

Es versteht sich, daß forschungspraktisch nicht immer das ominöse Ganze als solches zu erfassen ist (obwohl es nichts schadete, es wenigstens im Blick und im „Hintergrund“ zu behalten); ebenso legitim ist der wechselseitige Ausschluß des anderen Ansatzes. Es kommt aber darauf an, ob dieser Verzicht dann methodisch bewußt und explizit ist oder, wie hier, eher naturwüchsig sich ergibt. Sachlich spricht außerdem wenig dagegen, daß auch das Konzept der Sozialgeschichte der Musik die musikästhetische Fragestellung integriert. Solange und insoweit sie nur das Soziale und die Musikkultur behandelt und sich nicht am Eigentlichen, am Ästhetischen vergreift, indem sie die Zusammenhänge zwischen Musikkultur, Musik und jeweiliger Gesellschaft untersucht, bleibt sie, was die Anwendung einer materialistischen Methode (die sich manchen Autoren auch spontan immer wieder aufdrängt) anlangt, ungefährlich. Sie wird, mehr oder minder herablassend, im Kanon der musikwissenschaftlichen „Teildisziplinen“ geduldet. Geradezu beliebt macht sie sich, wenn sie neben der Ästhetik auch noch die Politik ausklammert und zugunsten der Ausbreitung von Material (die hier oft genug auch noch tendenziös ist) auf dessen systematische Untersuchung weitgehend verzichtet.

Fast alles ist hier beieinander, aber noch nicht so recht versammelt. So unverzichtbar das Zusammentragen von Material, so unerläßlich seine theoretische Verarbeitung: Fakten und Daten ergeben noch keine Musikgeschichte, auch keine Sozialgeschichte der Musik. So besagt die Mitteilung des *factum brutum*, daß Beitragssätze und Strafgeder „auffallend“ differieren (S. 378), für sich genommen fast nichts; zum Sprechen gebracht würden diese Tatsachen erst durch eine Erklärung, mit der wohl bei der sozialen Zusammensetzung oder Herkunft der Mitglieder anzusetzen wäre. Dazu aber kein Wort. Es folgt das nächste Stichwort „Fahne“ (S. 379).

Die hier vorgelegte Kritik zielt auf eine umfassendere Diskussion über Verfahren der Erforschung und Darstellung sozialgeschichtlicher Zusammenhänge. Der Verfasser kennt die Einwände gegen eine „abgehobene“ methodologische Diskussion und gegen Programme wie Systeme, mit denen dann forschungspraktisch nicht allzuviel anzufangen ist. Er teilt sie, sofern damit nicht Reflexionslosigkeit verteidigt und Theorie- und Erkenntnisverzicht gefordert ist. Er möchte daher doch auch auf die Existenz einer faktizistischen und empiristischen Empirie aufmerksam machen, mit der für die musikgeschichtliche Erkenntnis ebenfalls wenig anzufangen ist. (Es gibt sie, analog, auch in den höheren musikästhetischen Sphären.) Über Theorie und Methoden wie Empirie und Gegenstände sowie über das Verhältnis beider wäre eine Diskussion zu führen, die nach wie vor aussteht und ansteht.

Hindemith und Krenek

von Giselher Schubert, Frankfurt a. M.

Paul Hindemith erfährt in Claudia Maurer-Zencks Buch über Ernst Krenek¹ eine Darstellung, die unfaire Polemik zu nennen ein Euphemismus wäre. Das gilt sowohl für ihre Ausführungen über Hindemiths Verhalten in der Nazizeit², als auch über die Beziehung Kreneks zu Paul Hindemith.

Freilich wäre es ungerecht, die Skizze des Hindemithschen Verhaltens isoliert von der neuerlichen Auseinandersetzung mit Hindemith zu betrachten, die Claudia Maurer-Zenck auf einem Hindemith gewidmeten Symposium in Wuppertal³ vortrug (dieser Beitrag wird im Hindemith-Jahrbuch publiziert werden). Auch fehlen ihr die Kenntnisse Hindemithscher Werke, vor allem der zahlreichen Lieder, die Hindemith seit 1933 plötzlich komponierte, oder der Schriften, die sich alle erst im Nachlaß fanden; um biographische Umstände oder Hintergründe hat sie sich gar nicht erst gekümmert. Über all diese Dokumente und Umstände, das muß ausdrücklich hervorgehoben werden, haben auch weder Andres Briner, dessen Darstellung des „Falles Hindemith“ ihrer Meinung zufolge

¹ *Ernst Krenek – ein Komponist im Exil*, Wien 1980.

² A. a. O., S. 38ff.

³ Vgl. *Mf* 34, 1981, S. 323.

auf „Verschleierung oder gar Vernachlässigung der meisten Fakten“⁴ beruhe, noch Geoffrey Skelton berichten können, den sie als denjenigen „englischen Musikwissenschaftler“ rühmt, der „in einer (englischsprachigen) Monographie den ganzen Fall“ aufgedeckt⁵ habe. Eine umfassende Hindemith-Biographie (Skelton schrieb eine Biographie, keine Monographie) ist eben noch nicht geschrieben worden. Hier soll nur auf ein umstandslos nachprüfbares, außerordentlich spektakuläres Ereignis kurz hingewiesen werden, an dessen Darstellung durch Claudia Maurer-Zenck die Tendenz ihrer Ausführungen paradigmatisch deutlich wird: auf Hindemiths Position in der Ausstellung *Entartete Musik*. Die *Frankfurter Zeitung* vom 25. Mai 1938, Nr. 264, S. 2, berichtet: „Sie [die Ausstellung] ist nicht sehr umfangreich, wirkt aber durch die klare Gliederung und drastische Kennzeichnung des Materials. Die erste Koje illustriert das Ziel, den Einfluß des Judentums auf das Musikleben der jüngsten Vergangenheit überhaupt zu zeigen. Dann folgt eine Abteilung ‚Schönberg‘ und die Theoretiker der ‚Atonalität‘. Eine dritte Koje heißt ‚Musikbetrieb, Erziehung, Theaterwissenschaft und Presse in der Aera Kestenberg‘, eine vierte ist der Erscheinung Strawinskys gewidmet. Es folgt eine Abteilung ‚Hindemith‘, eine Abteilung ‚Kurt Weill‘ und schließlich eine Schau über die ‚Kleinen Bolschewisten=Größen‘, zu denen Schreker, Berg, Toch, Rathaus, Brand und Hauer gerechnet werden. Das sichtbare Material bilden Partituren, Texte, Photos, Szenenbilder, Zeitungsberichte. Es wird in Beschriftungen und Wandsprüchen glossiert. Auch ist in jede Zelle ein Schallplattenapparat eingebaut, der Bruchstücke der hier gekennzeichneten Musik in lebendigem Klang wiedergibt.“⁶ Der Verfasser dieses Berichts zeichnet mit „KH“; es dürfte sich um Karl Holl handeln. Einer dieser „Wandsprüche“ lautet etwa: „Die Theoretiker der Atonalität! / Der Älteste ist der Jude Arnold Schönberg / der Verfasser der ‚Harmonielehre‘ 1910 / Der ‚Modernste‘ ist Paul Hindemith / der Schöpfer der ‚Lehre vom Tonsatz‘ 1937 / Wir haben in diesen Schrittmachern der atonalen Bewegung, die parallele Erscheinungen im Auflösungsprozess der bildenden Künste und der Dichtung / aufweist, wesentliche geistige Urheber des intellektuellen Konstruktivismus und gefährlichste Zerstörer unseres volks- und rassenmässigen Instinkts / für das Klare, das Reine, das Echte und organisch Gewachsene zu sehen und / bekämpften sie von der höchsten Warte des Volkstums aus als internationale, / wurzellose Scharlatane“⁷ (alles in Versalien). Claudia Maurer-Zencks Bericht lautet: „... auch Hans Severus Ziegler scheute sich 1938 in seiner Dokumentation zur Ausstellung ‚Entartete Musik‘ offensichtlich, Hindemith einfach unter diese Kategorie zu fassen.“ Die dazugehörige Anmerkung 93 lautet: „H. S. Ziegler, *Entartete Musik – Eine Abrechnung*, Düsseldorf 1938, zitierte zu Hindemith ausschließlich eine (nationalsozialistische) Rezension des ‚Lehrstücks‘ von 1929, die darauf hinausläuft, Hindemith habe sich gründlich kompromittiert (S. 31f.); damit behandelte er Hindemith, im Gegensatz zu seiner sonstigen Diffamierungspraxis, ausgesprochen schonend.“⁸ Die Intention dieser Darstellung ist dermaßen offensichtlich, daß sich jeder Kommentar erübrigt.

Die Krenek-Dokumente, die sich im Nachlaß Hindemiths fanden, korrigieren erheblich die abfälligen Ausführungen zum Verhältnis der Duzfreunde Krenek–Hindemith von Claudia Maurer-Zenck. Sie stützt sich ausschließlich auf Dokumente aus dem Bereich Kreneks und ist vielleicht auch von der gegenwärtigen Einschätzung Hindemiths durch Krenek beeinflusst. Jedenfalls vermochte sich Krenek in einem Interview, das er im Rahmen des *Oral History Project* der Yale University 1975 gab, offensichtlich nicht mehr vollständig an seine Beziehung zu Hindemith besonders seit 1938 zu erinnern.

Hindemith war wohl weniger der „alte Konkurrent“⁹ Kreneks als vielmehr sein alter Freund oder doch Kamerad (Hindemith jedenfalls hat Krenek nie als „Konkurrenten“ empfunden). Immerhin widmete Krenek ihm sein drittes Streichquartett op. 20 (1923), das vom Amar-Quartett so häufig gespielt wurde wie Debussys Quartett oder das *cis-moll*-Quartett von Pfitzner. Der Kontakt zwischen

⁴ A. a. O., S. 39.

⁵ A. a. O., S. 39.

⁶ Sperrungen werden nach der Vorlage wiedergegeben.

⁷ Vgl. die Reproduktion dieser Tafel in: G. Schubert, *Paul Hindemith*, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 90; dort wird die Ausstellung irrtümlicherweise „Entartete Kunst“ genannt.

⁸ A. a. O., S. 39.

⁹ Maurer-Zenck, S. 228.

beiden Komponisten brach wahrscheinlich mit Kreneks Übersiedlung nach Wien 1928 ab. In den Vorträgen *Über neue Musik* faßt Krenek 1936 seine mittlerweile unter dem Einfluß Adornos gewonnene neue Position zusammen, von der aus er Hindemith kritisiert¹⁰. Bedenkt man Kreneks intensives, freudiges Engagement für Donaueschingen¹¹ von 1926, so trägt diese kommentierungsbedürftige Kritik selbstverständlich auch Züge der Selbstkritik. Hindemith kannte diese Vorträge, die 1937 publiziert wurden, sehr wahrscheinlich nicht.

Offenbar erst 1938 haben sich Krenek und Hindemith in New York wiedergesehen. Aus Hindemiths Briefwechsel mit seiner Frau geht nicht hervor, daß er sich, wie Claudia Maurer-Zenck berichtet¹², bei den Associated Music Publishers (AMP) für Krenek eingesetzt hat. Hindemiths Verhältnis zur AMP war ebenso problematisch wie das von Krenek; es änderte sich erst, als Hindemiths Werke sich als die mit beträchtlichem Abstand meistgespielten, also einnahmestärktesten aller europäischen Komponisten erwiesen und er mit dem Verlagsangestellten Karl Bauer eine lebenslange Freundschaft schloß. Ihre nächste Begegnung fällt in das Jahr 1941: Krenek hält am 10. Dezember eine Vorlesung an der Yale University in New Haven, an der mittlerweile Hindemith lehrte; am folgenden Tag nimmt Krenek an Hindemiths Lehrveranstaltungen teil. Sie werden sicherlich auch über ihre jüngsten Kompositionen gesprochen haben, etwa über Hindemiths *Symphonie in Es*, die Mitropoulos wenige Wochen zuvor, am 21. November 1941 uraufgeführt hatte und über die der Dirigent an Krenek einen begeisterten Brief schrieb, der Krenek, folgt man Claudia Maurer-Zenck¹³, befremdet haben könnte. Während Krenek nun im folgenden Jahr, wahrscheinlich von Hindemith im weitesten Sinne beeinflusst, die populär konzipierten *Symphonischen Variationen über „I wonder as I wander“* schrieb, war Hindemith in derselben Zeit in die Komposition eines seiner esoterischeren Werke versunken, in den *Ludus tonalis*. Hindemith schrieb dieses Werk aus Ärger über die musikalische Niveaulosigkeit in den USA, weil „einmal etwas erscheinen muß, das dem noch nicht rettungslos Abgeglittenen zeigt, was Musik und Komposition ist“¹⁴. Er glaubte nicht, mit solch einem Werk Erfolg erzielen zu können, doch war schon nach wenigen Monaten die erste Auflage in den USA vergriffen¹⁵. Auf den *Ludus tonalis* bezieht sich u. a. auch der erste Brief von Krenek an Hindemith, der sich im Nachlaß Hindemiths fand:

Dear Hindemiths,

thanks for your letter. I sat down at once and wrote a Prelude for Mr. Reinhart, of about two pages or so, which probably is what they expect. I am now waiting only for the address to which I have to send it. Please forward instruction¹⁶.

You probably know that I am the dean of this [folgt Pfeil zum Signet der „School of fine arts“ der Hamline University am Kopf der Seite] outfit, which is quite a nice job. I am terribly busy, since we have more students than last year, and I especially have a very fine group of graduates and advanced students. Fortunately we have no military business here, so that we can continue our work more or less undisturbed.

Mitropoulos did my 2nd Symphony (of 1923!) at Christmas, and it made still the same noise as twenty years ago. Next month he is doing a new cantata of mine with our choir. I also organised a local chapter of the ISCM and we had two concerts of modern music, here and in Minneapolis, so crowded

¹⁰ *Über neue Musik*, Wien 1937, unveränderter Nachdruck Darmstadt 1977, S. 12. Hindemith wird hier als Protagonist der „neuen Sachlichkeit“ dargestellt; es fallen Begriffe wie „unmenschliche Gemütsdürre“, „Gedankenleere“, „rührend Harmloses“, „erbarmungslose Motoriker“, „Blockflötenkultur“, „Schwachkopf“; selbstverständlich bezieht Krenek solche Begriffe nicht direkt auf ein Hindemithsches Werk.

¹¹ Vgl. H. Bennwitz, *Die Donaueschinger Kammermusiktage von 1921–1926*, Diss. Freiburg i. Br. 1961, S. 165 mit Zitaten aus Krenek-Briefen.

¹² A. a. O., S. 105.

¹³ A. a. O., S. 228.

¹⁴ Brief vom 24. November 1942 an die AMP, zitiert nach Paul Hindemith, *Sämtliche Werke*, Band V, 10, *Klaviermusik II*, hrsg. von B. Billeter, Mainz 1980, S. XII; mit einer ausführlichen Darstellung der Entstehungsgeschichte des *Ludus tonalis*.

¹⁵ Billeter, a. a. O., S. XIII, vgl. dazu Maurer-Zenck, S. 248.

¹⁶ Offensichtlich handelt es sich hier um das Klavierstück, das Krenek seinem Schweizer Mäzen Werner Reinhart zum 60. Geburtstag widmete. Das Manuskript dieses Werkes trägt die Widmung: „Dedicated to Werner Reinhart in the old spirit of cordial friendship and with the most sincere wishes“ Vgl. P. Sulzer, *Zehn Komponisten um Werner Reinhart*, Band I, Winterthur 1979, S. 216.

that a hundred people had to stand up and more were sent away. Thus we are having fun once in a while.

I have „Ludus Tonalis“ and like most of it very much, especially the Fugue in B, which is a singularly good piece of music¹⁷.

It was nice to hear from you. Write again some time. All the best from both of us, as ever yours

2. 6. 1944

Ernst

Krenek hebt übrigens mit bewundernswerter musikalischer Urteilskraft gerade die Fuge hervor, an der Hindemith am intensivsten gearbeitet¹⁸ hatte. Um so befremdender fällt der Kommentar aus, den Claudia Maurer-Zenck zu der von Krenek im zitierten Brief erwähnten Konzertreihe gibt; sie stellt dar, daß Hindemith dort auf Betreiben Kreneks, der keinen Pluralismus „um jeden Preis“ anstrebte, nicht gespielt wurde, und sie konstatiert sogar, daß Krenek Mitropoulos nicht daran hindern konnte, Hindemithsche Werke aufzuführen: „Es kann zwar als unbezweifelt [sic] gelten, daß Krenek auf die Programmgestaltung dieser [von Mitropoulos geleiteten] Symphoniekonzerte Einfluß nahm, aber Mitropoulos . . . brachte hin und wieder Werke von Hindemith zu Gehör.“¹⁹

Im Nachlaß Hindemiths fand sich erst wieder für das Jahr 1948 ein Krenek-Dokument. Claudia Maurer-Zenck beschreibt eindringlich, wie Krenek in diesen Jahren nach neuen Existenzmöglichkeiten suchte; sie berichtet von Kontakten zu Milhaud und Antheil, erwägt solche zu Weill und Eisler. Daß Eisler, der sich seit Ende 1946 bekanntlich heftigsten Angriffen in den USA ausgesetzt sah, etwas für Krenek auch dann hätte bewirken können, wenn sie befreundet gewesen wären, erscheint geradezu absurd. Deshalb möchte man darüber spekulieren, aus welchen Gründen Claudia Maurer-Zenck den folgenden Satz niedergeschrieben hat: „Zu Eisler hatte Krenek offenbar keine so gute Beziehung, daß er ihn um Vermittlung hätte bitten mögen.“²⁰ Tatsächlich aber wandte sich Krenek – das verschweigt sie, oder es war ihr unbekannt – wieder an Hindemith; das geht aus folgendem Dankeschreiben indirekt hervor:

Lieber Paul,

schönen Dank für Deine Vermittlung in der südafrikanischen Sache. Der Brief von Chisholm war sehr nett und sein Angebot sehr freundlich, aber ich habe mich dazu doch nicht entschliessen können. Es ist vielleicht ganz schön dort, aber doch etwas gar zu sehr aus der Welt, und die Bezahlung war nicht danach angetan, dafür wettzumachen. Übrigens erinnere ich mich an Chisholm, mit dem ich einmal wegen irgendwelcher Aufführungen in Verbindung stand.

Wie Du siehst, habe ich meine Stellung in St. Paul aufgegeben, und wir haben uns probeweise hier angesiedelt, wo man wenigstens nicht zu frieren braucht. Ich habe mehr als genug zu tun, wenn es auch noch nicht gerade die ideale Art von Beschäftigung ist. In den movies ist momentan gar nichts los. Ich weiß auch nicht, ob es sich überhaupt lohnen würde.

Von Europa höre ich oft, und alle möglichen Leute wollen Musik von mir haben. Da ich aber keinen richtigen Verleger habe, kann ich nicht viel machen.

Neulich habe ich Deine „Sinfonia Serena“ gehört. Mir hat speziell der letzte Satz gut gefallen, und auch der Geschwindmarsch.

Nochmals vielen Dank und die herzlichsten Grüsse,

Dein

Ernst Krenek

1450 Belfast Drive

Los Angeles 46, Calif. 15. 3. 1948

¹⁷ In dem genannten Interview Kreneks im Rahmen des *Oral History Project*, das hier leider nicht veröffentlicht und kommentiert werden darf, erinnert sich Krenek, die seit 1935 komponierten Werke Hindemiths nicht mehr geschätzt zu haben.

¹⁸ Billeter, S. XIII.

¹⁹ A. a. O., S. 252.

²⁰ A. a. O., S. 255.

Mittlerweile hatte Krenek jedoch schon in einem Brief ausgerechnet an seine Mutter Gründe ausfindig gemacht, warum Hindemiths Musik einen so außerordentlichen Erfolg im Nachkriegs-Österreich hat, seine dagegen nicht: „... aber ich denke mir, daß Leute, die offiziell Nazis waren, irgendwie ihr Gewissen damit beruhigt haben, daß sie sich heimlich für eine Art Musik interessiert haben, die eigentlich sehr einfach und traditionell ist, aber sehr fortschrittlich aussieht.“²¹ Kreneks Vermutung entspricht jenem Typ von Aussagen, die weder bewiesen noch widerlegt werden können. Gleichwohl charakterisiert Claudia Maurer-Zenck Kreneks abwertende Vermutung als „zutreffend“²². Daß sie als Beispiel für einen mächtigen Nazi-Funktionär, der Hindemith verteidigte, ausgerechnet Gustav Havemann nennt, verwundert um so mehr, als Havemann eben auch Werke Kreneks gespielt hat und vor allem Alban Berg außerordentlich schätzte (1921 lehnte es Havemann übrigens ab, Hindemiths drittes Streichquartett op. 16 in Donaueschingen uraufzuführen). „Sehr einfach und traditionell“ waren auch viele Werke Kreneks, mit denen er nicht den erhofften Erfolg erzielte. Da Claudia Maurer-Zenck Gründe für den überwältigenden Erfolg Hindemithscher Musik bzw. die eher gleichgültige Aufnahme Krenekscher Musik stets nur in außermusikalischen Zusammenhängen sucht, darf hier als Ergänzung aus einer Besprechung eines Konzerts von Eduard Erdmann mit Kreneks dritter Klaviersonate und Hindemiths *Ludus tonalis* zitiert werden, die der politisch m. W. unbelastete Herbert Eimert 1947 publiziert hat; Eimert nennt den *Ludus tonalis*, dessen retrospektive Haltung er deutlich erkennt, schlechterdings „epochal“ und fährt dann fort: „Welch ein Abstand zu Ernst Kreneks Klaviersonate 1943, die Erdmann zu Beginn des Vormittags spielte! Krenek gehört ebenfalls zu den jungen Formzerstörern um 1920, und er war einer ihrer rücksichtslosesten. Aber er hat sich nicht entwickelt, er ist stehengeblieben. Es riecht nach Expressionismus rings um die Standarten des unverbindlichen Gefühls. Auch heute noch. Er bleibt ein ‚Epigone aus Tiefe‘, wie er einmal geistreich genannt worden ist.“²³ Einem Werk wie dem reizenden Trio für Klarinette, Violine und Klavier op. 108 (1946), das zu Recht zu den häufiger gespielten Stücken Kreneks gehört, läßt sich sogar unerschwer entnehmen, daß Krenek in jener Zeit danach trachtete, Hindemith mit der Schönbergsschule musikalisch zu versöhnen²⁴. Zweifellos sind die Handlichkeit und Verfügbarkeit²⁵ der Hindemithschen Werke eine Voraussetzung für ihren freilich beispiellosen Erfolg in jener Zeit; sie erklären aber nicht, warum Hindemith trotz der doch schon 1949 einsetzenden, heftigsten Anfeindungen der meistgespielte Komponist neuer Musik noch vor Strawinsky, Bartók etc. bis heute geblieben ist. Hindemith hat das Wohlwollen der Musiker nie verloren; vielleicht hat es sich durch die Entwicklung, die die Musik in den 50er und 60er Jahren genommen hat, sogar noch gefestigt.

Die letzte Begegnung zwischen Hindemith und Krenek fällt offenbar in das Jahr 1951: Sie dirigierte in Italien im selben Konzert je ein eigenes Werk und haben einen Abend gemeinsam verbracht. Hindemith war in der Zwischenzeit als Professor für Musikwissenschaft an die Universität Zürich berufen²⁶ worden; einen ähnlichen Ruf muß sich Krenek gewünscht haben. Jedenfalls läßt sich

²¹ Maurer-Zenck, S. 264f.

²² A. a. O., S. 265.

²³ *Rheinische Zeitung* vom 19. April 1947; die Hindemith betreffenden Teile zitiert Billeter, S. XIII.

²⁴ Vgl. auch Kreneks Bemerkung von 1948 zum Verhältnis von tonalen und zwölftönigen Werken in seinem Schaffen: „Wer an statistischen Daten interessiert ist, mag erfahren, daß von den 37 Werken, die ich in den letzten zehn Jahren in Amerika vollendet habe, 13 mehr oder weniger eng den Methoden der ‚klassischen‘ Zwölftontechnik folgen, während 6 sich der neueren Ableitungen bedienen, und 18 keinerlei Anwendung der Zwölftontechnik aufweisen. Die Arbeiten in jeder Gruppe enthalten kleinere Werke, wie Klavierstücke und einzelne Lieder und Chöre, als auch Zyklen, Opern und symphonische Stücke von größerer Länge“ (*Zwölftonmusik: Amerika*, in: *Stimmen* I, 1948, S. 181).

²⁵ „In dieser Zeitspanne“ (Maurer-Zenck, S. 263) hat Hindemith nicht „über einen Schweizer Mittelsmann“ Noten nach Deutschland „hineingeschmuggelt“, sondern sie wie Krenek über einen amerikanischen Offizier nach Deutschland geschickt. Ihr Verweis auf eine Arbeit von R. Stephan (vgl. Anm. 40, S. 263) gibt nicht den gewünschten Beleg zu dieser Ausführung. – Von 1942–44 schickte Macario Santiago Kastner u.a. auch neue Hindemith-Werke von Lissabon nach Deutschland.

²⁶ Josef Rufer erinnert sich (Maurer-Zenck, S. 266), daß Hindemith 1952 als möglicher Direktor der Berliner Musikhochschule „weniger erwünscht“ war als Krenek. Erstaunlicherweise ist der offizielle Ruf jedoch an Hindemith gegangen, der ablehnte. – Es mag in diesem Zusammenhang interessieren, warum Hindemith nach 1945 nicht an eine Deutsche Musikhochschule zurückkehrte; er schreibt am 26. Dezember 1945 in einem Brief an Willy Strecker (zitiert nach der Briefkopie, die das Hindemith-Institut, Frankfurt, aufbewahrt): „Die ‚Rufe‘ nach einer Rückkehr kamen eine zeitlang täglich und mit zunehmender Dringlichkeit. Da sie aber fast ausschließlich den rein persönlichen Gefühlen der Schreiber Ausdruck gaben und man daraufhin ja nicht gut schon wieder

sein Interesse an der Nachfolge Manfred F. Bukofzers, wovon Claudia Maurer-Zenck berichtet, auch vor diesem Hintergrund verstehen. Und die letzte erhaltene, undatierte Briefkarte an Hindemith schreibt Krenek als Besitzer eines Hauses; die Briefkarte muß demnach aus der Jahreswende 1956/57 stammen:

A Merry Christmas and a Happy New Year mit Ansicht unseres neuerworbenen Hauses. Schade, daß wir uns letztes Jahr in Europa nicht sehen konnten; die vorgezeichneten Wege haben sich nicht gekreuzt. Hoffentlich das nächste Mal! Inzwischen alles Gute, wie stets Euch beiden,
10424 Pinyon Avenue Ernst Krenek
Tujunga, Calif.

Es ist nicht recht erklärbar, daß Krenek, der 1956 in der Schrift *De rebus prius factis* unzweideutig gegen die Hindemithsche Position²⁷ polemisiert, offenbar die Begegnung mit Hindemith wünscht (Hindemith kannte diese Schrift).

Hindemith hat sich seit 1938 in den bislang bekannten Schriften (Briefe, theoretische Arbeiten etc.) nicht mehr Dritten gegenüber zur Person Kreneks oder zu seinem Werk geäußert oder gar Werke Kreneks nach dem zweiten Weltkrieg aufgeführt.

mal einen Existenzwechsel vornehmen kann, läßt man besser alles vorderhand beim alten. Irgendeine offizielle Anfrage ist bis jetzt nicht angelangt, und sie wird ja auch nicht kommen, da ja die Leute [,] welche durch die ihnen glücklichen Umstände hoch gekommen sind, heute so wenig wie früher das Errungene gerne aufgeben und sich heftig gegen die Berufung eines ‚Nichtdabeigewesenen‘ wehren werden. Außerdem würde der, welcher mit aller Macht ausgestattet den Saustall reinigen will, nur eben der Saustallreiniger sein und die eigentlich konstruktive Arbeit könnte erst von seinem Nachfolger unternommen werden. Ich wüßte nicht was mich weniger interessieren würde! Ich finde, das beste was ich tun kann, ist: so viel und so gut zu schreiben wie möglich.“

²⁷ Frankfurt 1956, S. 58f.