

Article

Zu Hindemiths Idee einer Rhythmen- und Formenlehre
Lederer , Josef-Horst
in: Die Musikforschung | Die Musikforschung - 29
16 Page(s) (21 - 36)



Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

Kontakt / Contact

[DigiZeitschriften e.V.](http://DigiZeitschriften.e.V.)

Papendiek 14

37073 Goettingen

Email: info@digizeitschriften.de

Zu Hindemiths Idee einer Rhythmen- und Formenlehre

von Josef-Horst Lederer, Graz

Mit dem ersten Band der *Unterweisung im Tonsatz* setzt bei Hindemith eine Kritik am traditionellen Tonsystem ein, die ihn aus dem Bestreben, die Mehrdeutigkeit von Klängen zu beseitigen, nicht nur ein aus der Naturreihe der Obertöne abgeleitetes Akkordsystem aufbauen läßt, sondern neben der Harmonik auch die Melodik sowie Rhythmik und damit alle wesentlichen musikalischen Gegebenheiten unter Rückführung auf ihre einfachsten und natürlichsten Erscheinungsformen zu erfassen versucht.¹ In der Praxis bedeutete dies nicht nur eine veränderte Kompositionsweise und ein anderes Kompositionsergebnis in den folgenden Werken – dieses musikalische Umdenken erfolgte natürlich nicht schlagartig, sondern war Ergebnis eines jahrelangen Reifeprozesses – sondern ließ Hindemith sogar frühere Werke wie *Marienleben* oder *Cardillac* neu bearbeiten bzw. umarbeiten, womit er beabsichtigte, „die eigene Musik dem Geschichtsprozeß zu entziehen, indem er sie einem neuen Prozeß alter Werte unterstellte“.² Wie Strawinsky³ davon überzeugt, daß normative Eindeutigkeit und rationales Erfassen des musikalischen Materials bis ins Detail der Kunst größere Freiheit bringe, will er mit Lehrenden und Lernenden der Komposition „von dem festen Grund engster Naturverbundenheit aus Streifzüge in Bezirke des Tonsatzes machen. . . , deren gesetzmäßige Durchdringung ihnen bis heute verwehrt geblieben ist“.⁴ Im Glauben, daß alles, „was Menschenwerk ist, selbst wenn es in ungeheurer Mannigfaltigkeit auftritt, und wenn ihm noch so viel unfaßbar Menschliches anhaftet, bei genauem Hinsehen sein Baugesheimnis verraten muß“,⁵ ist Hindemith bestrebt, die mit seiner „Handwerkslehre“ so gewonnenen Erkenntnisse als für alle vergangenen und zukünftigen Musikepochen⁶ an seine musikalische Umwelt mit höchstem künstlerisch-didaktischen Verantwortungsbeußtsein weiterzugeben. Scheint bei Schönberg, der ja stets in der Komposition eine Art Geheimwissenschaft sah und davor warnte, dem Lernenden „letzte Weisheiten“

1 Vgl. K. Holzmann, *A. Mendelssohn als Lehrer Paul Hindemiths*, in: Musik im Unterricht XLIII/1952, S. 114; danach soll Hindemiths Bestreben, auf „physikalisch-physiologischem Naturboden“ zu bleiben und von diesem auszugehen, von seinem Lehrer Arnold Mendelssohn angeregt worden sein.

2 L. Finscher, *Hindemiths Geschichtlichkeit*, in: Musica 25/1971, S. 345.

3 I. Strawinsky, *Musikalische Poetik* (Deutsche Übersetzung von Heinrich Strobel), Mainz 1949, S. 45: „ . . . meine Freiheit wird um so größer und umfassender sein, je enger ich mein Aktionsfeld abstecke.“

4 P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz I*, Mainz 2/1940, S. 23.

5 Ders., *Unterweisung im Tonsatz I*, Mainz 1937, S. 23 f.

6 Vgl. Hindemiths Analysen von Machaut bis Schönberg in seiner *Unterweisung I* (Ausgabe von 1940, S. 239 ff.); im Folgenden wird nur mehr nach dieser Ausgabe zitiert.

zu offenbaren,⁷ mit diesem Hinweis auf die dem Genie vorbehaltene Sphäre ein spätes Relikt der Romantik vorzuliegen, so hat Hindemith die im Impressionismus vollzogene „letzte Entmaterialisierung“ längst überwunden und nimmt dem musikalischen Material den Nimbus des Geheimen, indem er es einer Strukturierung und einem rationalen Erfassungsprozeß bis ins Detail unterwirft. Die dabei unternommene Rückführung auf Urphänomene wie etwa der Obertonreihe oder der „*tonalen Schwerkraft*“ auf dem Gebiet der Intervall- und Akkordlehre lassen Hindemith auf der Basis des Melodiebaues zur Überzeugung gelangen, daß es, „*von einem so sicheren und tiefen Grund wie das untrügliche Gefühl für Abmessung und Wert auszugehen und dadurch die bisherige Grundlage des Setzens zum mindesten stark zu erweitern*“, möglich sein müßte, „*auch eine Rhythmen- und Formenlehre aus den gleichen Urtatsachen zu entwickeln, die im Gegensatz zu allen bisherigen formalästhetischen Irrlehren zum ersten Male [!] das innerste Wesen aller tönenden Formen ergründen könnte*“.⁸

Die folgende Abhandlung soll nun sein diesbezügliches theoretisches Verständnis zum Gegenstand haben und sich aber auch gleichzeitig auf dieses beschränken, da ein Miteinbeziehen rhythmisch-formaler Werkanalysen sowie Untersuchungen auf Konvergenz und Divergenz von Theorie und Praxis – gerade letztere könnten bei Hindemith eine lohnenswerte und ausreichende Thematik für eine eigene Studie darstellen – den vorgestreckten Rahmen sprengen würden.

I

Im ersten Band seiner *Unterweisung* charakterisiert Hindemith Melodie und Rhythmus als die beiden konstruktiven Hauptelemente und wichtigsten formbildenden Tendenzen und billigt in diesem Zusammenhang der Harmonie nur insofern Bedeutung zu, als sie im melodischen Intervall enthalten ist und so dem Rhythmus einen Angriffspunkt zum „Wirken“ gibt. Aufgrund ihrer Unfähigkeit, „*große Kunstwerke*“ zu bilden, bezeichnet er die Harmonie neben dem Metrum sogar als einen der beiden „*Proleten unter den musikalischen Elementen*“⁹ und spricht ihr nahezu jede formale Kraft mit der Begründung ab, „*daß die Sinnfälligkeit einer rhythmischen Folge, der Bogen eines Melodieablaufs. . . dem unbeeinflussten Hörer eher im Gedächtnis haften als die Spannungsunterschiede gegeneinandergestellter Harmonien*“.¹⁰ Diese Hintanstellung der Harmonie – als Rückbesinnung auf die ursprünglicheren Wesensgesetze von Rhythmus und Melodie kennzeichnend für das zwanzigste Jahrhundert¹¹ – beruht nicht zuletzt auf Hindemiths Überzeugung, daß

7 A. Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 4/1922, S. 499.

8 Aus dem dritten Kapitel der unveröffentlichten ersten Fassung der *Unterweisung im Tonsetz*, abgedruckt in: A. Briner, *Paul Hindemith*, Zürich 1971, S. 316 f.

9 Aus einer unter dem Titel *Hören und Verstehen ungewohnter Musik* gehaltenen Rede Hindemiths am 15. Dezember 1955 in der Aula der Zürcher Universität. Abgedruckt in: Briner, S. 250 f.

10 Hindemith, *Unterweisung I*, S. 209.

11 Kennzeichnend nicht nur für die Musikpraxis, sondern auch für die Musiktheorie des 20. Jahrhunderts mit ihrer wachsenden Anzahl von Studien, die den Melodiebau betreffen.

diese „nach jeder Richtung hin erforscht“, die Melodik jedoch von der Musiktheorie sehr „stiefmütterlich“ behandelt worden sei und der Rhythmus hingegen sich bisher „jedem systematischen Erfassen entzogen“ habe.¹² Zwar übt Hindemith so mit Recht Kritik an den gängigen Unterrichtswerken, im speziellen den Kontrapunktlehren in ihrem geringen Eingehen auf die „zweifelloos ursprünglicheren Elemente des Rhythmus und der Melodie“, doch gibt er im ersten Band seiner *Unterweisung* selbst wiederum eine Melodielehre, ohne deren wichtigstes Bauelement, den Rhythmus einzubeziehen.¹³ Diesen, bzw. die Inangriffnahme einer „höheren Rhythmik“, stellt er für die Zukunft in Aussicht und setzt sich über dieses Problem vorläufig mit der Begründung didaktischer Notwendigkeit hinweg, „das Setzen von Tönen in Regel und Form auch ohne Rhythmus bewerkstelligen zu können“.¹⁴ Inoffiziell hat er zwar sein Versprechen in einem nicht zur Veröffentlichung gelangten „Torso“¹⁵ über Rhythmus, Metrum und Form eingelöst, doch war das Ergebnis für ihn selbst offensichtlich so unbefriedigend, daß er die Existenz einer „logisch entwickelten Arbeitsmethode“¹⁶ für einen rhythmisch-formalen Plan bestritt und das Phänomen Rhythmus und Form im 4. und 5. Kapitel seiner Arbeit *Komponist in seiner Welt* in den Bereich der musikalischen Intuition und der Musikpsychologie verlegt.¹⁷

Hindemith empfindet sein diesbezügliches Resignieren einerseits als Scheitern am eigenen Unvermögen, andererseits ist aber seiner Meinung nach auch die gesamte musikwissenschaftliche Forschung – allen voran Hugo Riemann – der Lösung des Problems nicht näher gekommen als er selbst. Riemann billigt er noch am ehesten zu, daß er dem Rhythmus-Form-Problem irgendwie mit rationalen Methoden auf die Spur gekommen sei,¹⁸ oder zumindest erkannte, daß die Rhythmik „voraus-

12 Hindemith, *Unterweisung I*, S. 209.

13 Eine diesbezüglich berechtigte Kritik hat schon kurz nach Erscheinen von Hindemiths *Unterweisung I* (1937) Heinrich Scholle angebracht, in: *Die Musik* XXX/1938, S. 533.

14 Hindemith, *Unterweisung I*, S. 213.

15 Seinen Zürcher Studenten 1951 als „19. Übung“ (nicht in die *Unterweisung* integriert) vorgelegt und bei Briner (a. a. O., S. 323-338) abgedruckt (im Folgenden als „Torso“ abgekürzt), der dazu schreibt: „In dieser Zeit sprach er [Hindemith] einigemal und zu verschiedenen Personen von einer ‚völlig neuen‘ *Unterweisung im Tonsatz*, an der er arbeite. Sowohl aus der Entwicklung seines theoretischen Denkens als auch aus der bis jetzt sichtbaren Quellenlage heraus kann man mit Aussicht auf große Wahrscheinlichkeit vermuten, daß er sich dabei auf seine Pläne einer Rhythmen- und Formenlehre bezog, sollte diese nun, wie die alleinstehende ‚19. Übung‘ annehmen läßt, der bereits bestehenden ‚*Unterweisung*‘ durch den thematischen Wechsel ein neues Gesicht geben oder sollte sie als unabhängiges Werk in Parallelität zum bereits bestehenden aufgebaut werden.“

16 Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz III* (Übungsbuch für den dreistimmigen Satz), Mainz 1970, S. 31.

17 Ders., *Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen* (Deutsche Übertragung der englischen Originalausgabe von 1949/50), Zürich 1959, S. 102: „Unser Suchen muß sich wahrscheinlich von den physikalischen Gegebenheiten des Klingens wegwenden in Richtung auf die Musikpsychologie. Bis eine Lösung von dort kommt, müssen wir immer noch, wie alle Musiker vor uns, der empirischen Erkenntnis und unserem Talent vertrauen. Die Meisterwerke, welche auf dieser Grundlage geschrieben worden sind, scheinen solches Vertrauen zu rechtfertigen und gegen artistisches und wissenschaftliches Forschen zu sprechen.“

18 Hindemith, „Torso“, S. 323 f.

sichtlich wenigstens das 20. Jahrhundert intensiv beschäftigen wird“.¹⁹ Angesichts zahlreicher auf diesem Gebiet publizierter Arbeiten hat sich diese Voraussage auch bewahrheitet, wobei im gleichen Zusammenhang die 1954 erschienene Rhythmuslehre von Olivier Messiaen²⁰ wohl eine Ausnahmestellung einnimmt – eine Ausnahmestellung nicht zuletzt deshalb, da ihr Verfasser sie primär als Musikethnologe sowie Komponist und erst in zweiter Linie als Musiktheoretiker entworfen hat – und von Hindemith zu diesem Zeitpunkt gar nicht oder zu wenig beachtet wurde. Wie Hindemith war sich Messiaen der Tatsache bewußt, daß die Musik „bei einer technischen, orchestralen und klanglichen Perfektion angelangt“ war, die kaum noch überboten werden konnte, aber in bezug auf den Rhythmus noch in den „Kinderschuh“ steckte.²¹ Jedenfalls hat er seine Rhythmus-Studien der Hindus, Griechen, Rumänen, Ungarn etc. sowohl theoretisch in seiner Rhythmuslehre²² als auch praktisch in seinen Werken ausgewertet und es nicht wie Hindemith resignierend dabei beruhen lassen, in der – wie noch zu sehen sein wird – von diesem bevorzugten rhythmischen Freiheit modaler Melodik oder „rhythmisch frei schwingender Formen“ von „singenden und flötenblasenden Wilden“ des Urwalds (ein in mehrstimmiger Musik letztlich kaum oder gar nicht zu verwirklichendes Ideal) lediglich ein erstrebenswertes Vorbild zu sehen,²³ ohne aber daraus eine Didaktik des Rhythmus wenigstens für seine eigenen Werke ableiten zu können. Der Grund dafür dürfte darin zu suchen sein, daß Hindemith bereits an der ersten und vielleicht auch größten Hürde gescheitert ist, nämlich der Auffindung der kleinsten rhythmischen Einheit als einem Adäquat zu dem (damals schon) in jeder Hinsicht meßbaren Intervall. Es ging hier darum – Leo Schrade sah darin „das eigentliche Problem des Rhythmus in der Musik“²⁴ –, daß sich eine Folge von langen und kurzen Zeitwerten wohl messen ließ, die Gravität schwerer und leichter Akzente aber nicht „wiegar“ war.²⁵ Aber gerade darauf kam es Hindemith an, da er die Melodie nicht einer akzentgeordneten, sondern einer (in der Folge noch näher zu charakterisierenden) quantifizierend-rhythmischen Gliederung unterwerfen wollte. Es sollte damit dem Irrtum vorgebeugt werden, daß die Taktstriche des gleichbleibenden Metrums im Notenbild in eindeutiger Weise die wichtigsten und ungefähr gleichwertigen Betonungen anzeigen. Das Bemühen, dem Zwang des Metrums zu entkommen, und die vom Metrum getrennte Vorstellung vom Rhythmus lassen in ihrer für Hindemith absolut normativen Bedeutung auch dessen harte Kritik an der musikwissenschaftlichen Forschung²⁶ und im besonderen wieder an Hugo Riemann verständlich erscheinen,

19 H. Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903, S. IX.

20 O. Messiaen, *Traité du Rythme*, Paris 1954.

21 Ders., *Olivier Messiaen*, in: *Melos XVI/1949*, S. 101.

22 Ob es Messiaen gelungen ist, eine allgemein gültige Rhythmuslehre aufzustellen, steht hier nicht zur Debatte, doch hat er zumindest eine Didaktik für seine eigene rhythmische Sprache gefunden und Rhythmus und Form in Beziehung zu bringen gewußt.

23 Hindemith, *Zürcher Rede*, S. 249.

24 L. Schrade, *Das Rätsel des Rhythmus in der Musik*, in: *Melos XVIII/1951*, S. 308.

25 Ebenda, S. 308: „Erst wenn es möglich sein wird, . . . Zeitabläufe als Gewicht zu wiegen, erst dann werden wir wissenschaftlich einwandfrei sagen können, welcher Natur die rhythmischen Akzente eines Mozart, Beethovens, Brahms, Debussy oder Strawinsky sind.“

26 Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, S. 73.

der sich „in seinen Untersuchungen über die musikalische Form . . . nicht einmal über die zweifachen temporalen Komponenten musikalischen Formens, Metrum und Rhythmus, und ihre gegenseitige Abgrenzung im Klaren“ gewesen sei.²⁷ Deutliche Abgrenzung dieser beiden war für Hindemith Voraussetzung für die ihm notwendig erscheinende Trennung und damit überhaupt Grundlage zur Bewältigung der gestellten Aufgabe einer Rhythmen- und Formenlehre. Sah er im Rhythmus eine „unendliche, in ungleich langen, unsymmetrischen Zeitabschnitten abrollende Folge, . . . die als das formale Hauptgeschehen . . . den [in regelmäßigen Abständen wiederkehrenden] metrischen Zeitschlägen überlagert ist“,²⁸ so wußte er das Metrum wohl theoretisch²⁹ als „die zeitlich regelmäßige Wiederkehr von Schlägen, die entweder in der Form von Tönen oder Geräusch . . . wahrgenommen wird“,³⁰ von diesem (dem Rhythmus) abzugrenzen, doch mußte er einsehen, daß in der Praxis zum Verständnis des zeitlich proportionalen Zueinanderverhaltens der verschiedenartigen rhythmischen Glieder eine regelmäßige Unterlage – eben das Metrum, als eine „im Hintergrund stehende theoretische Norm“³¹ – notwendig war und eine Trennung somit unmöglich erschien. Unmöglich deshalb, weil nämlich beide, Rhythmus und Metrum, aufgrund ihrer überwiegend sinnlichen Kraft sowohl in der „Koinzidenz von metrischer Einheit und Puls“,³² als auch in deren durch den Rhythmus hervorgerufenen Divergenz³³ einen großen physischen Eindruck (der Grad emotionaler Bewegung ist dabei natürlich ein unterschiedlicher) auf den Hörer hinterlassen. Hindemith spricht bei der Bewertung dieser beiden temporalen Komponenten dem Metrum, obwohl es mit seiner „charakteristischen Eigenschaft, der ständigen Wiederkehr von Zwei- und Dreischlageinheiten, keine anderen formalen Probleme aufkommen läßt als die Zusammenfassung solcher Einheiten zu größeren Strecken“,³⁴ dennoch die ungleich größere physische Wirkung zu und sieht in ihm eine „zwangvolle Kraft“, die in unserer traditionellen Musik im Gegensatz zu der anderer Kulturen zwar Harmonie und Melodie zusammenhält, aber dafür den „erschreckend [!] hohen Preis ständiger Metrisierung“³⁵ verlangte. Diesen hätte man sich „mit dem Aufkommen des Gebrauchs mehrstimmiger Klänge“ erkaufte, wo man glaubte, „der Tyrannei der einstimmigen Linie und modalen Verbindungsschemata entronnen zu sein“ und wo man nicht merkte, „wie man sich stattdessen in die Sklaverei metrischer Strukturen begeben hatte, ohne die sich die zeitlichen Abläufe von Zusammenklängen kaum ordnen lassen“. ³⁶ Hindemith kann sich zwar musikalische For-

27 Ders., „Torso“, S. 323.

28 Ders., *Unterweisung III*, S. 31.

29 Ders., *Komponist in seiner Welt*, S. 73: „Auf experimentelle Weise, in des Musiktheoretikers Laboratorium sozusagen, läßt sich allerdings der grundsätzliche Unterschied metrischer und rhythmischer Formen nachweisen.“

30 Ders., „Torso“, S. 325.

31 M. Schneider, *Prolegomena zu einer Theorie des Rhythmus*, in: Kongreßbericht Köln 1958, Kassel 1959, S. 265.

32 Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, S. 65.

33 Ebenda, S. 73.

34 Ebenda, S. 122.

35 Ebenda, S. 73.

36 Hindemith, *Zürcher Rede*, S. 249.

men vorstellen, in deren Konstruktion und Wirkung das Metrum eine untergeordnete Rolle spielt, doch können für ihn trotzdem „alle höheren Formen ohne Metrum nicht entwickelt werden“. Die scheinbar widersprechende Sentenz, daß das Metrum dennoch „in keiner Weise die Struktur und das Wachstum dieser Formen beeinflussen“³⁷ kann, erklärt sich daraus, daß Hindemith die eigentliche und primär formbildende Kraft eben nicht im Metrum selbst, sondern im diesem übergeordneten Rhythmus sieht, allem zeitlich irregulär Klingenden als Ausdruck des Individuellen gegenüber dem Unpersönlichen (des Metrums). Als Vorbild dafür dienen Hindemith hier mittelalterliche Melodien, in denen „die Melodik in der vollen Frische unbefangener Freude am Linienspiel sich entwickelt, ohne durch zu stark hervortretende harmonische Rücksichten in das später die Gestalt bestimmende Schema entschiedener Kadenz und sehr ausgeprägten symmetrischen Periodenbaus eingespannt zu sein“³⁸ wie z. B. die der isorhythmischen Motette³⁹ (als rein musikalische Großform), die mit ihren „melischen und metrischen Entitäten“⁴⁰ von Tala, Color und Ordo als deren charakteristische Eigenschaften von Zeit-, Melodie- und Betonungsbildung seiner Vorstellung von Melodiebau und Rhythmusbehandlung sehr nahe stehen. An ihrer Einfachheit und Natürlichkeit läßt sich nach Hindemiths Meinung auch am besten der Einfluß des Rhythmus auf die Melodie beobachten, da das in die Horizontale umgekippte harmonische Intervall dem Rhythmus „Angriffsfläche bietet und durch die so erfolgte Umwandlung⁴¹ von statischer Spannung in dynamische Linearität Melodiebau im Elementaren demonstriert wird“.⁴² Das Verständnis dessen soll damit Grundlage für das Erfassen sich ergebender Komplikationen des Rhythmus mit verschiedenen „Energiegraden“ in mehrstimmigen Gebilden sein, denn diese können „erst dann von der rationalen Musikarbeit erfaßt werden, wenn die einfachere Zusammenstellung Intervall + Rhythmus (= Melodie) durchaus begriffen und durch zahllose praktische Erfahrungen beherrscht worden ist“.⁴³

II

Hatte Hindemith in den beiden ersten *Unterweisungen* und selbst noch im „Torso“ den Rhythmus entweder gar nicht oder losgelöst von der Melodie behandelt, so mußte er spätestens bei dem aufgestellten Grundsatz „Intervall + Rhythmus (= Melodie)“ diese beiden Phänomene in engsten Bezug bringen, wobei nun dem Rhythmus so große Bedeutung beigemessen wird, daß die bewußte oder unbewußte Er-

37 Ders., „Torso“, S. 336.

38 Ders., *Unterweisung im Tonsatz II* (Übungsbuch für den zweistimmigen Satz), Mainz 1939, S. 161.

39 Hindemith beruft sich auf diese im Vorwort zum *Marienleben II*, Mainz 1948, S. X.

40 K. Ph. Bernet Kempers, *Versuch eines vertieften Einblicks in den musikalischen Organismus*, in: Kongreßbericht Kassel 1962, Kassel 1963, S. 271.

41 A. Jakobik nennt es „radikale Verwandlung der monistischen Technik des komplexen Klanges ins Linienhafte“, in: A. Jakobik, *Zur Einheit der Neuen Musik*, Würzburg 1957, S. 82 (= Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen, Bd. XVI).

42 Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, S. 103.

43 Ebenda, S. 105.

stellung⁴⁴ eines rhythmisch-formalen Plans noch vor dem eines harmonisch-tonalen in der didaktischen Reihenfolge des Kompositionsvorgangs an erste Stelle gesetzt wird,⁴⁵ um „der melodischen Konstruktion die Eigenschaft ihres Verlaufs“ zu diktieren.⁴⁶ Hindemith demonstriert dies anhand eines Schemas – wohl als Entwurf für die geplante große Rhythmen- und Formenlehre gedacht – auf einem einzelnen Blatt,⁴⁷ das er laut Briner in Zürich im Sommer 1952 vermutlich im Zusammenhang mit dem „Torso“ verwendet hat und das zum besseren Verständnis des Folgenden hier in den wichtigsten Punkten wiedergegeben sei:

MELODIEGEFÜLLTE FORM

I) Rhythmisches Gerippe

A) Abgrenzung	B) Verbindung	C) Füllung
Anfang	Auftakt-Volltakt	2 Hauptakzente, also mehr
Volltakt, Auftakt	Auftakt-Auftakt	Einfluß vom Tempo
Ende	Volltakt-Auftakt = [für metrische Grundtypen]	Einfluß des Metrums
Volltakt, Auftakt	Volltakt-Volltakt	Verzahnung
	Auftakt-Auftakt	Unregelmäßige Bildungen:
	Volltakt-Volltakt = [für Verbundmetren]	Metrische und rhythmische
	Auftakt-Volltakt	Akzente fallen nicht zusammen
	Volltakt-Auftakt	

II) Melodische Ausfüllung

- 1) Wechsel
Wiederholung
Variation
Sequenz
- 2) Folge der Zellen und Felder

III) Aneinanderreihung der rhythmischen Grundglieder

44 Hindemith, *Unterweisung III*, S. 147: „Einmal muß er [der Komponist], ehe er zu schreiben beginnt, die Gesamtform, welche den Hörer schließlich beeindrucken soll, schon als ungeteiltes Ganzes visionär vor sich sehen – so etwa, wie wenn man bei einem nächtlichen Blitz eine Landschaft zwar mit den minuziösesten Einzelheiten, aber doch als nicht ganz ungeteilt Ganzes erblickt.“

45 Ein Kompositionsprinzip, dessen sich auch Strawinsky nicht selten bedient, wie aus Gesprächen Strawinskys mit Robert Craft über die Verarbeitung des musikalischen Materials hervorgeht: „Ich beginne die Suche danach mitunter, indem ich alte Meister spiele (um mich von der Stelle zu bewegen), mitunter fange ich auch direkt an, rhythmische Einheiten auf der Grundlage einer konventionellen Notenfolge zu improvisieren (die dann auch endgültig werden kann). So formiere ich mein Baumaterial.“ (I. Strawinskij, *Dialogi*, Leningrad 1971, S. 255.) Zitiert nach V. Cholopova, *Russische Quellen der Rhythmik Strawinskys*, in: *Mf* 27, 1974, S. 435.

46 Hindemith, *Unterweisung III*, S. 179.

47 Dieses Blatt wird bei Briner (a. a. O., S. 341) wiedergegeben, der dazu (a. a. O., S. 179 f.) schreibt: „Diese Skizze ist eine der verschiedenen graphischen Erscheinungsformen der seit etwa 1947 verfolgten Praxis, mit einer Klasse an der Wandtafel mit Kurven und verschiedenen Intensitätsgraden einen rhythmisch-formalen Verlauf in klarer dynamischer Disposition aufzuzeichnen, also die grundsätzliche Bewegungsform der Musik festzulegen, bevor tonale und nähere harmonische Verhältnisse bestimmt sind.“

Es werden hier Kriterien für eine „*melodiegefüllte Form*“ zu veranschaulichen versucht,⁴⁸ bei der erst nach Aufstellung eines „*Rhythmischen Gerippes*“⁴⁹ dessen „*Melodische Ausfüllung*“ erfolgen und damit eine Verbindung von Rhythmus und Melodie hergestellt werden soll. Für ersteres (das rhythmische Gerippe) reichen diese Kriterien von den einzelnen Möglichkeiten seiner „*Abgrenzung*“, „*Verbindung*“ und „*Füllung*“ mittels Voll- und Auftakt, über „*Einfluß des Metrums*“ (auf das Tempo), „*Verzahnung*“, bis zum wichtigen Punkt „*Unregelmäßige Verbindungen*“, bei dem rhythmische und metrische Akzente nicht zusammenfallen sollen. Bei letzterem (der melodischen Ausfüllung) kommt, da das Metrum trotz seiner relativ schwachen Kraft (hervorgerufen durch den – wie noch zu sehen sein wird – häufigen Wechsel der metrischen Einheit) als formales „*Gitter*“⁵⁰ akzeptiert werden muß, den Kriterien der formbildenden Urprinzipien von Kontrast (Hindemith nennt ihn „*Wechsel*“), Wiederholung, Variation und Sequenz umso größere Bedeutung zu. Dieser Miteinbezug der thematischen Beziehung in den formalen Entstehungsprozeß als (wenn auch nur zweitrangiges) formbildendes Element neben Rhythmus und Metrum zeigt, daß sich Hindemith angesichts seiner eigenen Werke darüber im Klaren war, daß Gleichheit oder Ähnlichkeit längerer rhythmisch gänzlich freier Abschnitte kaum oder gar nicht im Sinne eines Analogons zu einer Periode erfaßt werden können und daher bei dem Gedanken einer Formenlehre, die die große Form primär aus dem Rhythmus resultieren läßt, auf andere formale Kriterien nicht verzichtet werden kann.⁵¹ Zu diesen gehört neben der thematischen Beziehung auch der tonale Plan einer Komposition, der in Hindemiths schematischer Darstellung als zweites Kriterium melodischer Ausfüllung aufscheint, dem aber hier nur geringe formbildende Wirkung zukommt, da einstimmige Melodien oder zumindest über die Zwei- und Dreistimmigkeit nicht hinausreichende Gebilde⁵² als Demonstrationobjekte dienen sollen. Hindemith spricht auch nur von der „*Folge der [harmonischen] Zellen und Felder*“ im Sinne von Melodietonalität des auseinandergelegten Intervalls und nicht von tonalen Hauptfunktionen oder tonalen Zentren, die ja erst mit steigender Stimmenzahl sowohl im strukturellen Bereich als auch in der großen Satzanlage⁵³ von erhöhter Wichtigkeit für die Formgestaltung sind. Als wei-

48 H. L. Schilling, *Hindemith auf dem Katheder*, in: *Melos* XXII/1955, S. 312.

49 „*Rhythmisches Gerippe*“ darf hier natürlich nicht ganz ohne melodische Bindung – für sich allein stehend – verstanden werden, sondern als melodischer Verlauf in groben und bruchstückhaften Umrissen (lose aneinandergereihte rhythmisch-melodische Glieder), der die Bewegung mit ihren Hoch- und Tiefpunkten und wichtigsten Akzenten anzeigt.

50 Hindemith spricht in diesem Zusammenhang vom „*Metrischen Gitter musikalischer Formen*“, in: „*Torso*“, S. 325.

51 Vgl. C. Dahlhaus, *Form in der Neuen Musik*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* X/1966, S. 42.

52 Daß es sich hier um ein- oder geringstimmige Gebilde handelt, geht auch aus der von Hindemith am Schluß des Schemas gegebenen Aufforderung an den Kompositionsschüler hervor, wo es heißt: „*Schreibe Gesangslinien, Schreibe instrumentale Linien!*“ (Vgl. Briner, a. a. O., S. 180.)

53 Vgl. dazu z. B. das Verhältnis von Großform und tonalem Grundplan in der Oper *Die Harmonie der Welt* in A. Briners Aufsatz *Eine Bekenntnisoper P. Hindemiths*, in: *SMZ* 1959, S. 51 ff.

terer und letzter Punkt schließt sich an die Erstellung des rhythmischen Gerippes und seine melodische Ausfüllung das „*Aneinanderreihen der rhythmischen Grundglieder*“ an, worunter – Hindemith gibt diesbezüglich keine weiteren Hinweise – wohl das Zusammenfügen der nunmehr in thematischer, tonaler und rhythmischer Hinsicht „fertigen“ Melodieglieder zu verstehen ist.

III

Wie sich die in Hindemiths Schema ziemlich isoliert von einander angeführten Faktoren der Formbildung in der Praxis verbinden sollen – nähere didaktische Anleitungen Hindemiths existieren nicht oder wurden bislang nicht veröffentlicht –, läßt sich speziell für Rhythmus und Metrum aus der von Gerhard Nestler⁵⁴ anhand seiner im Anschluß an Hindemiths Melodielehre aufgestellten „*akzentrythmischen Betonungslehre*“ herauslesen. Seine Ausführungen können als teilweise Erläuterung für Hindemiths Schema gelten und in Hinblick auf den erst 1970 veröffentlichten „Torso“ hier ergänzt bzw. bekräftigt werden. Es wird dabei von einer „Hindemithschen Melodie“ ausgegangen, die in groben Zügen „*auf lange Strecken vorausdisponiert und dann unterteilt*“ wird,⁵⁵ indem natürliche, in erster Linie durch melodische Bauweise (Sekundgang) und Tonalität (harmonische Felder) bestimmte „*Kulminationspunkte*“ Ausgangsbasen für das Setzen betonungsrhythmischer Akzente und der Taktstriche bilden.⁵⁶ Diese markieren die sowohl melodisch als auch harmonisch wichtigen Melodiepunkte einerseits als freie Akzente – Hindemith spricht in diesem Fall von „*übergeordnetem Akzentgang*“⁵⁷ – andererseits als nach dem Taktstrich stehende naturgegebene Betonungsschweren und sind somit der „*basischen Zwei- oder Dreizeitigkeit des Metrums*“ überlagert bzw. eingegliedert. Das von Hindemith „*primär auftaktig*“⁵⁸ angesehene Metrum selbst kann sich – wie aus dem „Torso“ hervorgeht – in seinen Elementen aus akzentuierten sowie unakzentuierten Einzeltönen oder aus der Verbindung einzelner Zweier- oder Dreiergruppen (Hindemith nennt sie „*Verbundmetren*“) zusammensetzen. Bei ersteren, den zwei- und dreiteiligen Grundtypen (2/4- und 3/4-Takt, den metrischen Einheiten von Zwei- und Dreischlag entsprechend), gibt es (bekanntlich) immer nur Hauptakzente als Akzente gleichen Stärkegrades. Herrschen letztere vor,⁵⁹ muß allerdings

54 G. Nestler, *Betonungsrhythmik und musikalische Form*, in: Melos XVIII/1951, S. 309 ff.

55 Hindemith, Einleitung zum *Marienleben II*, S. X.

56 Diese Verfahrensweise entspricht insgesamt der Erstellung des „*rhythmischen Gerippes*“ in Hindemiths Schema.

57 Entspricht den „*unregelmäßigen Bildungen*“ in Hindemiths Schema.

58 Hindemith leitet diese Feststellung von der für ihn feststehenden Tatsache ab, daß von den beiden grundlegenden Zweischlaggruppen die mit dem ersten unakzentuierten Schlag (*ī ī ī*) „*als die einfachere, wertvollere empfunden wird. . . und dem Verständnis geringeren Widerstand entgegensezt*“ als jene nichtauftaktige (*ī ī ī*) und weiters die Dreischlaggruppe sich von der Zweischlaggruppe ableiten läßt, indem man einen der beiden Schläge im Zeitwert verdoppelt („Torso“, S. 326 f.): *p p̂* oder *p̂ p̂*. Vgl. dazu Riemanns „*Auftakttheorie*“, in: H. Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903.

59 Hindemith bevorzugt diese gegenüber den einfachen Grundtypen und spricht von ihnen als „*höhere metrische Ordnung*“, in: *Marienleben II*, Einleitung, S. V.

eine neue „Wichtigkeitsabstufung“ für die Akzente vorgenommen werden, um nicht wieder in die „einförmige und undifferenzierte Akzentordnung“ ersterer zurückzufallen. Es handelt sich dabei um den 4/4- und 6/8-Takt und deren Diminutionen bzw. Augmentationen der Zählzeit, bei denen auf die erste Schwere des Taktes der Hauptakzent und auf den 3. bzw. 4. Taktschlag der schwächere Nebenakzent fällt und zu deren Deutlichmachung ihres Stärkegrades relativ langsames oder zumindest mäßig schnelles Tempo notwendig ist.⁶⁰ Da, wie bereits erwähnt wurde, Hindemith das Metrum primär auftaktig betrachtet, ergeben sich bei der Verbindung von metrischen Grundtypen und der Aneinanderreihung von Verbundmetren verschiedene Möglichkeiten,⁶¹ die im oben gezeigten Schema Hindemiths unter „Abgrenzung“, „Verbindung“ und „Füllung“ angeführt wurden. Während „Abgrenzung“ als auf- oder volltaktiger Beginn oder Ende einer melodischen Linie und „Füllung“ als die ausschließliche Aufeinanderfolge von Hauptakzenten keiner weiteren Erklärung bedürfen, sei die für die Formbildung von diesen drei am wichtigsten erscheinende „Verbindung“ in nachstehender Tabelle verdeutlicht:

Folge metrischer Grundtypen*)

	gerades Metrum	ungerades Metrum
Auftakt - Volltakt		
Auftakt - Auftakt		
Volltakt - Auftakt		
Volltakt - Volltakt		

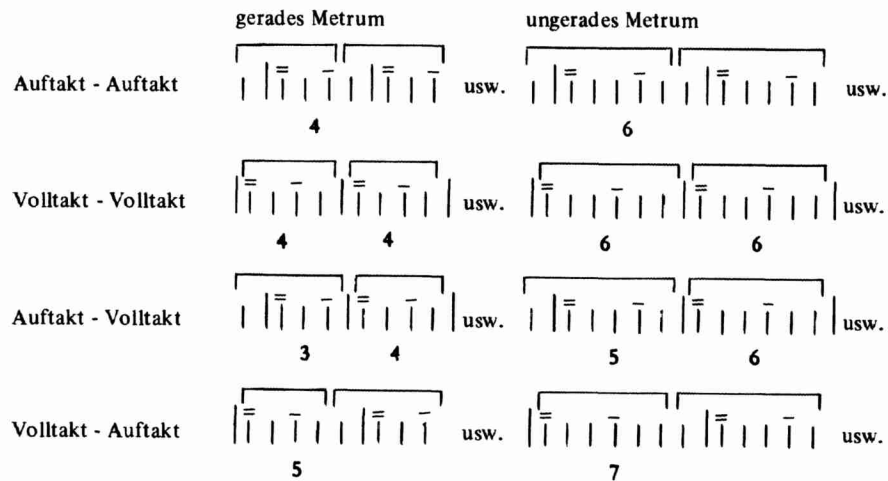
*) = = Hauptakzent

- = Nebenakzent

⁶⁰ Hindemith, „Torso“, S. 333.

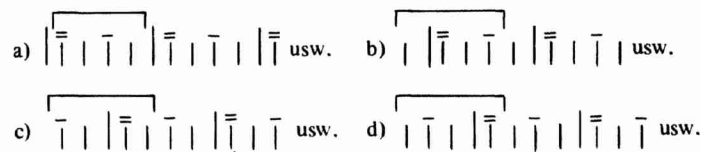
⁶¹ Wäre dies nicht der Fall, gäbe es nur die Aneinanderreihung volltaktiger Grundtypen bzw. Verbundmetren.

Folge von Verbundmetren*)

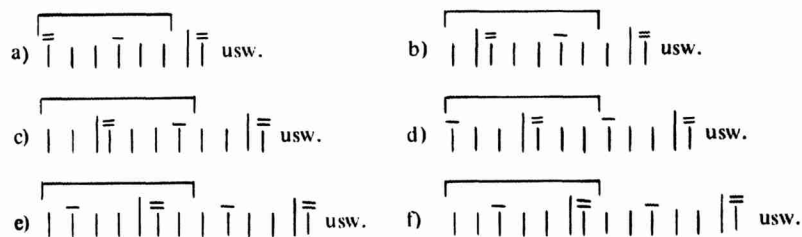


Die Auftakte können natürlich auch über einen Schlag ausgedehnt werden, wodurch sich zu den oben gezeigten Grundverbindungen noch weitere Varianten für die Aneinanderreihung von Grundtypen (hier kommt nur mehr der 3/4-Takt in Frage) und die der Verbundmetren ergeben. Die folgenden Beispiele für gerade und ungerade Metren, in denen wie in den vorangegangenen der Hauptakzent gleichfalls immer hinter dem Taktstrich zu liegen kommt, gibt Hindemith im „Torso“ an:

Voll- und auftaktige Zweier-Verbundgruppen:



Voll- und auftaktige Dreier-Verbundgruppen:



Werden nun in der Folge Grundtypen sowie Verbundmetren auf das bereits erstellte rhythmische Gerippe übertragen, so müssen die Akzente ersterer mit denen letzterer, die ja bei Hindemith nach rein melodischen und harmonischen Gesichtspunkten festgelegt werden und daher überwiegend asymmetrisch liegen, koordiniert werden. Je nach Lage der Akzente des rhythmischen Gerippes reihen sich demnach auf- oder volltaktige metrische Einheiten aneinander, die – wie die vorangegangene Tabelle zeigt – einen häufigen Wechsel im Takt (manchmal von Takt zu Takt)⁶² mit sich bringen. Es paßt sich hier somit im Unterschied zu traditioneller Musik nicht das Melos einer vorgegebenen, in der Regel metrisch gleichbleibenden Grundlage an, sondern der einer akzentrhythmischen Behandlung unterzogenen Melodie werden nachträglich metrische Grundtypen oder Verbundmetren auferlegt. Die so nach Art einer „*rhythmischen Prosa*“ erzielte „*Verschleierung der metrisch-symmetrischen Gestaltung*“⁶³ stellt ein Kompositionsprinzip⁶⁴ dar, das sich in Hindemiths frühestem Schaffen bereits nachweisen läßt und dem ab der mittleren Schaffensperiode bis in das Spätwerk hinein der Komponist besonderes Augenmerk schenkt,⁶⁵ was aber nicht bedeutet, daß nicht auch gelegentlich die eine oder andere Komposition (oder Abschnitte daraus) dennoch ganz bewußt der „Herrschaft“ des gleichbleibenden Metrums unterworfen wird.⁶⁶ Das folgende Beispiel (*Marielen II*, Lied Nr. 13, T. 41-52)⁶⁷ zeigt die der Takteinteilung übergeordnete Schicht aneinandergereihter Grund- und Verbundmetren, wobei die Hauptakzente – wie Hindemith vorschreibt – hinter dem Taktstrich zu liegen kommen (Schlageinheit ist 1/8: demnach ist 3/8 Grundmetrum und sind 4/8 bzw. 6/8 Verbundmetren):

62 Vgl. dazu z. B. die dritte und vierte Gruppe des *Marielen II* (Lieder 10-15; Ed. Schott 2026, S. 10 ff.), wo laut Hindemith (Einleitung zum *Marielen II*, S. V) in manchen Liedern „*das Metrum fast gänzlich seine Bedeutung [verliert] . . . alle bisher dagewesenen drei- und zweiteiligen Metren in ungezwungener Folge auftreten . . . [und] in höchster Abstraktion nur noch rein musikalische Ideen und Formen sprechen.*“

63 Nestler, *Betonungsrhythmik*, S. 312.

64 Nach Holzmann (a. a. O., S. 114) soll dieses auf Arnold Mendelssohn und dessen Verhältnis zu Rhythmik und Metrik zurückgehen.


65 Als Beispiel für das Frühwerk: *Klaviermusik* op. 37 (Ed. Schott 31288). Besonders interessant in diesem Zusammenhang Hindemiths Spielanweisung auf S. 6: „*Ohne Takte weiter*“.

Beispiel für die mittlere Schaffensperiode: II. Satz vom *Konzert für Klavier und Orchester* (1945/Ed. Schott 3838, S. 19 ff.)

Beispiel für das Spätwerk: *Oktett* (1957/58).

66 *Oktett*, 5. Satz: „*Fuge und drei altmodische Tänze (Walzer, Polka, Galopp)*“ (Ed. Schott 4595, S. 84 ff.)

67 Für den hier verfolgten Demonstrationszweck genügt zur Singstimme das obere System der Klavierbegleitung. Als General-Taktvorschrift hat Hindemith hier den Wechsel von 2/4 und 3/4

also:  angegeben und es wird daher nur die Taktabweichung in 3/8 und 5/8 extra angeführt.

metrische Ebene:

rhythmische Ebene:

sah, riß sie vom Ü - ber - maß der Stim - - men sich

wieder sehr ruhig

und schenk - te noch von Her - zen

die bei - den Klei - der fort, die sie be - saß

und hob ihr Ant - litz auf zu dem...

... und dem ... (o Ur-sprung na - men - lo - ser usw.

Um den Kompositionsvorgang an diesem Beispiel zu rekonstruieren, müßte man sich vorerst das Notenbild ohne Taktstriche als erstes Stadium vorstellen. Als zweiter Arbeitsgang käme die Überordnung des Metrums nach den Haupt- und Nebenantzen des melodischen Verlaufs dieses Notenbildes zur Anwendung. Daraus ergibt sich, drittens, die Lage der Taktstriche als vor den Hauptakzenten stehend und damit eine rhythmische Ebene, die zum Unterschied zur metrischen effektiv zur Wirkung kommt. Das Metrum wird so zu der schon zitierten „im Hintergrund stehenden theoretischen Norm“, aus der der Rhythmus resultiert und mit dem sie untrennbar verbunden ist.

IV

Die große Form einer Komposition würde sich bei Hindemith demnach – dem Akzentbau der Melodie entsprechend – aus einer rational schwer faßlichen Vielzahl asymmetrisch-rhythmischer Melodieglieder⁶⁸ zusammensetzen, deren Summe nun

⁶⁸ Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, S. 73: „Hier ist im Gegensatz zum [gleichbleibenden] Metrum die Unregelmäßigkeit in der Zeitdauer der angewendeten Formelemente oberste Bedingung – eine Unregelmäßigkeit die sich möglicherweise bis nahe zur Unübersichtlichkeit steigern kann.“

nicht mehr einem Aneinanderreihen gleich langer Takte (gleich lange metrische Einheiten) entspricht und daher auch vielfach nicht die Spannung der Verbindung von Schlag zu Schlag, sondern die der Verbindung der in unregelmäßigen Abständen aufeinanderfolgenden Haupt- und Nebenakzente vorherrscht. Der dafür ausschlaggebende „Großrhythmus“⁶⁹ war bei Hindemith in seiner ursprünglichen Idee einer Rhythmen- und Formenlehre wohl als Inbegriff neuer musikalischer Form gedacht, einer „rein musikalischen Form“,⁷⁰ deren Ursprünglichkeit und rhythmische Abstraktheit sich – weitestmöglich losgelöst von allen (unnatürlichen d. h. periodisierenden) traditionellen formbildenden Kriterien – primär aus der integralen Summe der rhythmischen Stimmbewegung ergeben sollte.⁷¹ Die Erkenntnis jedoch, daß Rhythmus und Metrum in erster Linie die strukturelle, nicht aber – zumindest nicht unmittelbar – die großformale Ebene betreffen, dürfte vielleicht doch maßgebend dafür gewesen sein, eine nicht allein auf diesen beiden Komponenten basierende Formenlehre zu erstellen. Denn die Freiheit der rhythmischen Artikulation brachte wohl ungeahnte Möglichkeiten der Differenzierung⁷² mit sich, doch mit der Übertreibung auch die Gefahr einer „Abschwächung der formbildenden Kraft der Artikulation selbst“⁷³ und damit ein Abgleiten ins Indifferente. Diese Gefahr wäre bei Hindemith angesichts seiner Forderung für die Verknüpfung der Melodien im mehrstimmigen polyphonen Satz sicherlich gegeben gewesen, wenn es hier heißt, daß diese Melodien „ungleich im ästhetischen und mehr noch im rhythmischen Sinne“ sein und ihre „Höhen- und Tiefenpunkte“ nicht gleichzeitig auftreten sollen,⁷⁴ obwohl er der so zweifellos gegebenen rhythmischen Komplizierung mit Hilfe der „übergeordneten Zweistimmigkeit“⁷⁵ als einem Ordnungsprinzip entgegenarbeitet, das von jeher „alle mehrstimmige abendländische Musik und somit jede traditionelle Kompositionstechnik. . . von dem Verhältnis ihrer Außenstimmen zueinander“⁷⁶ verständlich gemacht hat. Daß obendrein bei Stücken komplizierter rhythmisch-metrischer Natur „auch die Zeitlängen der Harmonien sich weder einfacher Gleichförmigkeit noch leicht überschaubarer Ordnungen bedienen“,⁷⁷ mußte auch Hindemiths Vorstellung von der unbedingten Hörbarkeit und Verständ-

69 E. Karkoschka, *Zur rhythmischen Struktur in der Musik von heute*, in: Kongreßbericht Kassel 1962, Kassel 1963, S. 386.

70 Vgl. dazu Fußnote 62.

71 Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, S. 73 f.: „Um eine rhythmische Form verstehen zu können, müssen wir ihr Ende abwarten. . . ihre Totalität erscheint uns unteilbar, unwandelbar, unwiederholbar.“ Also Form als Resultat!

72 Ebenda, S. 74: „Wir können sagen, die musikalische Zeitempfindung erlebe hier eine Sensation [!], die es in der normalen, der Uhrenzeit nicht gibt.“

73 G. Ligeti, *Form in der Neuen Musik*, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X/1966, S. 28.

74 Hindemith, *Unterweisung III*, S. 201.

75 Ders., *Unterweisung I*, S. 142: „Soll ein mehrstimmiger Satz klar und verständlich klingen, so müssen die Außenlinien seiner übergeordneten Zweistimmigkeit sauber gesetzt und deutlich gegliedert sein.“

76 H. L. Schilling, *Paul Hindemiths Cardillac*, Würzburg 1962, S. 5 (=Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen Bd. XVII).

77 Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, S. 36 ff.

lichkeit der großen Form, der Möglichkeit des Hörers, den musikalischen Ablauf mitvollziehen zu können, stärkstens widersprechen. Aus diesem Bewußtsein heraus sowie der Erkenntnis, daß die große Form letztlich aus der gesamten strukturellen Ebene, als einer Synthese von Harmonik, Melodik und Rhythmik, entsteht, scheint Hindemith durch den (gescheiterten) Versuch, aus dem Rhythmus als einem dieser drei Parameter allein eine Formenlehre ableiten zu wollen, in seiner daraus gewonnenen Überzeugung nur bekräftigt worden zu sein, daß – wie es Adorno formuliert hat⁷⁸ – „*nur wenn jeder Formteil, jede Phrase, jede Halbphrase, jede Note unmißverständlich bekundet, wozu sie im Ganzen da ist. . . das durchorganisierte Werk vorm Rückschlag in sein eigenes Gegenteil, ins Chaos behütet wird*“ und nur was zusammengehört und Affinität besitzt, eine musikalische Form bilden kann. Speziell beim Rhythmus ist er auch offensichtlich zur Einsicht gekommen, daß sich aufgrund dessen schwer faßlicher Variabilität und des Fehlens einer in jeder Hinsicht meßbaren kleinsten rhythmischen Einheit⁷⁹ keine Basis zum Aufbau einer brauchbaren Didaktik ergeben könne.

Blieb es aus diesem Grunde lediglich beim Plan einer Rhythmen- und Formenlehre, dessen Realisierung über einzelne bruchstückhafte Konzeptionen nicht hinausgekommen ist, so ergibt sich damit insgesamt dennoch ein ziemlich abgerundetes Bild von Hindemiths theoretischem Rhythmus-Form-Verständnis und die anhand einstimmiger Melodien und geringstimmiger Gebilde deutlich gemachte Ursache seiner eigenwilligen Handhabung von Rhythmus und Metrum läßt Rückschlüsse auf seine Arbeitstechnik in großen vielstimmigen Werken zu.⁸⁰ Daß es Hindemith nicht gelungen ist, die Praxis seiner eigenen rhythmischen Sprache in bezug auf die großformale Ebene theoretisch durch eine rational faßbare Gesetzmäßigkeit zu untermauern und ihr damit zum Anspruch allgemeiner und zeitloser Gültigkeit⁸¹ zu verhelfen, dafür ist vielleicht eine von Andres Briner im Zusammenhang mit seiner Analyse der „Kepler-Oper“ gemachte Feststellung zutreffend, „*daß der Stachel und die Gnade des Zweifels an der Rationalität der Musik bis zuletzt im Komponisten wirksam gewesen sind*“⁸² und, wie Kurt von Fischer hinzufügt, für Hindemith die „*Mehrdeutigkeit des Begriffs musica humana wegleitend gewesen ist: Musica humana vorerst als Ordnungskraft, dann aber auch als Musica humana im Sinne des menschlichen Unvermögens, absolut gültige Ordnungen zu schaffen*“.⁸³

78 Th. W. Adorno, *Die Funktion des Kontrapunkts in der Neuen Musik*, Berlin 1957, S. 14.

79 Daher ist es Hindemith auch nicht gelungen, den Rhythmus konkreter als durch die allgemeine Feststellung seiner „*Unregelmäßigkeit in der Zeitdauer*“ zu charakterisieren.

80 Die Veröffentlichung von Kompositionsskizzen Hindemiths könnte hier einige Klarheit verschaffen!

81 Mit dem Versuch der Rückführung auf rhythmische Urphänomene hat Hindemith letztlich dasselbe beabsichtigt wie mit seinem tonalen System, nämlich die Allgemeingültigkeit seiner eigenen musikalischen Sprache – und hier im besonderen seiner rhythmischen Sprache – unter Beweis zu stellen.

82 Zitiert nach K. von Fischer, *Paul Hindemith – musica humana*, in: SMZ 106/1966, S. 149.

83 Ebenda, S. 149.