindemith eine Folge von Instrumentalkompositionen, die der Komponist ausdrücklich mit Texten verküpfte. Die Kontinuität, mit der Hindemith diese Gruppe von musikalisch unterschiedlichen Werken schrieb — die letzte Komposition dieser Reihe ist das *Concerto for Horn and Orchestra* aus dem Jahre 1949 — läßt an eine ‚Serie‘ von Werken denken, die allein durch außermusikalische Faktoren als solche charakterisiert werden.

Innerhalb dieser Serie bilden sich nach der unterschiedlichen Art der Textverarbeitung zwei Gruppen von Kompositionen heraus: Zum einen diejenigen, die durch das Zitat eines Liedes den impliziten Text indirekt zum Ausdruck bringen — der bereits

<sup>33</sup> Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung bei: G. Schubert, *Paul Hindemith. Theorie und Praxis*, in: *Musik und Theorie*, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz 1987, S. 70ff

<sup>34</sup> P. Hindemith, *Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe* (= Insel-Bücherei Nr. 575 [o. O., o. J.]), S. 35.

<sup>1</sup> Mein herzlicher Dank gilt Herrn Giseler Schubert für die vielen Hinweise und Anregungen, die ich von ihm während der Erarbeitung des Themas erhielt.