

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.

genannten *Mathis-Symphonie* folgen darin die beiden Bratschenkonzerte *Der Schwandrehler* (1935) und *Trauermusik* (1936), ferner die *Sonate für Trompete und Klavier* (1939) und die *Sonate für Orgel nach alten Volksliedern* (1940). Die dabei zitierten Volkslieder und Choräle nennt Hindemith in den Satzüberschriften seiner Werke oder stellt sie innerhalb des Satzes direkt zum Zitatbeginn. Eine Ausnahme in dieser Gruppe bildet lediglich die *Zweite Sonate für Klavier* (1936), in der Hindemith, wie David Neumeyer erkannte<sup>2</sup>, einige Takte seiner eigenen Komposition *Frau Musica* übernimmt, ohne dies anzuzeigen.

Zum anderen verband Paul Hindemith eine Reihe von Kompositionen mit Gedichten. Er notierte zur *Ersten Sonate für Klavier* (1936): „Das Gedicht »Der Main« von Friedrich Hölderlin gab die Anregung zur Komposition dieser Sonate“. Der Finalsatz der *Sonate für Harfe* (1939) ist mit einem *Lied* genannten Text von Ludwig Christoph Heinrich Hölty überschrieben, der bereits im Manuskript vollständig zum Notentext notiert ist. Den vierten Satz der *Sonata for Two Pianos, Four Hands* (1942) bezeichnet Hindemith als „Recitative“ und publizierte ihn zunächst ohne weitere Erläuterungen. Erst nach dem 2. Weltkrieg nannte der Komponist — auf die direkte Anfrage nach der Bedeutung dieser Satzbezeichnung — den Text „This World's Joy“, der anonym aus dem beginnenden 14. Jahrhundert überliefert ist, als Bestandteil des Satzes. Zu der *Sonate für Althorn und Klavier* (1943) schrieb Hindemith selbst einen Dialog zwischen Hornist und Pianist, der zu Beginn des 4. Satzes steht, dem Ballett *Hérodiade* (1944) liegt eine Dichtung von Stéphane Mallarmé zugrunde und für das *Concerto for Horn and Orchestra* (1949) schrieb Hindemith eine „Declamation“, die er zu einem Einsatz des Solohorns im 3. Satz setzte<sup>3</sup>.

\*

Während die Bedeutung von musikalischen Zitaten in Instrumentalkompositionen als Vermittler außermusikalischer Anspielungen — in unterschiedlichstem Sinne — hinlänglich bekannt ist, verwundert die Verknüpfung von Literatur und Musik im Bereich der Instrumentalkomposition, die zudem in den hier behandelten Werken Hindemiths mehr einer reinen Addition als einer wirklichen Verknüpfung zu entsprechen scheint. Denn nachgerade als Motto verbirgt Hindemith die Texte — allein dem Interpreten sichtbar — in den Partituren der Kompositionen. Den bewußten Verzicht auf eine Vokalstimme als Mittler zwischen Text und Musik erläutert Hindemith im Vorwort des Balletts *Hérodiade*:

„Hérodiade ist ein Versuch, Worte, poetische Idee, lyrischen Ausdruck und Musik in ein einheitliches Ganzes zusammenzuschmelzen, dabei aber auf das Ausdrucksmittel, das einer solchen Mischform am natürlichsten sich darbieten würde, den Gesang nämlich, völlig zu verzichten. Der Grund für diese Einschränkung ist im Zwecke der Komposition zu suchen: Sie wurde als Tanzwerk für die Bühne geschrieben [...], und die allbeherrschende Singstimme hätte den Zuschauer von seiner an die Bühnenvorgänge gebundenen

<sup>2</sup> David Neumeyer, *The Music of Paul Hindemith*, New Haven und London 1986, S. 206.

<sup>3</sup> Eine weitere textbezogene Instrumentalkomposition liegt in den *Variationen über das altenglische Kinderlied A Frog he went a-courting* für Cello und Klavier vor. Wegen der stark parodistischen Züge, die das Werk prägen, und überwiegend lautmalenden Umsetzung des Liedtextes in die Instrumentalkomposition können die Variationen hier vernachlässigt werden.

Aufmerksamkeit nur ablenken können. Die aber auch für ein solches Werk wünschenswerte Verschmelzung des poetischen Vorwurfs mit der Musik konnte daher nur erreicht werden, indem die Melodielinien, die alltäglicherweise einer Singstimme zugefallen wären, den Orchesterinstrumenten übertragen wurden. Eine derartige »orchestrale Recitation« kann dem Text wörtlich folgen, so weit sogar, daß selbst der Tonfall französischer Versdeklamation sich in den Kadenzen der Melodiezüge ausprägt."

Wenngleich diese Erläuterung lediglich für Hindemiths Ballettkomposition im vollen Maße gelten kann, so dient die Darstellung der Kompositionsidee einer „instrumentalen Rezitation“ doch als Zugang zu den übrigen genannten Kompositionen, die ebenfalls mit scheinbar isoliertem Text angelegt wurden.

Als Ernst Laaff sich nach der Bedeutung der Satzbezeichnung „Recitative“ in der *Sonata for Two Pianos, Four Hands* bei Hindemith erkundigte, bestätigte der Komponist, daß der Text „This World's Joy“ in eben dieser für *Hérodiade* beschriebenen Art der Komposition unterlegbar ist<sup>4</sup>. Für das *Concerto for Horn and Orchestra* und für die *Sonate für Althorn und Klavier* wies David Neumeyer bereits dieselbe Kompositionsidee nach<sup>5</sup>, und auch dem Finalsatz der *Sonate für Harfe* kann das Gedicht Höltys unterlegt werden.

Obgleich die Vermutung, auch die *Erste Klaviersonate* „rezitiere“ das ihr zugeordnete Gedicht, nach den bisherigen Beobachtungen naheliegt, gestaltet sich die eindeutige Zuordnung der Textteile des Hölderlin-Gedichtes zu dieser Komposition schwierig, da der Text nicht wie in den übrigen Kompositionen im Werk kontinuierlich fortlaufend ‚vertont‘ ist.

Sehr langsam (♩ etwa 60)

Ihr Freun - de hän - get, wann ich ge - stor - ben bin, die klei - ne

Har - fe hin - ter dem Al - tar auf.

#### Notenbeispiel 1

Paul Hindemith, *Sonate für Harfe*; Finalsatz oberes System

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

<sup>4</sup> Siehe dazu: Ernst Laaff, *Das Rezitativ in Hindemiths „Sonate für 2 Klaviere“*, in: *Melos* 15 (1948), S. 103ff. Laaff druckt dort das *Recitative* mit unterlegtem Text ab. Einen Nachdruck dieser textierten Fassung der Sonate enthält: Andres Briner, Dieter Rexroth, Giselher Schubert, *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text*, Zürich und Mainz 1988, S. 179.

<sup>5</sup> D. Neumeyer, *Paul Hindemith. Sämtliche Werke. Bläserkonzerte I*, hrsg. im Auftrag der Hindemith-Stiftung von Kurt von Fischer und Ludwig Finscher, Mainz 1983, S. XI f.

Das Gedicht *Der Main* gliedert sich in drei Abschnitte. Im ersten schildert Hölderlin den Wunsch des Erzählers, die antiken Stätten Griechenlands zu bereisen. Im zweiten schließt sich eine Darstellung der paradisischen Lebensumstände auf den Inseln Ioniens an. Völlig unvermittelt ersetzt Hölderlin im anschließenden dritten Abschnitt den Erzähler durch einen „heimatlosen Sänger“, der ebenfalls zu den ionischen Inseln gelangen will. Dieser Sänger jedoch sucht nicht den Reiz der Fremde, sondern ganz im Gegenteil einen Ersatz für das verlorene Vaterland. Die beiden Rahmenteile des Gedichtes sind in sich wiederum zweiteilig, wobei deren jeweils erster Abschnitt Einleitungscharakter trägt. Durch diese Initialwirkung zu Beginn beider Abschnitte und durch den parallelen Formalaufbau bezieht Hölderlin den Anfang des dritten Großabschnittes auf den Beginn des Gedichtes zurück.

Hindemith komponierte die Sonate „Der Main“ fünfsätzig. Wegen der Verknüpfung des 1. mit dem 2. Satz und des 4. mit dem 5. Satz durch den Vortragshinweis „nach kurzer Pause anschließen“ herrscht auch in der Sonate eine dreiteilige Anlage übergeordnet vor. In Analogie zu Hölderlin greift Hindemith im letzten Abschnitt des Werkes durch die Überschrift des 4. Satzes „Ruhig bewegte Viertel, wie im ersten Teil“ auf den Anfang der Sonate zurück.

Der Vergleich der Affektfolgen, die in der Sonate durch Vortragsbezeichnungen ausgedrückt werden, offenbart den exakt parallelen Aufbau beider Werke. Als Beispiel mag hier nur das Verhältnis des 1. zum 4. Satz der Sonate genannt werden, der Teile, die bereits durch die Formulierung der Satzüberschrift miteinander verbunden sind. Hölderlin beginnt das Gedicht mit der Inhaltsfolge: Wandern — Vision — Kernaussage („Wohl manches Land möcht ich sehn“ — „Wünsche wandern über das Meer“ — „Vor ändern, so ich kenne, gepriesen sind“) und kehrt diese Reihenfolge zu Beginn des 3. Abschnittes in Vision — Wandern — Kernaussage um („Zu euch, vielleicht, ihr Inseln“

(6)

Wohl man - ches Land der le - ben - den Er - de möcht' Ich sehn,

11

und öf - ters ü - ber die Berg' ent - eilt Das Herz mir,

## Notenbeispiel 2

Paul Hindemith, 1. Satz der *Ersten Sonate für Klavier*

— „Von Fremden zu Fremden“ — „statt Vaterlands ihm dienen“). Paul Hindemith überträgt diese Relation der Abschnitte mit: 1. Thema — 2. Thema — Coda im 1. Satz und gestaltet den 4. Satz durch die Übernahme des musikalischen Materials in umgekehrter Reihenfolge: 2. Thema — 1. Thema — Coda. Durch die thematisch feststehenden Teile zum Ende der beiden Sätze erhalten diese Abschnitte für die folgenden die Initialwirkung, die entsprechend in Hölderlins Gedicht zu beobachten war.

Hindemiths Komposition folgt in der gesamten Formanlage, bis in Einzelheiten hinein, Hölderlins Gedicht. Erst durch die konsequente Zuordnung des Textes zu den analogen musikalischen Abschnitten werden die „rezitierenden“ Teile der Sonate erkennbar.

Da Walter Gieseking, der die Uraufführung der *Ersten Sonate für Klavier* übernehmen wollte, mit der Interpretation der langsamen Teile der Sonate Schwierigkeiten hatte, ersetzte Hindemith den 2. Satz des bereits vollständig komponierten Werkes. Sowohl in der ursprünglichen, als auch in der endgültigen Fassung können die dem 2. Satz entsprechenden Textausschnitte des Hölderlin Gedichtes unterlegt werden.

Den Vorschlag seines Verlegers, den Text des Gedichtes gemeinsam mit der Sonate zu veröffentlichen, hatte Paul Hindemith nachdrücklich abgelehnt, er wünschte lediglich den kurzen Hinweis, das Gedicht sei „Anregung“ zur Komposition der Sonate gewesen. In seinem autographen Werkverzeichnis, das das Paul-Hindemith-Institut

(8)

Doch lieb ist in der Fer - ne nicht Ei - nes mir,

(21)

Wie je - nes, wo die Göt - ter - söh - ne Schla - fen,

24

das \_\_\_\_\_ trau - ern - de Land der Grie - chen. Ach!

(28)

ein - mal dort \_\_\_\_\_ an Su - ni - ums Kü - ste möcht' Ich lan - den,

### Notenbeispiel 3a

Paul Hindemith, 2. Satz der *Ersten Sonate für Klavier*

(21) Doch lieb ist in der Fer-ne nicht Ei-nes mir, \_\_\_\_\_

25 Wie je-nes, wo die Göt-ter-söh-ne Schla--fen, \_\_\_\_\_

(35) das trau-ern-de Land der Grie-chen. Ach! ein--mal \_\_\_\_\_ dort \_\_\_\_\_

## Notenbeispiel 3b

Paul Hindemith, Ursprünglicher 2. Satz aus der *Ersten Sonate für Klavier*

aufbewahrt, notierte er allerdings den Zusatz: „nach »Der Main« von Hölderlin“, der im Gegensatz zum Hinweis im Werktitel der Sonate das wirkliche Verhältnis zwischen der Sonate und dem Gedicht prägnanter zum Ausdruck bringt.

Ogleich Hindemith — mit Ausnahme der *Sonata for Two Pianos, Four Hands* — die von ihm den Kompositionen unterlegten Texte nannte, hätte ohne die Hinweise im Vorwort zur *Hérodiade* und ohne Ernst Laaffs Rückfrage beim Komponisten das Prinzip der instrumentalen Rezitation, und somit die Bedeutung der Texte für die Kompositionen, kaum richtig erkannt werden können, denn auch Hindemiths autographe Partituren und selbst die Skizzen der Werke erlauben keinerlei Rückschlüsse auf die ‚Vertonung‘ eines Textes in den Werken. Hindemith selbst gab somit das ‚Geheimnis‘ seiner Kompositionen, das er bei deren Veröffentlichung zunächst konsequent gewahrt hatte, nachträglich preis, als ob die Kompositions-idee für ihn an Bedeutung verloren hätte oder die vormals gehüteten Texte nun in ihrer ganzen Tragweite vom Hörer rezipiert werden dürften.

\*

Willy Strecker, einer der beiden Verlagsleiter des Schott-Verlages, berichtete am 4. August 1933 seinem Bruder Ludwig Strecker von einem Besuch Hindemiths am Vortage, an dem er dem Verlag einen Entwurf des Librettos zu seiner Oper *Mathis der Maler* vorstellte, und verweist dabei auf die Bedeutung der Texte in Hindemiths Instrumentalkompositionen:

„Das Künstlerschicksal von Grünewald, das unverstanden seinen Weg ging und dem fremden Einfluss der italienischen Renaissance widerstand, ist eine Parallele seiner eigenen Persönlichkeit und interessiert ihn daher so ungemein. [...] Er ist so gefangen von der Grösse des Vorwurfs der Parallele der damaligen Zeit mit der unsrigen und vor allem mit dem einsamen Künstlerschicksal, das [!] er mit der Begeisterung und persönlichen Teilnahme schaffen wird wie noch nie“<sup>6</sup>.

Die autobiographischen Züge der Oper *Mathis der Maler* sind hinlänglich bekannt: Hindemith entwarf selbst das Sujet der Oper und schrieb das Libretto über den Künstler Mathis, der sein Metier verlässt, um in die politischen Ereignisse selbst aktiv einzugreifen und daran zerbricht. Auch in der gleichzeitig mit der Oper entstandenen Symphonie *Mathis der Maler* schwingt die von Strecker erwähnte offensichtliche Schicksals-Parallele mit und findet Ausdruck im Untertitel des 3. Satzes, der *Ver-suchung des heiligen Antonius: Ubi eras, bone Jhesu / ubi eras, quare non affuisti / ut sanares vulnera mea*.

Das Zitat des Volksliedes *Es sungen drei Engel ein süßen Gesang* im ersten Satz der Symphonie, der dem Vorspiel der Oper entspricht, und der gregorianischen Sequenz *Lauda Sion Salvatorem* mit anschließendem *Hallelujah* im Finalsatz deutet auf eine besondere Intention der Symphonie, die — wenngleich indirekt so doch nicht weniger als die Klage des Heiligen Antonius — auf die Situation Hindemiths im „3. Reich“ hindeutet. Gegen die vehementen Angriffe, zeitgenössische Musik sei mit dem „gesunden Volksempfinden“ nicht zu vereinbaren, wollte Hindemith eine leicht eingängige Komposition setzen. Dieses Vorhaben verdeutlicht die Tatsache, daß Hindemith zur Symphonie eine Erläuterung anfertigte, die die einzelnen Themen des Werkes vorstellt und um die wohlwollende Annäherung des Hörers an die Musik bittet. Eine Eröffnung des Werkes durch ein Volkslied und der Abschluß durch eine gregorianische Sequenz unterstützt dieses Vorhaben wesentlich. Außerdem erwähnt Hindemith in seinen Erläuterungen, und dies mag auf die Verwendung der bekannten Melodien anspielen, er habe versucht, „mit musikalischen Mitteln [...] demselben Gefühlszustand nahezukommen, den die Bilder im Zuschauer auslösen“.

Im Bratschenkonzert *Der Schwanendreher* zitiert Hindemith vier Lieder, deren Titel jeweils in eine Satz- bzw. Zwischenüberschrift eingingen. *I. Zwischen Berg und tiefem Tal*, *II. Nun laube, Lindlein, laube!*, Fugato: *Der Gutzgauch auf dem Zaune saß* und *III. Variationen „Seid ihr nicht der Schwanendreher!“*. Darüber hinaus stellte er der Komposition folgende Programm-Notiz voran:

„Ein Spielmann kommt in frohe Gesellschaft und breitet aus, was er aus der Ferne mitgebracht hat: ernste und heitere Lieder, zum Schluß ein Tanzstück. Nach Einfall und Vermögen erweitert und verziert er als rechter Musikant die Weisen, präludiert und phantasiert. Dieses mittelalterliche Bild war die Vorlage für die Komposition.“

Über diese Programm-Notiz lenkt Hindemith die Aufmerksamkeit des Hörers von den zitierten Liedern, die lediglich als „ernst und heiter“, gleichsam als beliebig, ge-

<sup>6</sup> Der Briefwechsel Hindemiths mit dem Schott-Verlag ist nach Kopien zitiert, die das Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/M., aufbewahrt.

schildert werden, auf das mittelalterliche Umfeld. Der Solist des *Bratschenkonzertes*, und somit Hindemith selbst, denn er schrieb den *Schwanendreher* für seine eigenen Konzerte, wird zum Spielmann, der „als rechter Musikant“ in heiterer Stimmung Lieder vorträgt, der präludiert und phantasiert.

Die Liedtexte jedoch erwähnen den „Gutzgauch“ und den „Schwanendreher“, beides Synonyme für den „vor der Stadt lebenden“, den Außenseiter, und stehen somit im Widerspruch zu dem „heiteren Musikanten“, der in der Programm-Notiz angeführt wird. Darüber hinaus legte Hindemith in die eigene Stimme aus dem Lied *Nun laube, Lindlein, laube!* lediglich die Melodieabschnitte mit den Texten „nicht länger ich's ertrag“ beziehungsweise „hab' gar ein traurig' Tag“ und verweist damit auf die prekäre Situation, in der sich der Komponist befand, nachdem Furtwänglers Rehabilitierungsversuch, die Veröffentlichung des Artikels *Der Fall Hindemith*<sup>7</sup>, Goebbels' Reaktion in seiner Rede im Berliner Sportpalast am 6. Dezember 1934 provoziert hatte, in der er Hindemith als „atonalen Geräuschemacher“ bezeichnete und ihn als für das Deutsche Reich untragbar auswies<sup>8</sup>.

Die Komposition der *Ersten Sonate für Klavier* hatte Hindemith während seiner zweiten Reise in die Türkei begonnen, die, im Auftrag der türkischen Regierung, der Neuorganisation des dortigen Musiklebens diente. Obgleich viele deutsche Emigranten durch die Europäisierungs-Bestrebungen Atatürks an den türkischen Universitäten neue Wirkungsmöglichkeiten gefunden hatten, konnte sich Hindemith 1935/36 zu einer vollständigen Übersiedlung in die Türkei nicht entschließen; er wollte Berlin nicht verlassen. Er sieht die eigene Situation in Hölderlins Gedicht *Der Main* beschrieben, in dem es im Anschluß an die Schilderung des paradiesischen Ionien heißt:

Zu euch vielleicht, ihr Inseln! gerät noch einst  
Ein heimatloser Sänger; denn wandern muß  
Von Fremden er zu Fremden, und die  
Erde, die freie, sie muß ja leider!

Statt V a t e r l a n d s ihm dienen, so lang er lebt,  
Und wenn er stirbt — doch nimmer vergeß ich dich,  
So fern ich wandre, schöner Main! und  
Deine Gestade, die vielbeglückten<sup>9</sup>.

Durch die Auswahl dieses Textes bezeichnet Hindemith sich selbst als „heimatlosen Sänger“, der von „Fremden zu Fremden“ wandert, in der Hoffnung, eine neue Bleibe finden zu können, die ihm als Vaterland dienen werde, ohne dies letztlich ersetzen zu können.

<sup>7</sup> Wilhelm Furtwängler, *Der Fall Hindemith*, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 25. November 1934.

<sup>8</sup> Siehe dazu: G. Schubert, Vorwort zu: *Paul Hindemith. Der Schwanendreher*, Eulenburg Taschenpartitur, London 1985.

<sup>9</sup> Friedrich Hölderlin. *Sämtliche Gedichte*, Studienausgabe in zwei Bänden, hrsg. und kommentiert von Detlev Lüders, Bd. 1, Bad Homburg 1970, S. 211f.



Diese innere Resignation kommt auch in der direkt anschließend komponierten *Zweiten Sonate für Klavier* zum Ausdruck, wenn Hindemith den Beginn der Kantate *Frau Musica* op. 45,1 (1928) aufgreift, deren Text „Für allen Freuden auf Erden kann niemand kein feiner werden, denn die ich geb' mit meinem Singen und mit manchem süßen Klingen“ von Martin Luther als allgemeines „Lob auf die Musik“ formuliert wurde. In Hindemiths Situation im Jahre 1936 in Berlin allerdings deutet dieser Text den bereits vollzogenen Rückzug zur Musik an. Gleichzeitig aber dokumentiert Hindemith, selbst in Briefen an engste Freunde, seinen bekannten Humor, der häufig mit Unbekümmertheit und Naivität zu verwechseln ist, wie die Mitteilung an den Schott-Verlag über die Fertigstellung seiner beiden ersten Klaviersonaten zeigt.

„Lieber Willy, hier bekommen Sie die bewusste Sonate und damit Sie nicht glauben, die Senilitas sei schon im Anzuge, habe ich gleich noch einen kleinen Bruder beigelegt: Ich habe gleich noch eine hinnedruff gemacht, so zur Übung. Sie ist das leichtere Gegenstück zur immerhin gewichtigen ersten“<sup>10</sup>.

Das Schwanken zwischen Resignation und Lebensfreude prägte Hindemiths Situation auch in den ersten Jahren des Exils zunächst in der Schweiz und später in den USA. Ein Brief an die Frankfurter Freunde, die Pianistin Emma Lübbecke-Job und Fried Lübbecke, vom 6. Dezember 1939 zeigt offen die enge Nachbarschaft von humorvollen Gedankenspielen und Resignation. Nachdem sich Hindemith für ein ihm geschenktes Kräuterbuch bedankt hatte, fuhr er fort:

„Nächstes Jahr werde ich mit verdoppelter Aufmerksamkeit die Wiesen durchwandern! Man könnte sich manchmal wünschen, mit dem Gemüte und den Geschmacksnerven einer Kuh darin herumzuwandern — wie es denn heute oftmals vorteilhafter wäre, als Kuh denn als Mensch den immer mehr anwachsenden Stumpfsinn zu durchleben. Nein, doch nicht, solange man noch Musik machen kann“<sup>11</sup>.

In die Musik, die Hindemith „machte“, legte er auch weiterhin die Gedanken hinein, die er vor der Öffentlichkeit und vor Freunden zu verbergen suchte. Bereits 1933 hatte er Lieder nach Texten von Matthias Claudius, Friedrich Rückert, Novalis und Wilhelm Busch vertont, die Trauer und Tod beschreiben, 1939 folgten dann Gottfried Kellers Dichtung *Erster Schnee* mit dem Textinzipit „Wie nun alles stirbt“ für Männerchor, Friedrich Nietzsches *Unter Feinden* und *Die Sonne sinkt* als Klavierlieder, ebenso Agostino da Cruz' Text *Der Einsiedler* in deutscher Übersetzung von Karl Vossler. Im Gegensatz zu den gleichzeitig entstandenen Instrumentalkompositionen, die Hindemith regelmäßig direkt nach ihrer Fertigstellung in Druck gab, hielt er diese Lieder, deren Text offen Hindemiths Situation beschreiben, vor der Veröffentlichung zurück.

Ebenfalls 1939, nur wenige Wochen nach Ausbruch des 2. Weltkrieges, schrieb Hindemith noch im Schweizer Exil die Trompetensonate mit dem Trauerchoral *Alle Menschen müssen sterben*. Wie die bereits 1936 für eine Trauerfeier zum Tode des eng-

<sup>10</sup> Brief an Willy Strecker vom 8. Juli 1936.

<sup>11</sup> Den Nachlaß Lübbecke bewahrt das Archiv der Stadt Frankfurt/M. auf. Hindemiths Briefe sind nach Kopien zitiert, die das Archiv freudlicherweise dem Paul-Hindemith-Institut überlassen hat.

lischen Königs George V. entstandene *Trauermusik* mit dem Choral *Für deinen Thron tret ich hiermit*, drückt auch hier der Liedtext in leicht rezipierbarer Weise unmittelbar die Affekte der Komposition aus, denn beide Werke hatte Hindemith zu allgemeinen Anlässen der Trauer geschrieben, zur Staatstrauer in England beziehungsweise zum Ausbruch des Krieges. Im Gegensatz dazu allerdings verbirgt Hindemith sein privates Anliegen, doch wenigstens durch ein kleines Erinnerungsstück über den Tod hinaus im Gedächtnis zu bleiben, erneut in einem Gedichttext, Höltys *Lied*, den Hindemith im Oktober 1939 in die *Sonate für Harfe* setzte.

Ihr Freunde, hänget, wann ich gestorben bin,  
die kleine Harfe hinter dem Altar auf,  
wo an der Wand die Totenkränze  
manches verstorbenen Mädchens schimmern.

Der Küster zeigt dann freundlich dem Reisenden  
die kleine Harfe, rauscht mit dem roten Band,  
das, an der Harfe festgeschlungen  
unter den goldenen Saiten flattert.

„Oft“ sagt er staunend, „tönen im Abendrot  
von selbst die Saiten leise wie Bienton:  
die Kinder, hergelockt vom Kirchhof,  
hörstens, und sahn, wie die Kränze bebten“.

Auch die Texte der drei Volkslieder, *Ach Gott, wem sollt ich's klagen*, *Wach auf, mein Hort* und *So wünsch ich ihr ein gute Nacht*, die Hindemith im Mai und Juni 1940 in der 3. *Orgelsonate* zitiert, spiegeln seine privatesten Empfindungen wider, indem sie den Trennungsschmerz des einsamen Liebenden beschreiben. Hindemith hatte im Februar 1940 Europa verlassen, um in Amerika eine neue dauerhafte Existenzgrundlage ausfindig zu machen; seine Frau Gertrud war hingegen in der Schweiz geblieben, um dann, wenige Wochen später, nach New York zu folgen. Während dieser Zeit hatten jedoch einige Reedereien wegen der Kriegsentwicklungen den Schiffsverkehr nach Amerika eingestellt, so daß Gertrud zwischen Genua, Lissabon und der Schweiz reiste, während ihr Mann, über Wochen hin in ständiger Ungewißheit über ihr Schicksal, seiner neuen Lehrtätigkeit nachkommen mußte, ehe sie schließlich am 12. September 1940 in New York eintraf.

Nur fünf Monate später, am 17. Februar 1941, konnte Paul Hindemith seinen Freunden Emma und Fried Lübbecke bereits von seiner neu aufgebauten Existenz in New Haven berichten:

„Alles in allem sind wir zufrieden und danken dem Himmel, daß er uns an einen Platz gesetzt hat, wo man vernünftig leben und arbeiten kann. [...] Wir möchten manchmal gerne für einen Katzensprung hinüberkommen, aber darauf werden wir wohl noch lange warten müssen. Abgesehen von solchen sporadischen Wünschen vermissen wir das Verlassene jedoch nicht allzu sehr. Die Schweizer Zeit war freilich paradiesisch schön, aber in Paradiesen darf man offenbar nicht allzu lange leben. Und was vorher war, war halt doch so unerfreulich, daß wir für die jetzige Lösung dankbar sind“.

Diese gesicherte Existenzmöglichkeit war allerdings mit dem Eintritt Amerikas in den 2. Weltkrieg erneut bedroht, da Hindemith nun als Deutscher um seine Aufenthaltsgenehmigung fürchten mußte, und die Zufriedenheit, die den Brief an Fried und Emma Lübbecke noch bestimmte, wich erneuten Zukunftsängsten. In dem Gedicht *This World's Joy* (ca. 1300), das im *Oxford Book of English Verse* überliefert wird, fand Hindemith einen Text, der diese erneute Furcht und Sorge zum Ausdruck bringt, so daß er ihn Ende August 1942 in der *Sonata for Two Pianos, Four Hands* als instrumentales Rezitativ vertonte. Die Zeilen:

oft seufze ich und klage sehr  
wenn mir die Freude dieser Welt in den Sinn kommt,  
wie alles in nichts vergeht

verdeutlichen Hindemiths grundsätzliche Resignation. Darüber hinaus findet die große Angst vor einem weiteren Neuanfang und der damit verbundenen Ungewißheit um die persönliche Zukunft im Ende des Gedichtes Ausdruck:

Denn ich weiß nicht wohin ich soll,  
und wie lange ich hier verweile<sup>12</sup>.

Die gleiche Wehmut und Trauer beschreibt Hindemith in einem von ihm verfaßten Gedicht, dem *Zwiesgespräch „Das Posthorn“*, das er 1943 in die *Sonate für Althorn und Klavier* einfügte. Der Hornist steht darin stellvertretend für das Posthorn als Repräsentant einer verklärten Vergangenheit, „da Eile war, wo Pferde im Galopp sich mühten, nicht wo der unterworfen Blitz in Drähten sprang“. Auf diese Beschreibung, die inhaltlich den Texten der übrigen Kompositionen entspricht, trifft unvermittelt die Antwort des Pianisten, die als erste innerhalb aller unterlegten Texte der Lethargie des in der Erinnerung Verhafteten initiative Züge entgegengesetzt.

An dir ist's, hinter Eile, Lärm und Mannigfalt  
das Ständige, die Stille, Sinn, Gestalt  
zurückzufinden und neu zu bewahren.

Auch Mallarmés Gedicht *Hérodiade*, das Hindemith 1944 als orchestrale Rezitation vertonte, beschreibt diesen Zwiespalt zwischen der Gegenwart und einer glorifizierten Vergangenheit. *Hérodiade*, ein Mädchen, das die Ambivalenz der Pubertät erlebt, zieht sich in die Isolation zurück, um an der Kindheit festhalten zu können, die ausschließlich durch äußerliche Erinnerungsstücke erhalten ist.

Ihr steht die alte Amme gegenüber; als Repräsentant der Realität versucht sie, *Hérodiade* aus ihrer Erstarrung herauszulösen, scheinbar erfolglos, denn *Hérodiade* schickt sie hinaus. Das „Adieu“ jedoch, das sie der Amme nachruft, gilt gleichzeitig der eigenen Kindheit, denn allein zurückgeblieben gesteht *Hérodiade* sich selbst, daß

<sup>12</sup> Die deutsche Übersetzung ist E. Laaffs Artikel, S. 104, entnommen.

sie nicht länger am Vergangenen festhalten kann und will. Die Trauer um die zurückgelassene eigene Vergangenheit, die allein mittels weniger Äußerlichkeiten zur eigenen Realität erklärt wird, weicht dem Interesse am Künftigen.

Adieu.

Vous mentez, ô fleur nue  
De mes lèvres.  
J'attends une chose inconnue  
Ou peut-être, ignorant le mystère et vos cris,  
Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris  
D'une enfance sentant parmi les rêveries  
Se séparer enfin ses froides pierreries<sup>13</sup>.

Als Paul Hindemith 1944 das Ballett *Hérodiade* komponierte, waren wegen der Einstellung des Postverkehrs seine privaten Kontakte zu Deutschland seit über zwei Jahren unterbrochen, und alle offiziellen Informationen über die Verhältnisse in Deutschland, die er der amerikanischen Presse entnahm, verdeutlichten, daß eine Rückkehr in „das Berlin der Zwanziger Jahre“ unmöglich geworden war. Mag Hindemiths Situation in Mallarmés Text auch durch einzelne Aussagen Hérodiades beschrieben sein — „Je me crois seule en ma monotone patrie / Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie“ oder „Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte!“ — so liegt die Bedeutung des Textes für Hindemith wohl in der Parallele zu seiner eigenen ambivalenten Situation zwischen den Erinnerungen an das Vergangene und der Akzeptanz der gegenwärtigen und zukünftigen Situation in Amerika.

Mit der Komposition des Balletts *Hérodiade* unterbricht Hindemith für fünf Jahre die Serie der textbezogenen Instrumentalkompositionen. Erst 1949, als er bereits zum zweiten Mal Europa bereiste, griff er im *Concerto for Horn and Orchestra* auf das Kompositionsprinzip der Instrumental-Rezitation zurück. Wie bereits in der *Sonate für Althorn und Klavier* dient das Horn auch in dieser Komposition als Träger der wehmütigen Erinnerung.

Declamation:

Mein Rufen wandelt  
In herbstgetönten Hain den Saal,  
Das Eben in Verschollenes,  
Dich in Gewand und Brauch der Ahnen,  
In ihr Verlangen und Empfahn dein Glück.  
Gönn teuren Schemen Urständ,  
Dir Halbvergessener Gemeinschaft,  
Und mir mein tongestaltnes Sehnen.

<sup>13</sup> Die Zitate zur *Hérodiade* sind der Ausgabe: Stéphane Mallarmé. *Sämtliche Gedichte*, französisch mit deutscher Übertragung von Carl Fischer, Heidelberg 1957, S. 53ff., entnommen, deren deutsche Übertragung von Hindemith in seiner Bühnenanweisung zitiert wurden.

Hatte sich Hindemith im *Schwanendreher* und in der *Ersten Sonate für Klavier* als „Ausgestoßener“ beschrieben, so drückt er nun, als eine Rückkehr nach Europa politisch möglich geworden war, mit denselben kompositorischen Mitteln seine Situation in der Rolle des „Zurückgekehrten“ aus. Auch hier steht das Horn für den Affekt der Trauer um das Vergangene, den der Text des Hornisten bereits im *Zwiegespräch* der *Althornsonate* vermittelte.

So dokumentieren alle Texte, die Paul Hindemith seinen Instrumentalkompositionen zugrunde legte, trotz der zeitlichen Abstände zueinander, den Status des Emigranten in unterschiedlichen Situationen, als „Verfemten“, „Verstoßenen“ und schließlich als „Fremdgewordenen“.

\*

Berta Geissmar, Furtwänglers Mitarbeiterin, beschreibt Hindemith als einen hochbegabten Menschen, „immer geradeheraus. Die Angriffe, mit denen ihn die Nazis überhäufte, vermochten ihn nie aus seiner Ruhe zu bringen“<sup>14</sup>. Sie greift damit exakt das Bild auf, das Hindemith in der Öffentlichkeit bewußt repräsentierte und das selbst in den Briefen an Freunde zum Ausdruck kam. Seine Schülerin Silvia Kind jedoch, die Hindemith im Kompositionsunterricht an der Berliner Musikhochschule als Lehrer im nahezu privaten Rahmen traf, lernte die Person kennen, die Hindemith hinter der kontinuierlich errichteten Fassade zu verstecken suchte. „Hindemith galt bei vielen für schnodderig, unromantisch, gefühllos. Schnodderig war er höchstens, wenn ein Journalist ihn interviewen wollte; er sprach überhaupt nicht gern von sich. Ja, er hatte geradezu eine rührende Scheu, wenn es um Gefühlsdinge ging“<sup>15</sup>. Auch der bereits genannte Bericht Willy Streckers an seinen Bruder Ludwig vom 4. August 1933 über Hindemiths erste Entwürfe der Oper *Mathis der Maler* nennt die „Scheu“ des Komponisten, die ihn selbst in Gegenwart seiner Freunde hinderte, Privates zum Ausdruck zu bringen.

„Der Abend war sehr eindrucksvoll und es war charakteristisch wie Hindemith beinahe voller Scheu die menschlichen Parallelen [Grünwalds] zu seiner Persönlichkeit immer zu verheimlichen suchte und historische Nebensächlichkeiten herauskramte, um das Wesentliche zu verstecken“.

Wegen dieser Scheu war eine offene Darstellung der eigenen Angst und Resignation, wie beispielsweise durch Publikation der Lieder von 1933 und 1939, für Hindemith unmöglich. Sie durften den privaten Rahmen nicht verlassen. Zwar benutzte er die Komposition zur Verarbeitung seiner Gefühle und legte seine privatesten Empfindungen in die textgebundenen Instrumentalkompositionen, doch war er immer bedacht, trotz der Publikation der Werke die hinzugefügten persönlichen Aussagen vor der Öffentlichkeit zu verbergen.

<sup>14</sup> Berta Geissmar, *Musik im Schatten der Politik*, Zürich [o. J.], S. 151

<sup>15</sup> Silvia Kind, *Mein Lehrer Paul Hindemith*, in: *Melos* 11 (1965), S. 394.

Diejenigen Kompositionen aber, die bekannte Melodien zitieren und Hindemiths Anliegen direkt dokumentieren, repräsentieren entweder, wie die *Trompetensonate* und die *Trauermusik*, nicht allein Hindemiths Emotionen, sondern sind Ausdruck allgemeiner Empfindungen oder aber, wie in der 3. *Orgelsonate*, für Außenstehende kaum auf die private Situation des Komponisten beziehbar, da die Hintergründe der Emigration Gertrud Hindemiths unbekannt waren. Die einzig deutbaren Anspielungen Hindemiths auf seine Person, die in den Texten des *Schwanendreher* liegen, verschleierte er bis zur Unkenntlichkeit durch die hinzugefügte Programm-Notiz.

Hindemiths Unfähigkeit, private Emotionen öffentlich zum Ausdruck zu bringen, mag in der Strenge der wilhelminischen Erziehungsideale seines Vaters begründet sein, die die gleichmäßige „Beherrschtheit“ zum Ziele hatte, und fand im Künstlerideal der 20er Jahre, der „Neuen Sachlichkeit“ weitere Prägung. Der Künstler als Handwerker, und als solcher verstand sich Paul Hindemith, der Komponist von „Gebrauchsmusik“ darf, nach diesen Idealen, sein Werk nicht mit privaten Empfindungen belegen und kann dies darüber hinaus auch nicht, wie Hindemith selbst 1949 in seinem Vortrag *Ethos* formulierte, da die Musik grundsätzlich nicht als Informationsträger fungieren kann. „Obwohl M[usik] an sich keinerlei Meinung äußert, verknüpft man mit Stilarten, Satztechniken und Ausdrucksweise Gesinnungsmäßiges. Klangliches = polit. Bekenntnis (Unsinn!)“ notierte er stichwortartig in seinem Vortragsmanuskript<sup>16</sup>.

Durch die Verknüpfung von Instrumentalkompositionen mit Texten aber konnte Paul Hindemith nicht allein die Unfähigkeit der Musik, Inhalte zu vermitteln, relativieren, sondern darüber hinaus auch die eigene Lebenssituation verarbeiten, ohne dabei die Aussagen seiner Kompositionen tatsächlich öffentlich zu machen, wie es durch Liedvertonungen der Fall gewesen wäre. Die von Hindemith benutzte Technik der instrumentalen Rezitation findet in Franz Liszts *Gedicht des Salvator Rosa*<sup>17</sup> einen Vorläufer und zeitgleiche Anwendung in Alban Bergs *Lyrischer Suite*<sup>18</sup>; die Besonderheit bei Hindemiths Gebrauch der Kompositionstechnik liegt in der Kontinuität einer Serie von textbezogenen Instrumentalkompositionen, mit der er seine jeweilige Lebenssituation schildert. Eine mögliche Rezeption der Textinhalte durch Außenstehende erschwerte er — der anerzogenen Scheu und den Idealen der neuen Sachlichkeit folgend — zunächst durch Verschleierung, wie durch die „Programm-Notiz“ im *Schwanendreher*, die scheinbare Reduktion der Texte zum „Motto“ oder durch deren Verheimlichung wie in der *Sonata for Two Pianos, Four Hands*. Doch auch die Hinweise auf die Texte bilden keinen Gegensatz zur emotionsfreien Komposition, da sie die Rezeption der Werke durch den Hörer nur unwesentlich beeinflussen, wie Hindemith am Beispiel eines fiktiven Komponisten, der folgende Vorschrift zu einer Komposition gesetzt habe, ausführt:

<sup>16</sup> Zitiert nach dem Manuskript, das das Paul-Hindemith-Institut aufbewahrt.

<sup>17</sup> Franz Liszt hatte das Gedicht des Salvator Rosa in seine Komposition direkt in das Notensystem notiert. Siehe: *Franz Liszts Musikalische Werke. II. Pianofortewerke, Bd. VI, Wanderjahre*, hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung, Nachdr. Wiesbaden 1966, S. 72ff.

<sup>18</sup> Alban Bergs *Lyrische Suite* ist mit unterlegtem Text veröffentlicht in: George Perle, *Das geheime Programm der Lyrischen Suite*, in: *Musik-Konzepte 4: Alban Berg. Kammermusik I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1978, S. 64.

„Dieses von mir für eine Gruppe von Streichinstrumenten geschriebene Stück muß gespielt werden und soll klingen wie eine Stanzmaschine, und der Hörer soll es aufnehmen wie er das Ratteln einer Stanzmaschine aufnehmen würde“<sup>19</sup>.

Ein „Hörer von einiger Kultur“ wird, nachdem er durch den außermusikalischen Hinweis des Komponisten in der Breite seiner Rezeptionsmöglichkeiten erheblich eingeschränkt worden ist, in dem Werk mit einigen Abstrichen das Ratteln einer Stanzmaschine erkennen können. Ohne diesen Hinweis des Komponisten aber hätte es dem Hörer „freigestanden, sich zu sagen: »Das klingt ähnlich wie das Ratteln einer Stanzmaschine«, er hätte aber doch noch die Wahl gehabt, sich an anderes Geratteln zu halten, zum Beispiel an den Lärm eines die Schienenstöße entlangbrausenden Eisenbahnzuges, an das Zirpen einer Grille oder an das Fallen von Regentropfen auf ein Wellblechdach. [...] Wenn dann dieser Hörer, trotz der Ähnlichkeit des komponierten Gerattels mit dem von Zügen, Grillen und Wellblechdächern entscheidet, daß er an das Ratteln einer Stanzmaschine erinnert wird, so ist das seine eigene Affäre, und er sollte nicht durch irgendwelche Hinweise in diese Richtung gelenkt werden“<sup>20</sup>.

Die Offenlegung der Kompositionsidee der instrumentalen Rezitation initiierte Hindemith erst 1948 durch die Erläuterung der Satzbezeichnung „Recitative“ in der *Sonata for Two Pianos, Four Hands*, nachdem die Sonate längst als absolute Komposition interpretiert worden war; das erläuternde Vorwort der *Hérodiane* ist erstmals in der Ausgabe des Klavierauszuges veröffentlicht, die 1955 erschien. Wie er in *Komponist in seiner Welt* ausführte, stellt die Nennung der Texte jedoch für Hindemith keinen Widerspruch zum Ideal der emotionsfreien Komposition dar, da er als Komponist die Assoziation des Hörers lediglich beeinflussen, nicht aber bestimmen kann.

Hinweise auf einen Zusammenhang seiner persönlichen Lebenssituation mit den Texten seiner Kompositionen gibt Hindemith nur im privaten Rahmen, so etwa in einer Karikatur, die er in ein Gästebuch Werner Reinharts zeichnete. Durch den Zusatz: „Der Schwanendreher, nachdem er hier sein Wesen getrieben, dankt herzlich für die dabei ihm zuteil gewordene Unterstützung / Paul Hindemith / 27. I. 37.“ wird Hindemith hier ausdrücklich selbst zum „Schwanendreher“<sup>21</sup>, der in der Zeichnung jedoch nicht den „Ausgestoßenen“ repräsentiert, wie man im Jahre 1937 hätte erwarten müssen, sondern lediglich die bildhafte Umsetzung des Begriffs darstellt: ein Mann, der Schwanenhälse verdreht.

Hindemith veröffentlichte alle Werke, die hier als Serie der textgebundenen Instrumentalkompositionen zusammengefaßt sind, als voneinander unabhängige Einzelkompositionen, deren absolut musikalischer Gehalt, wie die Musikpraxis der vergangenen 50 Jahre zeigt, zur Interpretation der Kompositionen alleinige Grundlage bieten kann und nach Hindemiths Verständnis auch muß. Darüber hinaus aber existieren in diesen Kompositionen außermusikalische Inhalte, zum einen die direkten

<sup>19</sup> Paul Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, Zürich 1959, S. 48.

<sup>20</sup> Ebda., S. 49.

<sup>21</sup> Ein Faksimile dieser Zeichnung ist als Abbildung 7 veröffentlicht in: Peter Sulzer, *Zehn Komponisten um Werner Reinhart*, Bd. 2, Winterthur 1980, vor S. 33.

Aussagen der literarischen Texte — denn die Interpretation des Balletts *Hérodiade* muß selbstverständlich von Mallarmés Gedicht ausgehen —, zum anderen diejenigen, die Hindemiths jeweilige Lebenssituation ausdrücken. Diese biographischen Schilderungen aber, die während der Komposition für Hindemith als Verarbeitung seiner Lebenssituation von substantieller Bedeutung waren, stellen für das musikalische Werk Akzidentien dar, die, nach Hindemiths Vorstellung von Komposition, die Rezeption des Hörers lediglich lenken können.

Die Hinweise zur Kompositions-idee der instrumentalen Rezitation lassen Hindemiths vielzitierte Bemerkung: „wenn sich jemand mit mir beschäftigen will, soll er meine Werke ansehen“<sup>22</sup>, allerdings vor neuem Hintergrund erscheinen.

<sup>22</sup> Zitiert nach: A. Briner, *Paul Hindemith*, Zürich und Mainz 1971, S. 9.