

Hindemiths Bearbeitungen eigener und fremder Werke : ein Überblick

Autor(en): **Schubert, Giselher**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **3 (1983)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835347>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Hindemiths Bearbeitungen eigener und fremder Werke Ein Überblick

GISELHER SCHUBERT

Hindemiths offenbar erste Bearbeitung eines eigenen Werkes überhaupt, die Neufassung des ersten der «7 Lustigen Lieder in Aargauer Mundart» op. 5 (1914/16), hat Kurt von Fischer in seiner Edition der frühen Klavierlieder Hindemiths publiziert¹. Diese Bearbeitung liegt demnach zufällig in jener Gattung vor, in der Hindemith seine bekannteste Bearbeitung ausführte, jene von «Das Marienleben». Auf diese vieldiskutierte Bearbeitung kann hier jedoch nicht eingegangen werden; um aber die Erwartungen, die das Thema dieses Beitrages vielleicht auslöst, nicht vollständig zu enttäuschen, sollen einige Gründe benannt werden, durch die sinnvollerweise eine neuerliche Auseinandersetzung mit dieser gewichtigsten seiner Bearbeitungen einstweilen noch zurückzustellen wäre. Erstens: Die Neufassung von «Das Marienleben» steht offensichtlich in einem Zusammenhang mit den bislang unveröffentlichten zahlreichen Klavierliedern, die Hindemith von 1933 bis 1936 plötzlich komponierte. Diese Lieder sind bislang noch überhaupt nicht erschlossen. Zweitens: Das erste Stadium der Neufassung von «Das Marienleben» hängt in einem noch zu klärenden Sinn mit der Entstehung der «Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil» unmittelbar zusammen. Ausser den (geringfügigen) Änderungen, die Hindemith bereits in seinem Handexemplar der Erstfassung von «Das Marienleben» vornahm², schrieb er die ersten (vorläufigen) Neufassungen nieder, noch bevor er den theoretischen Teil der «Unterweisung» konzipiert hatte. Die Chronologie vermittelt den erst noch zu erhärtenden Eindruck, dass Hindemith am Vorgang des Bearbeitens seine musiktheoretischen Vorstellungen konkretisiert und kontrolliert. Aus der Klärung dieses Sachverhalts könnten sich weitreichende Konsequenzen für die Deutung der Neufassung von «Das Marienleben» und der «Unterweisung» ergeben. Drittens: Das Verhältnis zwischen der Orchesterfassung von sechs Liedern³ und der Klavierfassung wäre noch zu untersuchen. Vier Lieder der Orchesterfassung («Geburt Mariä», «Argwohn Josephs», «Geburt Christi», «Rast auf der Flucht nach Ägypten») erschienen bereits 1939 und gehen auf die ersten Umarbeitungsstadien zurück, während die beiden erst zwanzig Jahre später, 1959, hinzugefügten Orchesterfassungen der Lieder «Vor der Passion» und «Vom Tode Mariä III» auf der letzten, definitiven Klavierfassung von 1948 beruhen. Hat zudem das Fehlen einer nachdrücklichen zyklischen Geschlossenheit in der Erstfassung Hindemith u.a. zur Neufassung des Werkes bewogen, so wird eine zyklische Geschlossenheit des Werkes in der Orchesterfassung erst recht nicht

1 Paul Hindemith, *Sämtliche Werke*, Band VI, 1, *Klavierlieder I*, hrsg. von K. von Fischer, Mainz 1983, S. 162.

2 Ebd., S. 177 ff.

3 Vgl. die Einleitung in: Paul Hindemith, *Sämtliche Werke*, Band VI, 5, *Sologesänge mit Orchester*, hrsg. von H.W. Kaufmann, Mainz 1983, S. Xf.

angestrebt. Viertens: Hindemith hat nach eigenen Angaben⁴ einzelne Lieder bis zu zwanzigmal umgearbeitet. Diese Revisionsprozesse, die alle im Nachlass des Komponisten dokumentiert sind, können noch überhaupt nicht überschaut werden. Fünftens: Keine der beiden Fassungen besitzt gegenwärtig noch irgendeine aktuelle Bedeutung. Nach 35 Jahren hat der kompositionstechnische und ästhetische Unterschied zwischen den Fassungen, den Hindemith in seiner provozierenden Einleitung zur zweiten Fassung schier unendlich vertieft, jede unmittelbare Brisanz verloren. Die Entscheidung für oder gegen eine der Fassungen, die nachgerade ein ästhetisches und musikhistorisches Bekenntnis im Kontext der Neuen Musik der 50er Jahre einschloss, vollzieht sich nicht mehr vor dem Hintergrund unmittelbar aktueller Auseinandersetzungen und ist unnötig geworden. Beide Fassungen haben ihre Liebhaber gefunden, und eher scheinen die Züge hervortreten, die das Werk in beiden Fassungen gemeinsam trägt, vor allem das eigentümlich gespannte Verhältnis von Wort, Ton und Ausdruck. Schrumpft in der historischen Distanz der einstmals epochale Unterschied zur blossen Stilfrage, so wächst die Neigung, entgegen Hindemiths Intention aus nun ebenfalls historischen und ästhetischen Gründen auch einmal das Gemeinsame beider Fassungen hervorzuheben. Die ehemals entscheidende Differenz reduziert sich zu einem philologischen Problem.

Die spektakuläre Neufassung von «*Das Marienleben*» und dann die der Oper «*Cardillac*» haben darüber hinaus den Bereich der Bearbeitung im Werk Hindemiths nicht richtig erkennen lassen; dieser erweist sich als so vielfältig und insgesamt noch ungeklärt, dass hier nur ein sehr gedrängter Überblick gegeben werden kann, der sich vor allem auf die Arbeiten an der von Kurt von Fischer und Ludwig Finscher herausgegebenen Gesamtausgabe der Werke Paul Hindemiths stützt.

I.

Hindemiths Bearbeitungen eigener Werke konzentrieren sich erwartungsgemäss in jenen Schaffensperioden, in denen er sich stilistisch neu orientiert oder neue Gattungen erprobt; sie können zudem aus ersten aufführungspraktischen Erprobungen hervorgehen. Diese Bearbeitungen fallen in die Jahre um 1920, in denen Hindemith seinem Kompositionstalent nach eigenem Zeugnis überhaupt erst zu trauen beginnt⁵, obwohl er schon auf ein stattliches Frühwerk zurückblicken kann; sie fallen weiter in die Jahre um 1930, als mit der Berufung an die Berliner Musikhochschule sein Verantwortungsgefühl für die von ihm komponierte Musik ungemein wächst und er seine Musik nicht nur in der Laienmusik, sondern auch der Konzertmusik ausserordentlich vereinfacht; und sie fallen schliesslich in die Jahre ab 1935, als er die «*Unterweisung im Tonsatz*» ausarbeitet. Dagegen

4 Vorwort zu «*Das Marienleben*», Ed. Schott 2026, S. III.

5 P. Hindemith, *Aufsätze für ein Handbuch der Musik*: «Ich hatte wohl immer geschrieben, aber erst nachdem ich neben meiner Tätigkeit als Instrumentalist Berge von Notenpapier verbraucht hatte und nachdem einige meiner Versuche im Druck erschienen waren, begann ich etwa mit vierundzwanzig Jahren an mein Kompositionstalent zu glauben.» (Unveröffentlichtes Typoskript aus den Jahren 1933/1935 im Hindemith-Institut, Frankfurt.)

gehen die Bearbeitungen in den 50er Jahren durchweg aus einer erneuten Konfrontation mit seinen Werken aus den 20er Jahren nach der langjährigen Emigrationszeit hervor, in der sie ihm in vielerlei Hinsicht fremd geworden waren. Einige wenige Beispiele aus allen Epochen sollen kurz besprochen werden.

Die *Cellosonate* op. 11 Nr. 3 von 1919 revidiert Hindemith 1921, indem er den Mittelsatz der ursprünglichen dreisätzigen Sonate in einen Schlusssatz verwandelt und einen vollständig neuen ersten Satz hinzukomponiert. Die ursprünglichen Rahmensätze lässt er wegfallen (Hindemith modifiziert also nicht den Tonsatz). Zugleich streicht er die programmatische Überschrift ««Im Schilf», Trauerzug und Bacchanale» des in beiden Fassungen identischen Satzes, der damit nachträglich in ein Stück absolute Musik verwandelt wird⁶. Demnach war gerade das Werk, das erstmals in einer neobarocken Attitüde pointiert «absolut-musikalische» Züge zu tragen scheint, ursprünglich als Programmmusik konzipiert. 1924 hat Hindemith die 3. Szene («Gerichtsszene») aus dem Einakter «*Das Nusch-Nuschi*» op. 20 (1920) völlig neu komponiert. Doch befriedigte ihn auch die Neufassung nicht⁷, so dass es bei der Erstfassung blieb. Freilich hat Hindemith die Neufassung auch nicht ausdrücklich zurückgezogen. Besondere Schwierigkeiten bereitete Hindemith – wie Alfred Rubeli ermittelte – die Komposition seiner ersten 1925 in Donaueschingen uraufgeführten *A-cappella-Chöre* op. 33. Von den *Chören* op. 33 Nr. 1 und Nr. 3 existieren nicht weniger als jeweils drei Fassungen, darunter eine vollständige Neukomposition. Einen Chor («*Der Guckuck*»), der in Donaueschingen aufgeführt wurde, hat Hindemith nie publiziert. Der ursprüngliche Titel dieses Werkes lautete: «*Liederbuch für mehrere Stimmen. I. Heft*». Ein zweites Heft hat Hindemith offenbar nach diesen Erfahrungen nicht komponiert. Die Neufassung der Bühnenmusik des «*Cardillac*» op. 39 (1926) bezeugt Hindemiths völlig unprätentiöse Haltung: Als sich die Erstfassung während den Proben zur Uraufführung als ungeeignet erwies, hat er nicht in zahllosen Proben seine ursprüngliche Intention durchgesetzt, sondern sogleich revidiert; Hauptstimme und Bass der Erstfassung behielt er bei, die Mittelstimmen und die Instrumentierung gestaltete er hingegen neu⁸. Aus aufführungspraktischen Gründen wurde offensichtlich auch die *Kammermusik Nr. 6* 1930 umgearbeitet. Übernommen aus der Erstfassung sind in der Neufassung die Thematik und die grossformale Disposition, völlig verändert hingegen hat Hindemith die unmittelbare musikalische Ausarbeitung dieser Disposition durch diese Thematik. Hindemith scheint sich, so könnte geschlossen werden, in der Erstfassung vor allem im dynamischen Verhältnis zwischen der Viola d'amore als Soloinstrument und dem begleitenden Kammerorchester getäuscht zu haben. Da er den Part des Kammerorchesters ohne Verluste in der musikalischen Sub-

6 Paul Hindemith, *Sämtliche Werke*, Band V, 6, *Streicherkammermusik* III, hrsg. von P. Cahn, Mainz 1976, S. XIII.

7 Brief vom Oktober 1927 an den Musikverlag B. Schott's Söhne: «Nach Durchsicht finde ich den gewünschten geänderten III. Akt [= 3. Szene] des Nusch-Nuschi auch nicht viel besser als die erste Fassung. Das ganze Bild ist halt verkorkst.» (Alle unveröffentlichten Briefe werden nach Kopien des Hindemith-Instituts zitiert.)

8 Paul Hindemith, *Sämtliche Werke*, *Cardillac* op. 39, hrsg. von Chr. Wolff, Band I, 4–1, Mainz 1979, S. XXf.; Band I, 4–2, Mainz 1979, S. 179ff.

stanz nicht auflichten konnte, hat er das Werk noch einmal komponiert⁹. Dagegen sind die Gründe, die zur Zweitfassung der *Konzertmusik für Solobratsche und grösseres Kammerorchester* op. 48 im selben Jahr geführt haben, nicht ganz zu ermitteln. Es lässt sich noch nicht einmal das genaue Verhältnis zwischen beiden Fassungen bestimmen. Hindemith hat u. a. den Schlusssatz der Erstfassung durch einen neuen Satz ersetzt, dem Verlag jedoch gleichzeitig mitgeteilt, beide Sätze sollen in der Ausgabe des Werkes abgedruckt werden, damit sie wahlweise von den Interpreten gespielt werden könnten¹⁰. Ungewiss ist also, ob beide Fassungen denselben Status haben, oder ob Hindemith eine neuartige Werkkonzeption erwägt, in der Sätze austauschbar sind (veröffentlicht wurde nur die Zweitfassung).

Analoge Problemlagen lassen sich für die Bearbeitungen um 1935 eruieren. Den Schlussteil aus dem letzten Satz des *Bratschenkonzertes* «*Der Schwandrehler*» (1935) schrieb Hindemith 1936 nach ersten Erprobungen völlig neu. Die *1. Klaviersonate* «*Der Main*» (1936) erhielt, wie Bernhard Billeter zeigte¹¹, einen neuen 2. Satz, einen Trauermarsch, ohne dass Hindemith den ausgeschiedenen ursprünglichen 2. Satz, einen Variationensatz, jemals verworfen hätte. In der «*Phantasie*» aus der *1. Orgelsonate* (1937) wurden in einer Neufassung durch Transpositionen die tonalen Verhältnisse modifiziert und darüber hinaus die Form gestrafft. 1937 revidierte Hindemith in Hinblick auf amerikanische Aufführungen die Kantate «*Frau Musica*» sowie einige *Chöre* aus op. 33; dabei erhielten die ursprünglichen *Chöre* op. 33 Nr. 1 und Nr. 3 ihre nun insgesamt 4. Fassung. Im folgenden Jahr instrumentierte Hindemith nach Erfahrungen der Uraufführung das 6. Bild der Oper «*Mathis der Maler*» um. Aufführungspraktische Gründe führten schliesslich noch zu einer Ergänzung des Ballettes «*Nobilissima Visione*».

In den 50er Jahren hat Hindemith einerseits im Zusammenhang mit Aufführungen oder Neuausgaben früher Werke diese leicht modifiziert, indem er z. B. die Instrumentierung im Schlusssatz des «*Konzertes für Orchester*» op. 38 (1925) verbesserte¹², oder die Harmoniumstimme aus der *Kammermusik Nr. 1* aus praktischen Gründen auch für Akkordeon umschrieb. Solche Revisionen können aber auch den ursprünglichen Werkcharakter antasten, so etwa die formalen und instrumentatorischen Modifizierungen im Kopfsatz der *Kammermusik Nr. 4*. Andererseits hat Hindemith aus grundsätzlichen Erwägungen heraus doch nur drei Werke ganz neu gestaltet: das *Klarinettenquintett* op. 30 (1923) und die beiden Opern «*Cardillac*» und «*Neues vom Tage*». Aber nur im *Klarinettenquintett*, das in den 20er Jahren nicht veröffentlicht worden war, hat Hindemith 1955 den Tonsatz bearbeitet, indem er die Stimmführung deutlich mo-

9 Vgl. G. Schubert, Kontext und Bedeutung der «Konzertmusiken» Hindemiths, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Band 4, S. 97 ff.

10 Brief Hindemiths vom 20. Juli 1930 (Eingangsdatum) an den Schott-Verlag: «Ich möchte allerdings noch ein Sätzchen dazuschreiben, das dann als Anhang in der Partitur stehen könnte, zur Auswahl für den Spieler. Er kann das letzte Sätzchen in zwei Fassungen spielen.»

11 Paul Hindemith, *Sämtliche Werke*, Band V, 10, *Klaviermusik II*, hrsg. von B. Billeter, Mainz 1981, S. IX.

12 *Konzert für Orchester* op. 38, Studienpartitur, Ed. Schott 3444, S. 72 f. mit dem 2. Takt auf dieser Seite der Part der Hörner. An den Typen für die dynamische Bezeichnung lässt sich die Einfügung besonders deutlich erkennen.

tivisch ausarbeitet, die dynamische Gliederung reicher differenziert, die Phrasierung etwa durch Fingersatzziffern präzisiert oder die Form strafft durch Streichungen vieler Taktwiederholungen und gleichsam abschweifender Formteile wie einer Einleitung und eines Epilogs zum 2. Satz. Von keinem dieser Merkmale liesse sich behaupten, Hindemith wolle das *Quintett* damit den Regeln der «*Unterweisung im Tonsatz*» anpassen. In den beiden Opern hat Hindemith den Tonsatz – anders als im *Quintett* und in «*Das Marienleben*» – überhaupt nicht angetastet, sondern neben dem Part der Singstimmen und der Instrumentierung vor allem das Libretto und die dramaturgische Anlage revidiert. Ferdinand Lion, der doch wohl verbitterte Librettist der Erstfassung des «*Cardillac*», behauptet fälschlicherweise, Hindemith habe in der Neufassung des «*Cardillac*» einige der «kostbarsten Musikstücke» geopfert¹³; in der Neufassung fehlen als relativ selbständige Stücke nur die instrumentale Einleitung zum 2. Akt und die Bühnenmusik aus dem 3. Akt, Stücke, von denen niemand ernsthaft behaupten kann, sie zählten zum «Kostbarsten» der ursprünglichen «*Cardillac*»-Musik. Auch das im 20. Jahrhundert ungewöhnliche Parodieverfahren der Neutextierung eines Werkes lässt sich mit grundsätzlichen ästhetischen Einstellungen Hindemiths in Übereinstimmung bringen. Bereits in der Erstfassung des «*Cardillac*» hatte Hindemith den Text an einigen Stellen der vollständig detailliert in Partitur ausgeschriebenen Musik nachträglich unterlegt¹⁴. Und in einem Opernprojekt von 1933, das Hindemith mit Ernst Penzoldt erwog, sollte der Librettist den Text auf die komponierte Musik hin entwerfen¹⁵. (Im «*Lehrstück*» [1929] ist eine Fortschreibung des Textes aus aktuellen Anlässen sogar ausdrücklich vorgesehen.) Wer behauptet, Hindemith habe in den 50er Jahren frühe Werke den Tonsatzregeln der «*Unterweisung im Tonsatz*» angepasst, hat die Werke nie miteinander verglichen oder Polemiken als musikhistorische Analysen missverstanden. Zudem erweist sich die verbreitete Ansicht, Hindemith habe gleichsam besinnungslos und unreflektiert drauflos komponiert, ohne sich um das Resultat zu kümmern, vor allem auch dann als Vorurteil, wenn man noch die zahlreichen verworfenen und fragmentarischen Sätze zu den Werken (z.B. Schlusssatz zur *Sonate* op. 11 Nr. 1¹⁶, ursprünglicher 2. Satz zur *Kammermusik Nr. 1*¹⁷, Schlusssatz zum *Cellokonzert* [1940]¹⁸) heranzieht.

Hindemith hat Originalwerke in wohl allen Gattungen und in allen gängigen Besetzungen vorgelegt; deshalb fertigte er nur sehr wenige gleichgewichtige verschiedene instrumentale Fassungen von Werken an wie die genannte Orchesterfassung von Liedern aus dem «*Marienleben*» oder die «*Mathis-Symphonie*» (1934) für Klavier zu 4 Händen. Die Bearbeitungen von Werken wie den «*Symphonischen Tänzen*» (1937), der «*Symphonie in Es*» (1940) oder des

13 F. Lion, *Cardillac* I und II, in: *Akzente* IV (1957), S. 129.

14 Vgl. *Sämtliche Werke*, Band I, 4–1, S. XII.

15 Brief Hindemiths vom 7. Januar 1933 an den Schott-Verlag: «Erst soll die Handlung ganz genau feststehen und die Worte müsse er [Penzoldt] dann Szene für Szene ganz auf die Musik zuschneiden.»

16 *Sämtliche Werke*, Band V, 6, S. 187 ff.

17 Vgl. H. Kohlhase, Aussermusikalische Tendenzen im Frühschaffen Paul Hindemiths, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Band 6, S. 187 ff.

18 Paul Hindemith, *Sämtliche Werke*, Band III, 6, *Cellokonzert* (1940), hrsg. von M. Marx-Weber und H.J. Marx, Mainz 1984, S. IX.

Quartetts für Klarinette, Violine, Cello und Klavier (1938) für Klavier zu 4 Händen bzw. für 2 Klaviere dienen nur dem häuslichen Studium der Werke und repräsentieren keine selbständigen Fassungen der Werke. Dagegen stellte Hindemith – zumeist auf Wunsch seines Verlegers – Suiten aus Werken zusammen, etwa aus den Balletten «*Der Dämon*» op. 28 (1922), «*Das triadische Ballett*» für mechanische Orgel (1926) und «*Nobilissima Visione*» (1938), oder zog Instrumentalstücke aus Opern aus wie die «*Tanzstücke*» aus «*Das Nusch-Nuschi*» op. 20 (1921) oder die Ouvertüre zu «*Neues vom Tage*» (1930), die beide noch für die Konzertfassung ergänzt wurden. Die «*Symphonischen Metamorphosen über Themen von Carl Maria von Weber*» (1943) können wiederum als Suite aus einem Ballett verstanden werden, das freilich nicht geschrieben wurde. In den 20er Jahren entstanden diese Bearbeitungen vor allem deshalb, weil Hindemith bis auf das «*Konzert für Orchester*» op. 38 (1925) keine Orchesterwerke komponierte. Bei den Symphonien und Opern «*Mathis der Maler*» (1934) und «*Die Harmonie der Welt*» (1951) liegen hingegen wieder andere Sachverhalte vor: Beide Symphonien wurden völlig unabhängig von den gleichnamigen Opern konzipiert und lange vor der definitiven Fassung der Libretti, ja z. T. sogar der Handlungsgerüste vollendet. Auch bei diesen Opern stand demnach zunächst die musikalische Substanz fest.

Gegenüber solchen Orchesterwerken, die unmittelbar aus bestimmten grösseren Arbeiten hervorgehen oder mit ihnen zusammenhängen, gibt es nur noch wenige Kompositionen, die gleichsam von derselben musikalischen Substanz zehren oder die nachträglich aus Teilen zusammengefügt worden sind, die in unterschiedlichen Zusammenhängen konzipiert wurden. In einem unmittelbaren motivischen Zusammenhang¹⁹ stehen der Schlusssatz der *Cellosonate* op. 11 Nr. 3 und die *Walt Whitman-Hymnen* op. 14 (1919). Hindemith hat darüber hinaus die zweite dieser Hymnen («*O, nun heb du an, dort in deinem Moor*») auf Englisch («*Sing on there in the Swamp*») noch einmal 1943 komponiert und diese Vertonung in einer Orchesterfassung in sein Requiem «*When Lilacs in the Door-Yard Bloom'd*» von 1946 integriert. Im Oratorium «*Das Unaufhörliche*» (1931) übernimmt Hindemith den «*Marsch*» aus dem «*Lehrstück*» (1929) und stiftet damit sehr bewusst einen musikalischen Zusammenhang zwischen Werken, deren Texte immerhin von Benn und Brecht stammen. Die Nr. 4 aus «*Das Unaufhörliche*», das Sopran-Lied «*Säulen, die ruhn. . .*» hat Hindemith, wie Klaus Ebbecke erkannte, als Mittelteil in seinem *Konzertstück für Trautonium und Streichorchester* (1931) untextiert übernommen. Und den Mittelteil aus dem 6. *Stück für 3 Trautonien* (1930) hat Hindemith im 4. Bild seiner Oper «*Mathis der Maler*» aufgegriffen. Das «*Langsame Stück und Rondo*» für Trautonium (1935), das bislang verschollen ist, sich aber in einer kürzlich aufgefundenen Schallaufnahme erhalten haben soll, soll – nach Klaus Ebbecke – mit Teilen aus der 2. *Klaviersonate* (1936) identisch sein. Die Untersuchung von Werkgenesen hat schliesslich ergeben, dass Kompositionen wie das «*Atonale Kabaret*» (1921) und ein Satz aus der «*Suite 1922*» op. 26 (1921/22) für Klavier, die *Klaviersonate* op. 17 (1920) und die *Klavierstücke* op. 19 (1919–1921), oder die «*Symphoni-*

19 Vgl. *Sämtliche Werke*, Band V, 6, S. XIII.

schen Tänze» (1937) und das Ballett «*Nobilissima Visione*»²⁰ (1938) unmittelbar miteinander zusammenhängen.

Eine weitere, singuläre Bedeutung von Bearbeitung im Œuvre Hindemiths lässt sich zumindest tendenziell an einigen seiner Interpretationen eigener Werke beschreiben. Hindemith unterwirft 1939 durch sein Spiel die *Sonate für Bratsche solo* op. 25 Nr. 1 (1922) gleichsam einer Bearbeitung: Im Gegensatz zum Notentext und zu einer zehn Jahre früher entstandenen Aufnahme versucht Hindemith etwa den schnellen Satz, der die berühmte Überschrift trägt, Tonschönheit sei Nebensache, durch ein relativ langsames Vortragstempo, durch gliedernde Phrasierung und durch Hervorhebung einer Scheinpolyphonie musikalisch zu «nobilitieren».

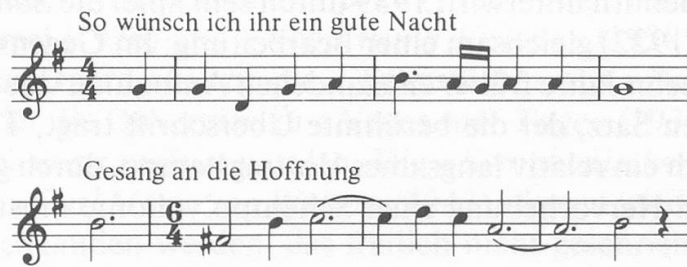
Schliesslich treten in einigen Werken, die Hindemith Ende der 20er Jahre komponierte, Werkcharakter und Bearbeitung in ein ganz neuartiges Verhältnis. Hindemith gibt Kompositionen wie dem «*Lehrstück*» oder Teilen aus den *Sing- und Spielmusiken* op. 45, dem Spiel für Kinder «*Wir bauen eine Stadt*» (1930) oder dem «*Plöner Musiktag*» (1932) keinen definitiven Werkcharakter, indem er die Instrumentierung, teilweise sogar den Formverlauf, offen lässt. In seinem Vorwort zum «*Lehrstück*» schreibt Hindemith dazu: «Der in der Partitur angegebene Verlauf ist demnach mehr Vorschlag als Vorschrift. Auslassungen, Zusätze und Umstellungen sind möglich. Ganze Musiknummern können wegbleiben . . . Andere Musikstücke, Szenen, Tänze oder Vorlesungen können eingefügt werden, wenn es nötig ist und die eingefügten Stücke nicht den Stil des Ganzen stören. . . Dem die Übung Leitenden und der Gemeinschaft der Ausführenden ist es überlassen, die für ihren Zweck passende Form zu finden.» Diese Werke können also nur dann aufgeführt werden, wenn sie bearbeitet worden sind.

II.

Hindemith hat sich von der Klavierkomposition «*In einer Nacht*» op. 15 (1919) bis hin zu seinem *Orgelkonzert* (1962) in wohl mehr als einem Drittel seiner Werke direkt auf fremde Musik bezogen. Anfang der 20er Jahre zitiert er fremde Musik in offensichtlich zunächst noch parodistisch-polemischer Absicht wie etwa Verdi in op. 15, Wagner in op. 20, Bach im «*Ragtime wohltemperiert*» für grosses Orchester (1921) oder einen gewissen Wilm-Wilm in der *Kammermusik Nr. 1*, und aus eher vordergründigen Anlässen schreibt er Variationen über Mozarts «Komm lieder Mai und mache. . .» in der *Sonate für Violine solo* op. 31 Nr. 2 (1924) oder über das Lied «*Prinz Eugen*» in der *Konzertmusik für Blasorchester* op. 41 (1926). Ende der 20er Jahre, seit der *Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen* op. 49 (1930), gewinnt der Bezug auf fremde Musik ein völlig anderes, unvergleichliches Gewicht: Hindemith arbeitet im Schlusssatz des Werkes das Lied «*Sō wünsch ich ihr ein gute Nacht*» dreistimmig als einen selbständigen Formteil aus. Dieses Lied taucht übrigens schon in Hindemiths ersten Kontrapunkt-Übungsheften von 1914 als Übungsvorlage auf; er verwendet

20 Vgl. Paul Hindemith, *Sämtliche Werke*, Band II, 3, *Symphonische Tänze*, hrsg. von A. Werner-Jensen, Mainz 1980, S. IX.

es auch im Schlusssatz seiner 3. *Orgelsonate* (1940), führt es als Übungsbeispiel in seiner «*Unterweisung im Tonsatz*» an und hat offensichtlich den Publikums- gesang aus seiner Claudel-Kantate «*Ite, angeli veloces*» (1953/55) diesem Lied nachgestaltet:



Alte Weisen oder Musik alter Meister, historisch eindeutig fixierte Satztechniken (z.B. Isorhythmie oder Fauxbourdon), in einigen Fällen auch Musik aus dem 19. Jahrhundert und in einem Fall sogar auch eine Webernsche Satzdisposition²¹ hat Hindemith seit 1930 in allen Gattungen (Symphonik, Konzert, Oper, Lied, Kammermusik), in den verschiedenartigsten Funktionen und Erscheinungsformen und mit ganz unterschiedlichen Motivationen verwendet²². (Darüber kann hier nicht mehr berichtet werden.) Weiter paraphrasiert er in der *Kammermusik Nr. 5* (1927) oder in der «*Symphonia serena*» (1946) auch vollständige Musikstücke, oder er übernimmt – wie in der Neufassung des «*Cardillac*» – einen umfangreichen Ausschnitt aus einem fremden Werk. Darüber hinaus kennt Hindemith auch den Bezug auf besondere Arten des Musikmachens, wenn etwa in der «*Pittsburgh Symphony*» (1958) das aus amerikanischer Volksmusik bekannte Fiedeln auf Streichinstrumenten imitiert wird.

Aus dieser extensiven Präsenz fremder Musik im Werk Hindemiths resultiert oft eine Gleichzeitigkeit des stilistisch und zeitlich Getrennten, die Fragen nach Hindemiths musikalischem Zeitbegriff und nach dem Medium der «*musikalischen Logik*» in seinen Werken provoziert. Andres Briner²³ erkannte, dass Hindemith in der Überlagerung von Zeitsphären Sachverhalte antizipiert, die vor allem Bernd Alois Zimmermann unter anderen Bedingungen realisiert hat. Hindemiths Musik schiebe gern die einer Gegenwart eigene Zeitsphäre in diejenige einer anderen Gegenwart. Von jedem Zeitpunkt aus könne jeder andere, aber nicht linear, erreicht werden. Die Musik werde von ineinandergeschachtelten Zeitsphären geprägt. Solche Ineinanderschachtelung, die nie den Charakter einer Kollage trägt, vollzieht sich bei Hindemith immer innerhalb einer selbstverständlich sehr geweiteten Tonalität. Diese erscheint in solchen Werken als Substrat von Tonbeziehungen, die sich unabhängig von geschichtlichen Stilen zwischen allen erklingenden Tönen ereignen und durch die die unterschiedlichsten Stile kommensurabel und integrierbar werden. Die ästhetische und kompositionstechnische Funktion von Tonalität in seinen Werken entspricht damit dem

21 Vgl. Paul Hindemith, *Sämtliche Werke*, Band II, 7, *Orchesterwerke 1957–60*, hrsg. von G. Metz, Mainz 1984, S. IX.

22 Vgl. W. Salmen, «Alte Töne» und Volksmusik in Kompositionen Paul Hindemiths, in: *1969 Yearbook of the International Folk Music Council*, S. 89 ff.

23 A. Briner, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 30./31. Juli 1978.

Tonalitätsbegriff der «*Unterweisung im Tonsatz*», in der Hindemith – mittlerweile schon zum Gespött eines jeden Anfängers in Musiktheorie – den Gregorianischen Choral mit denselben Kategorien analysiert wie Wagners «*Tristan*». Um wieviel sinnvoller wäre es, den vielfältigen, mitunter extremen musikalischen Erscheinungsformen einmal nachzuspüren, die solche Konzeption im Werk Hindemiths zeitigt; denn die Einsicht in die Verschiedenheit von Gregorianischem Choral und «*Tristan*» kann man Hindemith schon zutrauen. Tonalität ist für Hindemith das unteilbare Medium musikalischer Logik schlechthin, eine Logik, die sich unabhängig vom Willen des Komponisten in der erklingenden Musik vollzieht und auswirkt und die man intensivieren oder lockern könne, aber nicht vollständig unterdrücken oder ignorieren sollte. Und eine Musik, die auf Tonalität verzichtet, ist ihm bekanntlich auch dann «unlogisch» und wenig sinnvoll erschienen, wenn sie im Werk Schönbergs durch eine besonders intensive Logik der thematischen Ereignisse geprägt wird oder wenn musikalische Beziehungen, wie in der seriellen Musik, durch statistische Kategorien begründet werden.

III.

Neben der Bearbeitung im Sinne von Neufassungen eigener Werke und der Bearbeitung im Sinne von Anverwandlung fremder Musik in eigenen Kompositionen kennt das Schaffen Hindemiths noch den ausserordentlich umfangreichen Bereich der aufführungspraktischen Bearbeitung fremder Werke, der unmittelbar aus seinen interpretatorischen Aktivitäten erwächst und sich entsprechend wandelt. 1922 entdeckt er²⁴ für sich die Viola d'amore, und da er keine akzeptable Literatur für dieses Instrument vorfand, hat er nicht nur Originalkompositionen für dieses Instrument geschrieben, sondern auch entsprechende Werke in Bibliotheken teilweise selbst kopiert und aufführungspraktisch eingerichtet, d.h. vor allem den Generalbass ausgesetzt, aber auch von ungedruckten Konzerten komplette Aufführungsmaterialien handschriftlich hergestellt. Ob Hindemith über diesen Einrichtungen auch den Tonsatz der Werke modifiziert hat, lässt sich gegenwärtig noch nicht sagen.

Seit 1940 hat sich Hindemith in den USA dann auch umfänglich in die Musik seit Perotinus eingearbeitet und immer auch aufzuführen versucht. Geplant war sogar eine Editionsreihe alter Musik des Schott-Verlages, die Hindemith herausgeben sollte. Dieser Plan zerschlug sich durch die Auswirkungen des 2. Weltkrieges. Dass ihn eigene Werkkonzeptionen gewisse notorische Editionsirrtümer von vornherein vermeiden liessen, zeigt seine Einrichtung des «*Orfeo*» von Monteverdi aus dem Jahre 1943. Hindemith verwandelte den «*Orfeo*» eben nicht in ein Werk mit definitivem Werkcharakter; er fertigte keine Partitur an, sondern schrieb als Dirigierpartitur eine Art Particell, in das er detaillierte Instrumentationsangaben einfügte und stellte ausserdem ein komplettes Stimmenmaterial her, das er jeweils nach den individuellen Aufführungsbedingungen modifizierte.

24 Vgl. Hindemiths Brief vom September 1922 an E. Ronnefeldt, in: *Hindemith-Jahrbuch* II, (1972), S. 207.

Monteverdis «*Orfeo*» trägt demnach in der Hindemithschen Bearbeitung fast schon den Werkcharakter seines «*Lehrstücks*». Von allen diesen Bearbeitungen ist nur seine Einrichtung einer *Suite alter Tänze* nach Attaignant publiziert worden²⁵, die neben seiner Bearbeitung in Partiturnotation zur Kontrolle auch das Faksimile der Bearbeitungsvorlage bringt.

Als Dirigent von Musik des 19. und 20. Jahrhunderts hat Hindemith in den 50er Jahren vor allem die Instrumentation des «*100. Psalms*» von Max Reger revidiert. Hindemith verfuhr hier mit Reger so, wie Reger immer mit Orchesterwerken von Brahms umgegangen ist. Freilich hat Hindemith den «*100. Psalm*» nur zweimal aufgeführt²⁶, und die Gründe, aus denen heraus er seine Bearbeitung überhaupt veröffentlicht hat, sind nicht zu ermitteln; denn Hindemith hat das aufführungspraktische Einrichten von Werken, die definitiven Werkcharakter tragen, grundsätzlich scharf kritisiert²⁷. Ob Hindemith weitere Werke aus dem 19. und 20. Jahrhundert – etwa Sinfonien von Schumann, die er aufführte oder weitere Werke von Reger – retuschiert hat, wäre noch zu ermitteln.

25 Ed. Schott 4983.

26 Köln: 11. November 1955; Wien: 21. Juni 1957.

27 Vgl. P. Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, Zürich 1959, S. 173 ff.