

aristokratisches Wesen, seine echt schöpferische Liebe zur Musik, seinen methodischen Ansatz stets als ihr Eigenes betrachten und auf diese Weise sein Andenken in Ehren halten. Möge sie auch ihre Mündigkeit nicht zuletzt dadurch erweisen, daß sie mit seinen Einsichten sich ernstlich auseinanderzusetzen beginnt.“

Über die Gesamtausgabe der musikalischen Werke Paul Hindemiths

von Giselher Schubert, Frankfurt am Main

Das Projekt der Hindemith-Gesamtausgabe¹ kann sich mindestens indirekt auf Paul Hindemith selbst berufen: Er selbst verfaßte eine – bei weitem nicht vollständige – Liste von unveröffentlichten Werken „für eine etwaige Gesamtausgabe“², identifizierte offenbar zu verschiedenen Zeitpunkten mit Kopftiteln einen großen Teil seines umfangreichen Skizzenmaterials und spürte spätestens seit 1959 seinen weit verstreuten Manuskripten nach, deren Verbleib er in vier Werkverzeichnissen penäntlich genau verzeichnete. Vermutlich erkannte Hindemith selbst – wie wohl ähnlich der von ihm zeitlebens verehrte Max Reger – im ganzen Bereich seines einem eher unpersönlichen Musikbegriff³ verpflichteten Schaffens seine essentielle kompositorische Leistung, die er adäquat veröffentlicht sehen wollte, und weniger im einzelnen, in seiner historischen Wirksamkeit ausgewiesenen Werk, das zwar stets dem traditionellen Werkbegriff folgt, ihn aber dennoch nicht ganz erfüllt: Die isolierte, um ihrer selbst willen geschaffene Komposition ist bei Hindemith eher die Ausnahme.

Diesen deutlich vom Problembewußtsein neuerer wissenschaftlicher Editionen (Vollständigkeit der Werke, Rekurrerung auf primäre Quellen) geprägten vorbereitenden, von seiner Frau Gertrud nach seinem Tod (1963) womöglich noch nachdrücklicher vorangetriebenen Arbeiten, auf die sich dann das 1969 von der Hinde-

1 Zu den institutionellen, rechtlichen und finanziellen Voraussetzungen vgl.: *Die Gründung der Hindemith-Stiftung*, in: Hindemith-Jb. I, 1971, S. 9ff.; *Hindemith-Gesamtausgabe*, in: *Musikalisches Erbe und Gegenwart. Musiker-Gesamtausgaben in der Bundesrepublik Deutschland*, hrsg. von H. Bennwitz u. a., Kassel 1975, S. 50.

2 Vgl. A. Briner, *Paul Hindemith*, Zürich und Freiburg i. Br. 1971, S. 372.

3 So R. Stephan über Max Reger: *Max Reger und die Anfänge der Neuen Musik*, NZfM 134 (1973), S. 341.

mith-Stiftung initiierte Projekt der Hindemith-GA stützen konnte, ist es neben der Tatkraft und Erfahrung aller Beteiligten zu verdanken, daß bereits 1975 mit der einaktigen Oper *Sancta Susanna*⁴ op. 21 (1921) der erste Band der Hindemith-GA im Neustich vorgelegt werden konnte. Die Gesamtausgabe ist in zehn Serien, die den wichtigen Werkgattungen Hindemiths entsprechen, eingeteilt; die Werke werden teils nach der Besetzung, teils chronologisch angeordnet, ohne daß dabei die in ihrer Heterogenität höchst charakteristischen Werkgruppen wie op. 44 und 45 auseinander gerissen werden. Alle Bände der Hindemith-GA enthalten die allgemeinen Bemerkungen „Zur Edition“ der Herausgeber der Hindemith-GA, Kurt von Fischer und Ludwig Finscher, eine „Einleitung“ des Herausgebers des jeweiligen Bandes und den „Kritischen Bericht“.

I. Zur Editionstechnik

1. Skizze und Werk

Arbeitsskizzen wie bei Beethoven oder Schönberg, mit deren Hilfe sich ein Heranreifen eines Werkes vom ersten Einfall bis zur ausgeführten Gestalt verfolgen ließe, liegen bei Hindemith nur ganz selten vor. Vielmehr scheint das Werk weitgehend festgelegt gewesen zu sein, noch bevor Hindemith an die Skizzierung ging. Die im Nachlaß erhaltenen Skizzen – die Hindemith selbst als solche anspricht – repräsentieren denn auch, wie ein erster Überblick zeigt, eher vollständige Niederschriften, die sich von den Endfassungen oft nur durch ein geringeres Maß an Detailausführung (Phrasierung, Dynamik, Orthographie) unterscheiden. Im Frühwerk, wenn eine vorläufige und pointierende Vermutung erlaubt ist, dienen die Skizzen primär dazu, eine erste klangliche Erprobung etwa am Klavier zu ermöglichen. Auch in diesen stets mit weichem Bleistift ausgeführten Skizzen hat Hindemith häufig so sorgfältig korrigiert, daß das zunächst Niedergeschriebene nicht mehr eindeutig, meist sogar überhaupt nicht mehr erkennbar ist. Besonders in den Duo-Sonaten, aber auch teilweise in den Klavierliedern, hat Hindemith später oft Klavierstimme und Solostimme sogar getrennt skizziert, vor allem wohl, um den Part des Klaviers und den der Solostimme unabhängig voneinander kontrollieren zu können⁵. Bei den Skizzen zum Spätwerk kann man fast den Eindruck gewinnen, daß sie nur noch eine Gedächtnisstütze für die Reinschrift abgeben.

An eine extensive Publikation der Skizzen, deren Kenntnisnahme selbstverständlich immer erhellend sein wird⁶, kann also auch aus musikalischen Gründen nicht gedacht werden; sie sollen in den Textteilen der Bände je nach ihrer indivi-

4 Hrsg. von L. Finscher und M. Reißinger, =Hindemith-GA I, 3, Mainz 1975.

5 Auch aus dieser getrennten Notierungsweise lassen sich einige der kleinen Divergenzen erklären, die dann zwischen der Solostimme und der dem Klavierpart überlegten Solostimme resultieren können (s. u.).

6 Die von H.-J. Lederer (*Zu Hindemiths Idee einer Rhythmen- und Formenlehre*, Mf 29, 1976, S. 34 und S. 36 Anm. 80) geäußerten Vermutungen zum „Kompositionsvorgang“ bei Hindemith lassen sich z. B. mit Hilfe der Skizzen faktisch nicht bestätigen; und Vermutungen über einen „ideellen“ Kompositionsvorgang lassen sich weder widerlegen noch beweisen.

duellen Bedeutung verarbeitet werden und können, wenn sie die Werkerkenntnis entscheidend fördern, in den Bänden als Faksimilia wiedergegeben werden.

Andererseits läßt die Anlage der Hindemithschen Reinschriften erkennen, daß ihr lediglich eine in manchen kompositorischen Einzelheiten noch offene Niederschrift vorangeht; denn die Reinschriften weisen häufig Rasuren und Überklebungen auf, mit denen nicht nur Verschreibungen korrigiert, sondern etwa bestimmte Stimmführungen satztechnisch und formal oft im Hinblick auf einen Gesamtzusammenhang verbessert worden sind (die zunächst niedergeschriebene Form ist zu meist nicht mehr rekonstruierbar). Vor allem aber werden durch diese Kompositionsweise Besonderheiten im Bereich der „Werkfassungen“ geprägt.

a) Hindemith hat nur wenige Sätze aus musikalischen Gründen nicht vollendet – z. B. eine *Sonate für 10 Instrumente* op. 10b (1917), das ursprüngliche Finale zu op. 11 Nr. 1 (1918) oder ein *Leichtes Klavierheft* von 1931. Große musikalische Fragmente oder bedeutende musikalische Torsi hat Hindemith also nicht hinterlassen; eher überarbeitet oder ersetzt er vollständige Sätze, die ihm im Zusammenhang eines ganzen Werkes etwa als nicht richtig gewichtet erschienen: Bekannt ist, daß der ursprüngliche zweite Satz aus der Klaviersonate in *A* nach *Der Main* von Hölderlin (1936) ein Variationssatz war, der durch den Satz *Im Zeitmaß eines sehr langsamen Marsches* ersetzt wurde; unbekannt geblieben sind dagegen – um nur einige Beispiele herauszugreifen – die Erstfassung der Bühnenmusik zum dritten Akt aus *Cardillac* (op. 39, 1926), die Erstfassung der *Phantasie* aus der ersten *Orgelsonate* (1937) oder die Erstfassung der *Konzertmusik für Solobratsche und größeres Kammerorchester* (op. 48, 1929/30). Alle diese außerordentlich aufschlußreichen Erstfassungen und die Fragmente sollen in den entsprechenden Bänden im Anhang oder, um gegebenenfalls Vergleiche zu erleichtern, in einem parallelen Band veröffentlicht werden.

b) Von diesen Werkfassungen unterscheiden sich in ihrem musikalischen Charakter und in ihrer ästhetischen Begründung jene bekannten Neufassungen früher Werke – etwa des *Marienlebens* oder der Opern *Cardillac* und *Neues vom Tage* – aus Hindemiths später Zeit grundsätzlich: Hier hat Hindemith nicht einzelne Sätze, sondern die musikalische und ethische Gesamttendenz der Werke, die er nicht mehr verantworten konnte, revidiert. Diesen Bearbeitungen muß auch das erst 1954 publizierte *Klarinettenquintett* op. 30 (1923) zugerechnet werden; Hindemith hat es, wie er es im Werkverzeichnis nennt, im „Juli 1954 für Veröffentlichung in Ordnung gebracht“, d. h. einschneidenden satztechnischen und kleinformaten Korrekturen unterworfen. Die Hindemith-GA wird selbstverständlich auch die ursprüngliche Fassung publizieren⁷.

c) Verschiedene gleichgewichtige instrumentale Fassungen eines Werkes, wie etwa die beiden Orchesterfassungen des Balletts *Nobilissima Visione* (1938) oder die Instrumentierung von sechs Liedern aus der Neufassung des *Marienlebens* (1939/59), hat Hindemith nur ganz selten angefertigt (wohl auch, weil selbst zu entlegenen Besetzungen Originalkompositionen vorliegen). Seine zahlreichen, zum

⁷ Andererseits sind 1953 bzw. 1958 zwei Frühwerke, *Des Todes Tod* op. 23a (1922) und die *Übungen für Geiger* (1927), offenbar ohne Eingriffe erstmals veröffentlicht worden.

überwiegenden Teil aus praktischen Gründen und ohne jeden Anspruch hergestellten Klavierauszüge von Orchesterwerken, Konzerten, Bühnenwerken und zum Teil sogar von Kammermusikwerken können keinesfalls als selbständige Fassungen der Werke gelten; an ihre Publikation ist derzeit nicht gedacht. Dagegen sollen genuine Klavierfassungen eigener Werke, die Hindemith ausdrücklich für Aufführungen bestimmte, veröffentlicht werden. Das Musterbeispiel gibt die Fassung der *Mathis-Symphonie* für Klavier zu vier Händen ab, die teilweise vor, teilweise gleichzeitig mit der Orchesterfassung entstand. Suiten oder einzelne für selbständige Aufführungen vorgesehene Sätze aus größeren Werken brauchen nur dann gesondert abgedruckt zu werden, wenn sie charakteristische Eingriffe, z. B. formale Retuschen oder besondere Satzschlüsse aufweisen, die auf Hindemith zurückgehen.

2. Werkcharakter und Editionstechnik

Der Forderung, die Entscheidung über die Art der editorischen Behandlung eines überlieferten Werkes aufgrund seines Werkcharakters zu fällen⁸, kann ohne Konzessionen und Widersprüche oder ohne in einem unerträglichen Ausmaß vorgreifende analytische Entscheidungen nur dort entsprochen werden, wo dieser Werkcharakter zweifelsfrei und bei ungebrochen wirksamer Überlieferung feststeht. Das ist, streng genommen, nur bei Werken aus dem 20. Jahrhundert der Fall; und hier reduzieren sich die aus den Gesamtausgaben unserer klassischen Meister bekannten großen zentralen Editionsprobleme – angefangen von den Echtheitsfragen bis hin zu dem immer wieder zu diskutierenden Verhältnis von praktischer und wissenschaftlicher Ausgabe – auf ein Minimum, ohne daß doch die zahllosen konkreten, stets nur individuell zu lösenden Editionsprobleme, die immer dann auftauchen, wenn ein Werk in mehreren authentischen Quellen überliefert ist, gegenstandslos würden. So wäre es – nachdem sich doch wohl die Meinung durchgesetzt hat, daß eine ohnehin nur teilweise durchführbare Kennzeichnung von Korrekturen der Fehler oder Versehen der Quellen im edierten Notentext selbst auf eine drucktechnische Verewigung solcher Fehler hinausläuft – aus eng zusammenhängenden editorischen, notationstechnischen und kompositionstechnischen Gründen nicht angemessen, die Hindemithsche Notation mit einem System von Kennzeichnungen editorischer Zusätze zu überziehen: Erstens können die Kennzeichnungen editorischer Zusätze dazu dienen, Sachverhalte des oft vielschichtigen Überlieferungsbefundes in der Edition des Werkes selbst zu reflektieren; in den Hindemithschen Werken würde damit tendenziell ein editorischer Sachverhalt unterstellt werden, der konkret nicht existieren kann. Zweitens zielt Hindemiths Notation zumeist auf einen eindeutigen, klaren Notentext; durch die angesprochenen Kennzeichnungen können dagegen in die Notation Unsicherheiten oder Mehrdeutigkeiten hineingetragen werden, die den Intentionen der Niederschrift geradezu widersprechen. Drittens korrelieren jenen Kennzeichnungen oft kompositionstechnische Sachverhalte – etwa die Offenheit oder Unbestimmtheit gewisser Dimensionen des Tonsatzes –, die bei Hindemith eben nicht vorliegen. Die Hindemith-GA

⁸ Vgl. H. Kraft, *Die Geschichtlichkeit literarischer Texte. Eine Theorie der Edition*, Bebenhausen 1973, S. 18.

verzichtet deshalb auf die Kennzeichnung editorischer Zusätze (die selbstverständlich der Kritische Bericht festhält) im Notentext selbst. Bei zweifelhaften Stellen kann allenfalls in einer Fußnote im Notentext auf den Kritischen Bericht verwiesen werden.

Der spezifische Werkcharakter Hindemithscher Kompositionen tangiert sogar das Verhältnis von Ausgabe und Praxis: Die Forderungen musikalischer Praxis, die Hindemith verabscheute, wann immer sie die Notation des Komponisten mit „Zutaten“ entstellte⁹, hat er z. B. in den Duo-Sonaten in einer oft (wenn auch nur minimalen) unterschiedlichen Notierung von Solostimme und der dem Klavierpart überlegten Solostimme festgehalten, die in der Hindemith-GA nicht nivelliert werden darf. Nicht nur kann, wie Peter Cahn analysierte¹⁰, die Orthographie, sondern auch die Setzung von Sicherheitsvorzeichen usw. charakteristisch divergieren. Würden solche Stellen im Namen einer Praxis durchgängig vereinheitlicht werden, so würden sie gegen das in die Notation eingewanderte Verhältnis Hindemiths zur Praxis verändert werden.

Die Hindemith-GA recurriert überhaupt auf die dem kompositorischen Sachverhalt stets angemessene Notierungsart in den Autographen (soweit sie vorliegen), die besonders im Frühwerk durch damals gültige Stichregeln, die Hindemith immerhin tolerierte, verändert wurde. Z. B. werden alle in den frühen Ausgaben vor Taktwechseln gesetzte Doppeltaktstriche aufgelöst, denn Hindemith schreibt solche nur, um Formeinschnitte zu markieren. In dieser musikalischen Funktion sind sie aber in jenen Ausgaben kaum mehr erkennbar. Vor allem aber dokumentiert die Hindemith-GA, indem sie auf die Notation des Autographs zurückgreift, Hindemiths kompositorischen und biographischen Entwicklungsgang. Hindemith hat z. B. in den frühen Werken Taktwechsel nur unregelmäßig, manchmal überhaupt nicht angegeben: In op. 8 Nr. 1 heißt es „*In wechselndem Rhythmus*“, in op. 11 Nr. 4 „*In wechselnder Taktart*“ oder „*ohne Takt*“, im Mittelteil des ersten Stückes aus *Übung in drei Stücken* op. 37 „*ohne Takt*“; im vierten Satz der Sonate für Bratsche allein op. 25 Nr. 1 geben schließlich über das System gestellte Zahlen nur noch an, „*wieviele Viertel sich zwischen zwei Taktstrichen befinden*“. Er entwickelte dann die Taktvorzeichnung, die aus einer Kombination von Ziffer mit daruntergesetztem Notenwert besteht, benutzte schließlich das übliche Taktvorzeichensystem, das er dann wieder (auch in parallel entstandenen Werken) insofern modifizierte, als er zu Beginn eines Stückes regelrecht die Taktangabe vorzeichnet und nur alle folgenden Abweichungen Takt für Takt durch über das Liniensystem gestellte Taktvorzeichen anzeigt. Diese Eigenheiten Hindemithscher Notierung werden auch da nicht in der Hindemith-GA vereinheitlicht, wo verschiedene Werke mit

9 Vgl. z. B. *Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen*, Zürich 1959, S. 176f.: „*Jene Nachschaffenden, die in ihrem Trieb, ein bescheidenes Teilchen schöpferischer Befriedigung zu erleben, sich unfähig fühlen, die gloriosen Taten der Bearbeiter zu erreichen, stillen ihre Sucht, indem sie Fingersätze, Bindebogen, Vortragszeichen und andere Zutaten in anderer Musiker Kompositionen anbringen. Die Noten eines Stückes lassen sie unangetastet, aber sonst fühlen sie sich unbehindert, nach der Art fleißiger Insekten ihre Vortragszeichen-Eierchen allenthalben niederzulegen.*“

10 Einleitung zu: *Streicherkammermusik III*, = Hindemith-GA V, 6, Mainz 1976.

unterschiedlicher Vorzeichnung im selben Band abgedruckt werden. Biographisches läßt sich wiederum an den Autographen ablesen, die in Amerika entstanden sind: Sie tragen größtenteils englische Bezeichnungen, die dann in den Ausgaben, soweit man sie noch oder wieder in Deutschland herstellte oder nachdruckte, immer mehr eingedeutscht wurden. Diese Eindeutschungen werden nicht nur deshalb nicht in der Hindemith-GA übernommen, weil sie zumeist nicht auf Hindemith zurückgehen, sondern weil sie die Einordnung der Werke in die Lebensgeschichte des Komponisten verunklären.

Würde eine konstruierte ahistorische Einheitsnotation¹¹ die eigentümlichen Merkmale in den einzelnen Phasen der Hindemithschen Entwicklung, soweit sie in die Notation eingewandert sind, nivellieren, so können Hindemiths verschiedene Notationsgewohnheiten auch nicht durch seine im *Elementary Training for Musicians*¹² mit einiger Verbindlichkeit niedergelegten Notationsregeln ausgeglichen werden. Diese Kodifizierung der Notation entspringt einem kompositorischen und pädagogischen Bewußtsein, das in den frühen Werken noch nicht vorliegt. Eine nachträgliche Angleichung an eine gewonnene theoretische Position, auf die Hindemith selbst in den späteren Auflagen jener Werke verzichtete, würde deren Geltungsanspruch in einer Weise sanktionieren, die in einer historisch-kritischen Gesamtausgabe natürlich nicht vertreten werden kann.

Den Notationsgewohnheiten des Autographs wird auch dort der Vorzug gegeben, wo sie systematisch und charakteristisch – also nicht bloß zufällig oder irrtümlich – von gängigen Regeln abweichen und fehlerhaft werden. In der *Sancta Susanna* notiert Hindemith Takt 93, 377ff. und 570ff. Partien der Singstimmen offensichtlich bewußt in einem anderen Takt als die gleichzeitig begleitenden Instrumente. Der diesen Partien vorangestellte Hinweis „Rec.“ schien ihm wohl hinreichend, diese Notationsfreiheit zu legitimieren. Auf Korrekturen von Fehlern der dem edierten „Text“ zugrundegelegten Quellen¹³ und auf Vereinheitlichungen und Modernisierungen des Partiturbildes wird andererseits die Hindemith-GA nicht verzichten; doch sollen und können diese letzteren sich tatsächlich nur auf das „Graphische“¹⁴ beziehen. Als Einzelheiten seien genannt: Vereinheitlichung von Instrumentenabkürzungen, Hinzufügung von Taktzahlen, Unterbrechung der Taktstriche zwischen den Instrumentengruppen bei Werken mit Orchester, Notierung

11 Vgl. dazu die Überlegungen bei Kraft, S. 31ff.

12 New York, London 1946, 2/1949; deutsch als: *Übungsbuch für elementare Musiktheorie*, Mainz 1975. Jeder Übung des Buches sind detaillierte Notationsregeln beigegeben. Selbstverständlich wird bei möglichen Zweifelsfällen in der Hindemith-GA zunächst einmal auf diese Regeln zu rekurrieren sein.

13 „Das historische Prinzip besagt also nicht, daß die historische Fassung gänzlich unverändert, d. h. auch mit den Textfehlern, die sich in sie eingeschlichen haben können, abgedruckt werden müßte oder auch nur dürfte; die Korrektur einzelner Fehler ist nicht Verfälschung der historischen Gestalt des Kunstwerks, denn diese dokumentiert sich nicht in solchen Fehlern.“ „Das Kriterium des Textfehlers ist, daß er für sich genommen oder im Kontext betrachtet keinen Sinn zuläßt. Sinn ist dabei nicht als die vom Herausgeber erkannte sachliche Richtigkeit zu verstehen, sondern Sinn muß unter den Bedingungen der Entstehung des Werkes erkannt werden“ (Kraft, S. 44 bzw. S. 46).

14 H. Albrecht, Artikel *Editionstechnik*, VII: *Zur Edition von Musik des späten 18. und frühen 19. Jh.*, MGG III, 1954, Sp. 1145.

von Schlaginstrumenten unbestimmter Tonhöhe auf eine einfache Strichlinie, Vereinheitlichung von Abkürzungen agogischer Anweisungen, sofern sie verwirrend sind (z. B. *rit.* für *ritenuto* bzw. *ritardando* in verschiedenen Sätzen desselben Werkes) usw. Die autographe Partituranlage wird stets ausführlich beschrieben und gegebenenfalls im Faksimile verdeutlicht werden.

3. Überlieferungsprozeß und Lesarten

Für die Hindemith-GA sind keine Werkfassungen zu „erschließen“, weil diese stets gegeben sind. Indem aber das Werk durchweg in einer, meist sogar mehreren authentischen Formen vorliegt – als sorgfältiges (oft sogar im Hinblick auf eine Faksimile-Veröffentlichung angefertigtes) Autograph, als eine als Stichvorlage eingerichtete Kopie des Autographs, als eine authentische Erstaussgabe¹⁵ –, braucht mit der Quellenbewertung und den Lesarten aller Quellen nicht mehr nur allein der edierte „Text“ – kontrollierbar – gerechtfertigt zu werden. Vielmehr tritt an den Lesarten eine Funktion hervor, die immer dann tendenziell verloren gehen kann, wenn eine durch den erst zu erschließenden „Text“ bestimmte Auswahl von Lesarten, oder wenn, aus nicht immer unbegründeter Furcht vor „Lesartenhalden“, nur „ausgewählte“ (und das heißt doch wohl: unkontrollierbare) „wichtige“ Lesarten verzeichnet werden. Mit ihrer Hilfe läßt sich in der Hindemith-GA der vollständige Prozeß der historischen Überlieferung des „Textes“ dokumentieren. Demnach kann der Benutzer der Hindemith-GA auch die historisch wirksame Überlieferung, die nicht immer unmittelbar für die Textgestaltung bedeutsam sein muß, rekonstruieren. Dieser Überlieferungsprozeß kann ganz verschieden strukturiert sein. Der „Text“ der autographierten Erstaussgabe der *Sancta Susanna* z. B. ist schon gegenüber dem Autograph verderbt, obwohl Hindemith Korrektur gelesen hat; die später gestochene Studienpartitur, bei der weder der Komponist mitgewirkt hat noch auf das Autograph rekurriert werden konnte, bringt dagegen einen verbesserten „Text“. Bei anderen Überlieferungsprozessen dagegen ist der „Text“ fortschreitenden Korrekturen unterworfen: Fehler, die in den Ausgaben entdeckt wurden, erwiesen sich als solche des Autographs, das Hindemith zum Teil im nachhinein dann auch korrigierte; solche Korrekturen können aber dann sich wieder bis hin zu eigenständigen Varianten auswachsen. Ein anderes Beispiel: Die Erstaussgabe des letzten Werkes Hindemiths, der *Messe* (1963), war eine Faksimile-Ausgabe des Autographs, das einige Fehler und Versehen in der Textierung enthielt und nicht ganz vollständig dynamisch bezeichnet war. Die notwendigen Berichtigungen und Ergänzungen hat Hindemith noch in sein Autograph eintragen können. Die posthum erschienene gestochene Ausgabe greift dagegen auf die Faksimile-Ausgabe zurück, deren Versehen sie aber in einem anderen Sinn „berichtigt“ als Hindemith. Andererseits aber korrigiert sie weitere Fehler, die Hindemith ganz offensichtlich übersehen hat. Den authentischen „Text“ wird also erst die Hindemith-GA vorlegen.

Überhaupt fand Hindemith an den Lektoren und Korrektoren des Schott-Verlages ein aufmerksames Korrektiv, dem er sich unterwarf. Als etwa ab 1948 Neu-

¹⁵ Zu den weiteren authentischen Quellen der Hindemith-GA vgl. die Liste in *Musikalisches Erbe und Gegenwart*, S. 51f.

auflagen einer Reihe von Werken fällig wurden, schreibt Willy Strecker (19. 10. 1948) geschickt an Hindemith: „*Der unselige Forscher hat uns aus lauter Begeisterung, daß Du seine früheren Korrekturen zum Teil für richtig fandst, noch weitere Vorschläge [gemacht], die in Rotstift in dem Exemplar verzeichnet sind, damit Du darüber entscheiden kannst. Wenn wir viele solcher Korrekturen-Fanatiker hätten, würde ich langsam verrückt, denn jede einzelne Frage wird jetzt mit einer halbseitigen Erklärung erörtert.*“ Hindemith antwortet (7. 11. 1948) denn auch im wohl gewünschten Sinne: „*Ich hielte es für wichtig, einen fanatischen Korrektor at hand zu haben. Wo immer ich hinkomme, habe ich unter Druckfehlern zu leiden, die meine frühere Sorglosigkeit oder Unfähigkeit im Korrekturenlesen verursachten.*“ Die ab 1948 neuaufgelegten Werke weisen denn zum Teil auch dann gegenüber den Erstausgaben oder nachgedruckten Erstausgaben bemerkenswerte Abänderungen im „Text“ auf, wenn sich unmittelbar weder eine abermalige Korrektur Hindemiths, noch ein neuerlicher Vergleich mit dem autographen Material nachweisen läßt.

4. Kommentare und Dokumentationen

Der in den Lesarten festgehaltene Überlieferungsprozeß der „Texte“ wird durch die in den „*Einleitungen*“ der jeweiligen Bandbearbeiter beschriebene Geschichte der „Werke“ ergänzt. Die „*Einleitung*“ soll Angaben zur Entstehungsgeschichte der Werke machen durch Auswertung der Skizzen, früher Textfassungen bei den Opern und den Briefen oder sonstiger Dokumente, wird erhaltene Einführungen Hindemiths in die Werke etwa aus Programmen berücksichtigen, soll soweit als möglich auf werkgeschichtliche Zusammenhänge eingehen und schließlich über Uraufführung, Resonanz und Wirkungsgeschichte berichten.

Besondere Bedeutung dürfen in diesem Zusammenhang die erhaltenen, von Hindemith selbst geleiteten Aufnahmen eigener Werke beanspruchen. Einerseits haben die Einspielungen besonders von Bratschenwerken bei Hindemiths instrumentalem Können höchste Authentizität – diese Einspielungen sind auch von anderen Gesichtspunkten her bislang kaum übertroffen worden. Andererseits zeigt aber der Vergleich verschiedener Aufnahmen, vor allem derselben Orchesterwerke, daß Hindemith seinen Partituren gegenüber sich durchaus interpretatorisch frei verhält: Sie dokumentieren auch eine von jenen zufälligen Aufführungsmodalitäten abhängige Interpretation des Werkes, die in der Einleitung beschrieben werden kann und soll, aber nicht etwa die Gestaltung des Werkes als edierten „Text“ bestimmen darf. Alle diese nicht oder anders ausgeführten dynamischen und agogischen Schwankungen usw. lassen den Herausgeber, der aufgrund der Quellen entscheiden muß, ob z. B. eine Crescendogabel auf dem dritten oder vierten Sechzehntel einer Passage ansetzt, völlig im Stich. Diese tönenden Dokumente haben also nicht den Quellenrang, der etwa in historisch-kritischen Editionen literarischer Werke den vom Autor selbst besprochenen Tonband-, Schallplatten- und Filmaufzeichnungen einer Textfassung zugemessen wird¹⁶: Sie halten vielmehr

¹⁶ Vgl. dazu Kraft, S. 28ff. und die dort angegebene Literatur.

Hindemiths Musizieren fest, das sich in einer gegenüber dem Sprechdokument ganz unvergleichbaren Weise selbst gegen den eigenen Notentext verselbständigen kann.

II. Zum unveröffentlichten Werkbestand

Eine ganze Reihe von Werken wird erstmals mit der Hindemith-GA zugänglich gemacht werden. Es handelt sich dabei um den größten Teil seiner Jugendwerke, um einige um das *Streichquartett* op. 16 (1920) gruppierte Werke, die dem Verlag damals nicht akzeptabel schienen, um kleinere Arbeiten bis hin in die späten dreißiger Jahre, schließlich sogar um ganze WerkGattungen, deren Existenz auch dem engeren Kreis der Kenner weitgehend verborgen blieb. Von den verschollenen Werken sollen alle verfügbaren Skizzen vorgelegt werden.

1. Zu einigen unveröffentlichten Einzelwerken

Von Hindemiths ersten neun¹⁷ mit einer Opus-Zahl versehenen Werken sind nur die *Drei Stücke für Violoncello und Klavier* op. 8 (1917) veröffentlicht worden. Es ist das erste überhaupt erschienene Werk Hindemiths und zugleich das einzige, das nicht im Schott-Verlag herausgekommen ist: 1917 publizierte es Breitkopf & Härtel.

Doch dürften die anderen frühen Werke weniger aus musikalischen, eher aus äußerlichen Gründen unveröffentlicht geblieben sein: Der Verlag wollte offenbar in einen jungen Komponisten mit lokal begrenztem Ruf nur sehr vorsichtig investieren, und Hindemith selbst bewegte sich in den frühen zwanziger Jahren in einem unglaublichen Produktionstempo, das den Verlag kaum mithalten ließ, von der Position seiner Jugendwerke weg. Die in sich gültigen Jugendwerke wurden über der Fülle der einer radikalen ästhetischen Position verpflichteten neuen Werke als dann „*altmodisch*“ (so Hindemith im Werkverzeichnis) abgetan und vergessen.

Allerdings sind durch dieses Schicksal in den Jugendwerken Verluste aufgetreten: Von op. 1 existieren nur Skizzen sowie Fragmente einer Reinschrift; op. 2, op. 5 und op. 6 sind nur in fremden Abschriften, die aber als authentisch gelten dürfen, überliefert, von op. 7 lassen sich bislang nur Skizzen nachweisen.

Durch ein ähnliches Schicksal hat sich auch die umfangreiche zweisätzig *Klaviersonate* op. 17, deren „*Stretta*“ als Beilage zu Melos I, 1920, Heft 20 immerhin noch erschienen ist, nicht mehr erhalten. Die Uraufführung dieser Sonate fand am 16. 12. 1920 in Berlin bei Wolfgang Gurlitt für die Hörer der Neuen Musikgesellschaft statt; Interpret war Eduard Erdmann¹⁸. Der Verlag hat dieses Werk ebenso wie einige der folgenden bislang unveröffentlichten, aber erhaltenen Arbeiten op. 13 (*Melancholie* für Alt und Streichquartett nach Christian Morgenstern), op. 14

¹⁷ *Andante und Scherzo* für Klarinette, Horn und Klavier op. 1 (1914), *Streichquartett* in C dur op. 2 (1915), *Konzert in Es dur für Violoncello und mit Begleitung des Orchesters* op. 3 (1916), *Lustige Sinfonietta* op. 4 (1916), *Lieder in Aargauer Mundart* op. 5 (1916), *Walzer für Klavier vierhändig „Drei wunderschöne Mädchen im Schwarzwald“* op. 6 (1916), *Quintett e moll in einem Satz* op. 7 (1916/17), *Drei Gesänge für Sopran und großes Orchester* op. 9 (1917).

¹⁸ Vgl. H. H. Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Berlin 1951, S. 176.

(*Drei Hymnen für Bariton und Klavier* nach Walt Whitman), op. 15 (*In einer Nacht*, 14 Klavierstücke¹⁹) von Hindemith zugeschickt bekommen und nach einigem Zögern dem Komponisten unverhohlen gestanden (Brief vom 9. 4. 1920): „*Sie haben uns mit Ihrer neuen Klavier-Sonate und den Liedern eine schwere Nuss zu knacken aufgegeben. Wir sind verblüfft über die plötzliche Wendung, die Sie damit genommen haben . . . Für heute möchten wir nur sagen, dass Ihre neue, radikale Handschrift uns etwas Ihre individuellen und hoch eingeschätzten Züge verwischt.*“ Hindemith antwortete postwendend (11. 4. 1920) mit einigen höchst aufschlußreichen Bemerkungen zur eigenen kompositorischen Entwicklung: „*All das ‚Erschreckliche‘, was Ihnen an meiner neuen Musik nicht gefällt, findet sich unvollkommen und täppisch schon in den anderen Sachen, ist natürlich in allerlei Formen- & Formelkram versteckt. Einige in dieser Beziehung zu bemerkende Stellen sind: Im Quartett das Fugato im ersten Satz, ganze Strecken des zweiten Satzes, hauptsächlich die Variation in A dur und im letzten Satz das letzte 6/8 Finalestretto. In der kleineren (Es) Violinsonate der zweite Satz, in der anderen der Anfang und Schluss des Ersten, in der Bratschensonate die erste Variation und das Fugato im Finale.*“ Hier kann jetzt nicht entschieden werden, ob sich der Verlag, oder ob sich Hindemith angepaßt hat. Beide Seiten werden wohl ihre Standpunkte überdacht haben: Einerseits brachte das *Streichquartett* op. 16 Hindemith den durchschlagenden Erfolg, den der Verlag aufmerksam registrierte; andererseits blieben die genannten Werke ungedruckt und Hindemith hat auf sie in keiner Weise mehr zurückgegriffen.

Von weiteren ungedruckten, aber erhaltenen Werken, die alle ihr individuelles Schicksal haben, sollen hier nur noch einige wenige Titel aufgezählt werden²⁰: die *Sonate für Bratsche und Klavier* op. 25 Nr. 4 (1922), das *Konzert für Klavier (linke Hand) und Orchester* op. 29 (1923)²¹, die Sonaten für Bratsche allein op. 31 Nr. 4 von 1924 und die von 1937, das Hörspiel für Kinder *Sabinchen* (1930) sowie Lieder nach Worten von M. Claudius (1933), Novalis (1933), Angelus Silesius (1935) und Brentano (1936).

2. Zu den nur in Skizzen erhaltenen Werken

Von allen unveröffentlichten Werken, die als verschollen gelten müssen – ein Teil der frühen Partituren ist während des 2. Weltkrieges im Dachstuhl des „Kuhhirtenturms“, der Frankfurter Wohnung Hindemiths, in der während seiner Emigration seine Mutter und seine Schwester lebten, verbrannt, ein anderer Teil diente damals als Abdeckpapier, um Hindemiths Flügel vor Feuchtigkeit zu schützen –, sollen alle verfügbaren Skizzen in einem besonderen Skizzenband gesammelt publiziert werden. Hervorzuheben sind besonders die Skizzen zum *Quintett* op. 7²²,

¹⁹ Das vierte Stück daraus erschien ebenfalls als Beilage zu Melos I, 1920, Heft 15. Der Zyklus trägt dort den Titel: *Du eine Nacht, Träume und Erlebnisse*.

²⁰ Vgl. auch Briner, S. 369ff.

²¹ Vgl. dazu E. Fr. Flindell, *Dokumente aus der Sammlung Paul Wittgenstein*, Mf 24 (1971), S. 425f.

²² Vgl. dazu Hindemiths Brief an Emma Ronnefeldt vom 21. 3. 1918 (Hindemith-Jb II, 1972, S. 200): „*Das Quintett hätte ich so gerne gehört, weil ich es mit großer Begeisterung geschrie-*

zur Erstfassung der *Cellosonate* op. 11 Nr. 3 und zur *Klaviersonate* op. 17, Werke, denen innerhalb von Hindemiths frühem Entwicklungsgang zweifellos besondere Bedeutung zukommt. Von der Erstfassung der *Cellosonate* op. 11 Nr. 3 sind die komplette Solostimme sowie ausführliche Skizzen, von der *Klaviersonate* op. 17²³ nahezu vollständige Skizzen erhalten, mit deren Hilfe sich ein musikologisch immerhin hinreichendes Bild von den Werken gewinnen läßt. Vielleicht könnte auch eine vollständige, spielbare Fassung rekonstruiert werden, doch kann solch ein Versuch nicht innerhalb der Hindemith-GA durchgeführt werden.

Einige kleinere Stücke, die in spielbaren Fassungen immer wieder in den Hindemithschen Skizzenbüchern notiert sind, ohne daß Hindemith je auf sie rekurrierte, werden diesen Skizzenband ergänzen.

3. Zu unbekanntem Werkgattungen

Vollständige Werkgattungen, deren Existenz zum Teil weitgehend unbekannt blieb und die auch jetzt noch nicht vollständig überblickt werden können, werden in der Serie IX der Hindemith-GA veröffentlicht werden. Es handelt sich dabei besonders um die Filmmusiken, die Parodien und Scherzstücke, die Arbeiten im Kompositionsunterricht und die Bearbeitungen fremder Werke.

a) Die von Hindemith *In Sturm und Eis* genannte fünftaktige Partitur zum Fanck-Film *Im Kampf mit dem Berg* von 1921 zählt immerhin zu den wenigen und damals noch ganz ungewöhnlichen Originalkompositionen für einen Film überhaupt. Arnold Fanck erinnert sich: „*Ich habe damals 1921 gerade in unserer großen Diele meinen Lyskammfilm ‚Im Kampf mit dem Berg‘ geschnitten und immer, wenn ich ein Röllchen beieinander hatte und mir vorführte, sah Hindemith interessiert zu. Und als ich schließlich den ganzen Film in der ersten Fassung vorführte, sagte Hindemith ganz begeistert zu mir: ‚Wissen Sie, was Sie da machen ist reine Musik‘ . . . Er machte mir dann den Vorschlag, er wolle zu diesem Film einmal die Musik komponieren. Was damals noch ganz ungebräuchlich war. Ich mußte ihm also im Laufe der nächsten Wochen immer wieder einzelne Teile vorführen, wobei ich ihm die Meterlänge abstoppte und er schon während der Vorführung sich kurze Notizen²⁴ machte. Dann setzte er sich an unseren Flügel und spielte sich die inzwischen fertig gewordenen Noten für die einzelnen Rollen vor²⁵.“ Der Dirigent des Orchesters im für die Uraufführung des Films vorgesehenen Berliner Ufa-Palast lehnte, wie sich Fanck weiter erinnert, die Partitur ab: Zum einen war es das Vorrecht der Dirigenten, selbst eine Musik buchstäblich zusammenzustellen, zum anderen sei Hindemiths Partitur²⁶ zu schwer zu spielen gewesen. Nach Fancks*

ben habe, und weil es das erste meiner Stücke ist, das ohne Rücksicht auf überlieferte Form, auf den so sehr gerühmten ‚Kammermusikstil‘ gearbeitet ist, das allen Gedanken und Empfindungen freien Raum läßt.“

23 Vgl. das Faksimile einer Skizzenseite bei G. Skelton, *Paul Hindemith. The Man Behind the Music*, London 1975, gegenüber S. 96.

24 Vgl. das Faksimile einer Skizzenseite in *Musikalisches Erbe und Gegenwart*, S. 53.

25 Brief vom 18. Juli 1970 an die Hindemith-Stiftung.

26 Hindemith legte aus aufführungspraktischen Gründen die Besetzung variabel an; größte Besetzung: Klavier, Harmonium, Violine 1, Violine obligat, Cello, Bass, Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, Posaune und Schlagzeug; kleinste Besetzung: Klavier und Violine.

Angaben soll lediglich in einem Düsseldorfer Theater Hindemiths Musik zum Film gespielt worden sein²⁷.

1927 komponierte Hindemith die Musik zum Film *Felix der Kater im Zirkus*, 1928 die zum Film *Vormittagsspuk* von Hans Richter, in dem übrigens Hindemith mit Milhaud auch auftrat. Hindemith fühlte sich mit der Komposition von Filmmusik doch so vertraut, daß er ab 1930 an der Berliner Hochschule für Musik Filmmusik unterrichten konnte; er verfertigte in den Klassen Filmmusiken zu zwei abstrakten Fischinger-Filmen (für Streichtrio bzw. Solo-Violine), zu einem Trickfilm (für Klavier) und zu einem Reklamefilm (für Streichtrio)²⁸.

b) Von Hindemiths Parodien und Scherzstücken ist nur das *Repertorium für Militärmusik „Minimax“* (für Streichquartett, 1923) bekannter geworden²⁹; übertroffen aber wird diese Parodie womöglich noch von der *Ouvertüre zum ‚Fliegenden Holländer‘, wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt* (für Streichquartett, etwa 1923). Hindemith kannte nur zu genau, was er parodierte: 1913/14 war er Geiger in der Kurkapelle auf dem Bürgenstock (Vierwaldstättersee) bzw. von Heiden (Appenzell, Schweiz), 1918 schlug er die große Trommel in einem Militärorchester. Unter dem Titel *Das atonale Kabarett* komponierte Hindemith 1921 für Emma Lübbecke-Job einen Abend im Brettli-Stil, der folgende Nummern umfaßte: *Eröffnungsmarsch* für Klavier vierhändig; *Mein Lieschen* (Wedekind) für Gesang und Gitarre; *Der Leierkastenmann* für Bariton und Harmonium; Couplet mit Klavier *Der Kater ist ein schönes Tier*; *Der Schwiegersohn* für Männerstimme mit Blasmusik; *Valse boston* für Klavier (offenbar weitgehend identisch mit dem aus op. 26); zwei Lieder aus *Dafnis* (Arno Holz) für Tenor mit 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten sowie *Das Lied vom ungehorsamen Mägdelein* (Wedekind) für Gesang und Gitarre. Im Titel *Das atonale Kabarett* schwingt wohl ein wenig Selbstironie mit: Hindemiths Werke galten damals als „atonal“. *Das Blumengärtlein* wiederum, für sich selbst und seine Frau zum vergnüglichen Musizieren geschrieben, umfaßt neun kleine Duos für Klarinette und Kontrabaß; einige Titel: *Prière d'une vierge dans la Tonart mixolydique*, *Broken melody*, *Die Gebetsmühle im Schwarzwald*, *Charakterstück*, *Ein Tänzlein*.

c) Die Arbeiten im Kompositionsunterricht dokumentieren als frühe Beispiele kollektiven Komponierens nicht nur Hindemiths kompositorische Haltung über-

27 Fanck hat den Film *Im Kampf mit dem Berg* später auf einen Kurzfilm zusammengeschnitten; ein Originalnegativ kann seiner Meinung nach kaum mehr existieren. – Hindemith benutzte übrigens als Komponist der Musik zum Fanck-Film auch das Pseudonym Paul Merano.

28 Auf dem Beiblatt *Die Film-Musik* zum *Filmkurier* vom 20. 3. 1930 Nr. 10 wird unter der Überschrift *Im Studio bei Hindemith* in der Form einer Reportage eingehend über Hindemiths Vorstellung einer adäquaten Filmmusik berichtet; der anonyme Verfasser schreibt u. a.: „*Eigene Filme zu eigener Musik. ‚Was wir [Hindemith mit seinen Schülern] gerne möchten wäre, eigene kleine Filme mit der Musik zugleich zu schaffen. Der Musiker müßte überhaupt viel mehr mit dem Regisseur zusammen arbeiten können. Die musikalische Form würde auf den optischen Vorgang miteinzuwirken haben und würde ihn wahrscheinlich oft organischer gestalten. Richtlinien für Filmmusikkompositionen? Vor allem die eine: abwägen, daß man kein Zuviel in der Illustrierung gibt. Die Erkenntnis, daß man durch Pausen eine Wirkung hervorbringen kann und durch vorsichtige Auswahl den Filmablauf zu stützen versuchen soll.‘*“

29 Vgl. E. R. Jacobi, *Zu Hindemiths „Minimax“-Komposition (1923)*, Hindemith-Jb. III, 1973, S. 93ff.

haupt, sondern erst mit Hilfe dieser Werke wird sich das Verhältnis von Theorie und Praxis im Werk Hindemiths angemessen bestimmen lassen, das die allzu simple Formel, zu der in den Werken schrittweise herangebildeten *Unterweisung im Tonsatz* gäben die dann folgenden Werke die Musterbeispiele ab, nur verzerrt: Offensichtlich wird hier das System der Darstellung kompositorischer Sachverhalte mit dem Komponierten selbst verwechselt.

d) Der durch Hindemiths Aktivitäten als Solist und Dirigent ungemein geweitete Bereich seiner Bearbeitungen fremder Werke kann noch nicht hinreichend überblickt werden. Zu den notwendigerweise eng zu fassenden Bearbeitungen können nur solche gezählt werden, die substantielle Veränderungen des Notentextes aufweisen, in denen Hindemith als Komponist sich nicht verleugnen konnte oder wollte. Die Paradigmata von Bearbeitungen fremder Werke geben für die neue Musik die des *100. Psalms* von Max Reger (1955) und für die ältere Musik die von Monteverdis *Orfeo* (1943) oder die *Suite französischer Tänze* für kleines Orchester ab. Ob etwa auch Hindemiths Einrichtungen zahlreicher Werke mit Viola d'amore (u. a. von Stamitz, Rust, Ariosti, Biber, Petzold, Vivaldi, Ganswindt) unter die Bearbeitungen fallen, kann erst nach einem Vergleich mit den von Hindemith benutzten Vorlagen entschieden werden. In diesen Komplex gehören auch die Kadenzen zu einigen Klavier- und Violinkonzerten von Mozart, von denen nur die zum „*Adelaide*“-Konzert veröffentlicht worden sind. Einer Notiz im Werkverzeichnis zufolge hat Hindemith zusammen mit Franz Willms zu diesem Konzert auch „*nach vorhandener Solostimme eine Partitur rekonstruiert*“³⁰.

Eine ganze Werkgruppe hat sich leider nicht mehr erhalten; es handelt sich dabei um Hindemiths vor allem zu „Sonntagskonzerten“ im Frankfurter „Palmengarten“ oder zu privaten Feiern und sonstigen zufälligen Gelegenheiten entstandene und durchaus nicht parodistisch gemeinte Unterhaltungsmusik aus den frühen zwanziger Jahren. Immerhin hielt Hindemith selbst diese Stücke für veröffentlichungswert; am 22. 3. 1920 bot er sie dem Schott-Verlag an: „*Können Sie auch Foxtrotts, Bostons, Rags und anderen Kitsch gebrauchen? Wenn mir keine anständige Musik mehr einfällt, schreibe ich immer solche Sachen. Die gelingen mir sehr gut, und ich denke mir, Sie könnten mit einem solchen Stück mehr Geschäfte machen als mit meiner besten Kammermusik. (Guter Kitsch ist ja auch furchtbar selten).*“ Der Verlag reagierte zurückhaltend: „*So viel wir bis jetzt gesehen haben, ist die vorliegende Besetzung für den praktischen Orchestergebrauch sehr ungeeignet. . .*“, und Hindemith steckte auf. Er erbat sich die Manuskripte zurück; in seinem Nachlaß konnten sie nicht aufgefunden werden.

Ganz neuartige Editionsprobleme bietet eine projektierte Serie X der Hindemith-GA, die die *Werke auf Schallträgern* umfassen soll. Ermittelt werden konnten bislang lediglich die Rolle der *Toccata* für das mechanische Welte-Mignon-Klavier (op. 40a, 1926) sowie eine Bandüberspielung von auf vier Glasplatten 1927 vom Frankfurter Rundfunk aufgenommenen Musik aus dem *Triadischen Ballett* für mechanische Orgel³¹. Bei dieser Aufnahme wird es sich wohl weniger um die Musik

³⁰ Hindemith half im Juni 1931 auch bei der Einrichtung der Solostimme zu Schumanns Violinkonzert.

³¹ Vgl. K. v. Maur, *Oskar Schlemmer und Paul Hindemith*, Hindemith-Jb. IV, 1974/75, S. 83ff.

zum *Triadischen Ballett* selbst handeln (op. 40b, 1926) als vielmehr um die *Umsetzung des ersten Teiles des Triadischen Balletts als „Suite für mechanische Orgel“* op. 42 Nr. 2 von 1927. Die beiden Aufnahmen zeigen, soweit ein Höreindruck nach den technisch-akustisch ganz unzureichenden Überspielungen ein Urteil überhaupt zuläßt, äußerst fortschrittliche kompositorische Züge: Innerhalb seiner stets erkennbaren Tonsprache experimentiert Hindemith in der Toccata mit diskontinuierlichen Veränderungen kleiner rhythmischer Zellen, wie sie von einem Spieler nicht zu realisieren wären. Hindemith knüpft hier überhaupt an den Mittelteil des ersten und an den ersten Teil des zweiten Klavierstückes aus *Übung in drei Stücken* op. 37 (1926) an. In der Musik aus dem *Triadischen Ballett* werden in nachgerade bestürzender kompositorischer Aktualität einerseits durch Artikulation voneinander abgehobene rhythmische Komplexe entweder unmittelbar sukzessiv kontrastiert oder so überlagert, daß Klangflächen entstehen und andererseits ganze Passagen für die Geräuschinstrumente (verschieden große Tamburins) solcher Orgeln komponiert. Partituren hat Hindemith von diesen Werken für mechanische Instrumente nachweislich nicht angefertigt, Skizzen konnten bislang nicht nachgewiesen werden. Die adäquate Veröffentlichungsform dieser Werke wäre demnach die Schallplatten- oder Tonbandeinspielung³².

Zu einigen Wertkriterien in der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts

von Kurt von Fischer, Zürich

Die nicht ausschließlich als Werk- oder Heroengeschichte verstandene Musikgeschichte liefert ein reiches Material an verschiedenartigen Werturteilen und wertästhetischen Kriterien. Dieser Vielfalt nachzugehen, lohnt sich allein schon deshalb, um nicht einer Einseitigkeit zu verfallen, die Werturteile nach entweder ausschließlich rezeptionsgeschichtlich-soziologischen oder ausschließlich werkimmanenten Kriterien fällt. Vom Historiker aus gesehen sind Werturteile zwar einerseits *sub specie sitūs historici* zu sehen und damit zu relativieren. Andererseits aber ist es Aufgabe des Historikers, Herkunft und Wesen solcher Urteile kritisch zu durchleuchten, um trotz der Komplexität der Fragen und Probleme zu größtmöglicher, oder sagen wir vielleicht besser, relativer Objektivität der Betrachtungsweise durchzufinden.

³² Für freundliche Durchsicht des Manuskriptes zu diesem Beitrag danke ich Kurt von Fischer und Ludwig Finscher sehr herzlich.