

**Paul Hindemith, Sinfonische Metamorphosen über Themen  
von Carl Maria von Weber  
Gedanken zu Komponist, Werk und Umfeld  
von Hartmut Flehsig**

I

Mit 14 Jahren war Hindemith als Schüler in das Hochsche Konservatorium in Frankfurt am Main eingetreten. Sein Berufsleben begann 1915, in seinem 20. Lebensjahr: Er wurde Konzertmeister im Frankfurter Opernhausorchester und blieb es, durch Militärdienst unterbrochen, bis 1923. Zu dieser Zeit war er auch schon in eigener Verantwortung öffentlich aufgetreten: als Geiger und vor allem als Bratscher in Konzerten, solistisch und im Streichquartett. Eigene Kompositionen wurden gedruckt und aufgeführt, ebenso mehrere Operneinakter.

Bei der Organisation und Leitung der „Donaueschinger Kammermusikfeste“ war er führend beteiligt. Sie fanden 1921-1926 statt, wurden 1927-1929 als Baden-Badener Musikfeste fortgesetzt und leben seit 1950 als Donaueschinger Musiktage weiter; in Zusammenarbeit mit dem Südwestfunk und nunmehrigen Südwestrundfunk kommen alljährlich alle Arten und Formen der zeitgenössischen Musik zur Geltung, bis hin zu Jazz und Filmmusik.

1927 wurde Hindemith als Lehrer für Komposition an die Berliner Hochschule für Musik berufen. Einige Tätigkeiten in dieser Zeit seien hier lediglich erwähnt:

- die Herausgabe des Lehrwerkes „Unterweisung im Tonsatz (1937),
- Vorschläge zur Reform des Musiklebens in der Türkei,
- Kurse an mehreren nordamerikanischen Colleges bis zur Berufung an die Yale-Universität 1940.

Was mochte ihn an den Tafeln des Isenheimer Altars so fasziniert haben, dass sie selbst, aber auch der Maler in der Mitte seines Denkens standen? Die Bildtafeln des Matthias Grünewald gehören zu einem Wandelalter; man kann ihn aufklappen wie ein Buch, um darin zu „lesen“: Es bietet dann die zur jeweiligen Kirchenjahreszeit passenden Geschichten dar. Wer waren die „Leser“? - Menschen, die ins Kloster Isenheim gekommen waren, um Heilung zu suchen! Heilung von einem eigentlich unheilbaren Leiden: Lepra? Oder aber von der Pest? (Um sich vor ihr zu schützen, rief man den heiligen Sebastian an, der auf einer der Tafeln abgebildet ist.) Handelte es sich um das „Antoniusfeuer“, einen „Knochenfraß“, ausgelöst, wie wir heute wissen, durch den Genuss von Brot, in welchem versehentlich Mutterkorn mitverbacken worden ist, oder handelt es sich um die seit 1492 aus Amerika eingeschleppte Syphilis?

Der Antoniter-Orden, ursprünglich ein Laien-Orden, seit 1095 (der Zeit der Kreuzzüge) anerkannt, befaßte sich von jeher mit der Krankenpflege; Isenheim lag nunmehr nahe am Jakobsweg, der großen Pilgerstraße durch Frankreich und weiter nach Santiago de Compostela im Nordwesten Spaniens. In den halbdunklen Klosterkirche müssen die leuchtenden Farben und die großfigurigen Gruppen, aus gebührender Ferne betrachtet, einen Schock ausgelöst haben; vielleicht erhoffte man dessen heilsame Wirkung, vielleicht auch sollte man sich mit den leidenden Gestalten identifizieren können.

Nichts davon ist am heutigen Aufbewahrungsort, dem lichtdurchfluteten Musée d'Unterlinden in Colmar wahrzunehmen, in der Nahaussicht schon gleich gar nicht. (Auf dem Körper des

Gekreuzigten könnte man eher, neben den Spuren der Folterung, Krankheitsmale ausmachen und ihrem Träger als einem Mit-Leidenden begegnen.)



Abbildung 1

Mit welchen Augen mag Hindemith die Tafeln gesehen haben? Ganz offensichtlich kam den Schöpfungen der Bildenden Kunst auch in seiner Sicht ein Gebrauchswert zu. Das schon früher von ihm selbst verwendete Wort „Gebrauchsmusik“ sollte jedoch eher seiner musikalischen, unbekümmert konzertanten Musik vor 1933 vorbehalten bleiben. Dem spontanen Zugriff auf das unerschöpfliche, unausschöpfbare Material waren Pathos und Emphase fremd; die Symphonie „Mathis der Maler“ von 1933/34 und die gleichnamige Oper hingegen sind auf Überzeugungen gegründet. Sie sollen unmittelbares Verständnis finden und Einstellungen erkennbar wiedergeben, nicht lediglich Freude am Farbreichtum des gegliederten Zeitstromes auslösen.

Überzeugend muß auf Hindemith außerdem die handwerkliche Gediegenheit der Bildtafeln gewirkt haben. Sie gewährleistet die Verständlichkeit (durch Schock und durch spürbare Solidarität), ein geheimes Vorwissen ist dazu ebensowenig erforderlich wie die Kenntnis bestimmter Symbole oder Riten. Schließlich, so möchte ich vermuten, gibt es zwischen dem Maler und dem Komponisten, über den zeitlichen Abstand hinweg, eine Übereinstimmung, die auch über die dargestellte Bildwelt hinausgeht: Sie betrifft Befindlichkeit und Lebensplanung einer Künstlerpersönlichkeit inmitten einer „verkehrten“, böartigen, menschenverachtenden Lebenswelt. War es für Grünewald das Engagement für die Sache der Bauern, das ihn hernach gefährdete, so war es für Hindemith die zunehmende Feindseligkeit staatlicher, inzwischen nationalsozialistisch besetzter Behörden, die, nach mehreren Auslandsreisen, zur Emigration führte.

Nur der Vollständigkeit halber sei ergänzt: Bis 1953 lehrte Hindemith an der Yale-Universität, 1951 wurde er ordentlicher Professor an der Universität Zürich. Er lebte fortan in der Schweiz, unternahm aber, als Referent und Dirigent, weltweite Reisen. Er starb in Frankfurt am Main im Dezember 1963.



Abbildung 2

Sein von Ehrfurcht bestimmtes Verhältnis zur Tradition ist am deutlichsten in der Messe von 1963 zu vernehmen. „Die Harmonie der Welt“ steht am ausdrucksvollsten für eine freizügige Erweiterung des Tonmaterials ein, welche sich gleichwohl auf einsichtige Ordnungsprinzipien zurückführen läßt.

## II

Das „Gleichnis der Blinden“ von Pieter Bruegel teilt einige Gemeinsamkeiten mit Grünewalds Tafeln. Auch Brueghels Bild von 1568 geht auf biblische Aussagen zurück: „Und er sagte ihnen ein Gleichnis: Kann auch ein Blinder einem Blinden den Weg weisen? Werden sie nicht alle beide in die Grube fallen?“ (Luk. 6,39; entsprechend Matth. 15,14:) „Lasset sie fahren! Sie sind blinde Blindenleiter. Wenn aber ein Blinder den anderen leitet, so fallen sie beide in die Grube.“ „Sie“:

Das sind „Unverständige“, die Gottes Gebote durch ausgetüftelte Menschengebote ersetzen wollen Schriftgelehrte und Pharisäer nämlich; als „Heuchler“ werden sie angesprochen. Hinter dem Text wird also eine reale Auseinandersetzung erkennbar, ein Ablauf, der sich dramatisch zuspitzt und der sich so auch erzählen läßt. Wiederum ist es eine „verkehrte“ Welt, in der die handelnden Personen ihrem Irrtum ausgeliefert bleiben.



Abbildung 3

Der Bibeltext bietet als Ausweg oder Zuflucht die verborgene, aber ungebrochene Tradition dar, indem er sich auf Jesaja beruft (Jes.29,13). Auch Brueghel übernimmt Verantwortung für die Tradition, und das heißt auch: Er nimmt ihre fortwährende Geltung in Anspruch. Die Figuren fügt er in eine sowohl ihm als auch seinen (damaligen) Betrachtern geläufige, landschaftliche Umgebung ein. Das freilich geschieht nicht durch bedenkenlose Hinnahme, sondern als persönliche Auseinandersetzung mit der Bildfläche und dem Material. So gewinnen die Figuren ihre individuelle Unverwechselbarkeit. Durchdachte Konstruktion bringt sie dazu, dass ihre Plastizität die Landschaft beherrscht, ihr nicht mehr nur zugeordnet ist.

Das Gleichnis von den Blinden, so ergibt sich aus Hindemiths Notizen <sup>1</sup>, sollte einen sechsteiligen Zyklus beschließen. Den übrigen Bildern ordnete er niederländische Sprichwörter zu. Die volkstümliche Sprache und die in ihr aufbewahrten Beobachtungen und Spruchweisheiten stehen hier, ganz wie beim „Bauern-Brueghel“, für die fortwirkende Tradition ein. Das 3. Bild dagegen, die „Landschaft mit der Versuchung des Antonius“, stünde auch thematisch eher in der Nähe zum Isenheimer Altar.

### III

Léonide Massine (russisch: Leonid Mjassin) war Tänzer und Choreograph, also jemand, der u.a. auch Ballettaufführungen plant und vorbereitet. Für ihn hatte Hindemith 1938 eine Ballettmusik komponiert (Nobilissima Visione), nun traf man sich in Amerika wieder; über ein weiteres Ballett wollte man sprechen, zu welchem bereits eine vertragliche Einigung vorlag. Worum ging es? Um

eine Folge von Szenen, mit dem Gleichnis von den Blinden als Schlußteil. Hindemith selbst hatte eine gegliederte Abfolge ja bereits entworfen. Massine jedoch wollte Hindemith noch für ein anderes Projekt gewinnen: Klavierstücke von Carl Maria v. Weber sollten, von einem ganzen Orchester gespielt, zu einer Ballettmusik zusammengefügt werden. Eine eigentliche Handlung gab es nicht, Massine wollte lediglich Tänze verschiedenen Charakters aneinanderreihen. Dies wiederum behagte Hindemith offenbar überhaupt nicht – vor allem, weil er Webers Notentext lediglich auf verschiedene Instrumente übertragen, dabei aber auf weitergehende Abänderungen verzichten sollte. Einem solchen Verständnis von Tradition mußte er wohl widersprechen, wenn er seinen Auffassungen, wie sie oben dargestellt wurden, treu bleiben wollte. Verantwortung für das Material übernehmen hieß für ihn doch vor allem: durch kompositorische Arbeit dessen Verständlichkeit auch in neuer Umgebung zu gewährleisten. Tradition ermöglicht hierbei Selbstvergewisserung, aber sie steht nicht einfach nur zur Verfügung. Man muß sie für sich erst gewinnen – durch Anverwandeln und Umgestalten. (Dies ist übrigens nicht nur ein kompositorischer, sondern vor allem auch ein pädagogischer Grundsatz.) Aber auch das bis ins Unbefangene und Ungestüme ausgeprägte Musikantentum, die Lust am Variieren und Parodieren, stünden einer bloßen Hinnahme des Vorgefertigten entgegen. Auch das ursprüngliche Werk wurde schließlich nicht zum Anstaunen und Aufbewahren niedergeschrieben, sondern als ein Anlaß zum Musizieren.

Zwei sehr verschiedene Ansichten geraten in einen Widerspruch – oder in eine Abfolge: Musik zeige sich nicht nur als sinnlich wahrnehmbare Schönheit, sondern gehe aus einer ethisch begründbaren Haltung hervor – So würde man die musikalischen Hauptereignisse auf Hindemiths Lebensweg beschreiben können. Zu ihnen führen Experimente, Pläne, immer neue Umgestaltungen hin, von ihrem Erscheinungsbild gehen die zeitgleich entstehenden Beiträge zur professionellen Musizierpraxis und zur laienbezogenen Musikpflege aus. Die „Sinfonischen Metamorphosen“ gewinnen ihre Faktur aus der Nähe zur Mathis-Symphonie und der zugehörigen Oper, sie setzen sich mit der Tradition in einer sie gefährdenden, „verkehrten“ Welt auseinander, ohne indessen den gleichen ethischen Anspruch zu erheben. Ich bezweifle deshalb, dass die Entstehung dieser Komposition sich lediglich einem Zufall oder bloßem Zweckdenken verdankt. Ian Kemp (im Vorwort der Eulenburg-Partitur, übersetzt von Giselher Schubert) beschreibt die Umstände so: Hindemith wollte Teile aus Webers Klaviermusik lieber zu einer Orchestersuite verarbeiten (nicht, wie Massine vorhatte, zu einem Ballett). Die Auswahl der Stücke gefiel ihm nicht, vor allem aber wollte er im freizügigen Umgang mit ihnen nicht behindert oder eingeschränkt werden.

Kemp fährt fort: „Hindemith dachte hauptsächlich an die Weberschen Stücke für Klavier zu 4 Händen, die er noch in der Schweiz mit seiner Frau Gertrud, einer guten Pianistin, in den häuslichen Musizierstunden durchgespielt hatte. Am 20. März 1940 schrieb er seiner noch in der Schweiz lebenden Frau, dass er „alles ziemlich umändern und mehr eine Art freier Paraphrase über die Stücke machen“<sup>2</sup> möchte. Dieser Plan begeisterte ihn immer mehr, und er bearbeitete zwei Stücke, indem er die Weber-Musik „leicht gefärbt und ein bißchen schärfer gemacht“ habe – das war die erste Musik, die er in den USA schrieb. Dann wurde das Projekt plötzlich aufgegeben. Am 12. April berichtete er seiner Frau: „Es ist zu kompliziert, sie wollen nur eine genaue Instrumentation. Ich bin ja kein Orchestrator und außerdem hatte ich vorher genau gesagt, was ich machen würde“. Darüber hinaus hatte Massine unglücklicherweise vorgeschlagen, dass Salvador Dali das geplante Breughel-Ballett ausstatten sollte, ein Vorschlag, der Hindemith entsetzte, weil er einen Monat zuvor Dalis Ausstattung des *Bacchanale* aus dem *Tannhäuser* in einer Produktion Massines gesehen hatte, die er schlechterdings „idiotisch“ fand. Massine erhielt sein Weber-Szenarium zurück, und damit waren alle Pläne zunichte. Ironischerweise war es Massines großer Rivale Balanchine, der aus der späteren *Symphonic Metamorphosis* ein Ballett machte, das am 25. November 1952 mit dem New York City Ballett seine Premiere hatte“

„Leicht gefärbt und ein bißchen schärfer gemacht“: Webers Musik bleibt in Hindemiths Bearbeitung erkennbar, allerdings wohl eher für das Auge des gleichzeitig Partitur lesenden Hörers; sie lediglich herauszulösen, zu registrieren und zu benennen, bliebe ohne sinnerschließende Folgerungen und innerhalb einer Einführung ohne Belang. (Hindemiths Quellen sind von W. Brennecke ermittelt und von Ian Kemp (a.a.O.) in einer Übersicht wiedergegeben worden.)

Wichtiger als die Herkunft scheint mir das Verfahren zu sein. <sup>3</sup>

Umwandlungen an einer sich durchhaltenden Substanz – das meint wohl auch der Titel „Metamorphosen“. Man bezeichnet mit diesem Wort zunächst einmal eine Verwandlung, die ohne eigenes Zutun geschieht; die im Wasser lebende Kaulquappe wandelt sich zum Frosch, der sich an das Landleben gewöhnt. Die Nymphe Syrinx, von Pan bedrängt, läßt sich in Schilfrohr verwandeln (kann aber nicht verhindern, dass Pan seinerseits es zur Flöte zurechtschneidet). „Metamorphose“ als eine schöpferische Arbeit meint also ein aktives Umgehen, das etwas Vorgefundenes ergreift und einer ganz unerwarteten, neuen Verwendung zuführt. Dabei tritt ein Autor auf, der das Gewesene für sich gewinnt und in der gewandelten Form auch sich selbst wiederfindet. Auch in der musikalischen „Parodie“ als einer Variationstechnik erweist sich das Material als resistent, selbst wenn es aus einem Entwurf heraus eine neue Gestalt annimmt. Bei Hindemith geschieht das mit konstruktiver Strenge, in schroffer Abhebung von der zur Dodekaphonie gehörigen Technik sucht er eine eigenständige, hintergründig wirksame Ordnung des Tonmaterials.

„leicht gefärbt und ein bißchen schärfer gemacht“:

Ein Stück europäischer Musik wird nach Amerika exportiert. Es behält seine Substanz bei, paßt sich aber seiner Umgebung an, nimmt deren Erfahrungen und Erwartungen auf, ein wenig auch deren Gewohnheiten – nicht anders als der Komponist. Bei aller Ungewißheit und materiellen Einschränkung eines Emigrantenlebens wird in der Musik eine erwartungsvolle Zuwendung zur „Neuen“ und doch auch vertrauten Welt hörbar. Es ist die gleiche, mit sich übereinstimmende, optimistische Persönlichkeit, die Europa den Rücken kehrt, die sich dem Jazz als dem unmittelbaren Ausdruck amerikanischer Lebensart zuwendet und die in der Erinnerung an europäische Hausmusik die räumliche Trennung von Gertrud Hindemith gedanklich überwindet. So wird nun auch der Hörer zu eigener Aktivität aufgefordert.

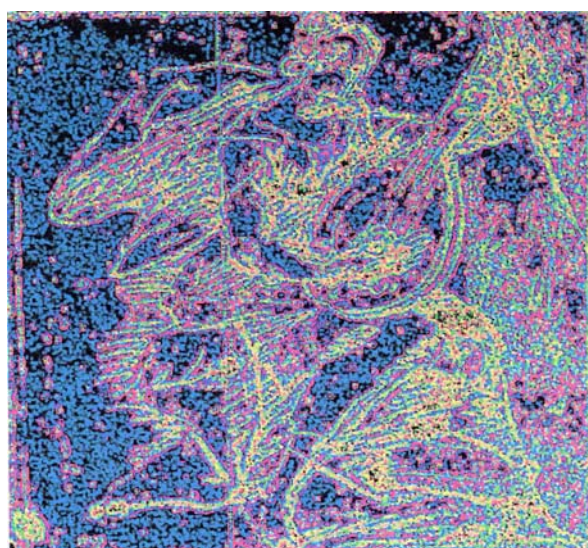


Abbildung 4-1 und 4-2

Man lasse sich also anregen, vorgefundene Gestalten zu variieren, so, dass das Ursprüngliche noch kenntlich bleibt, dabei aber „beinahe von selbst“ zu neuen Umrissen und farblichen Wirkungen

findet. In heiterer, zweckfreier Muße finde man sich selbst wieder, aber so, dass andere von der Teilhabe nicht ausgeschlossen sind. Vielleicht gelingt es, wie in der Musik materialgerecht in Strukturen einzugreifen und dabei verständlich zu bleiben – Humanität und Sachlichkeit zu verbinden (und diese Verbindung verstehen zu lernen).

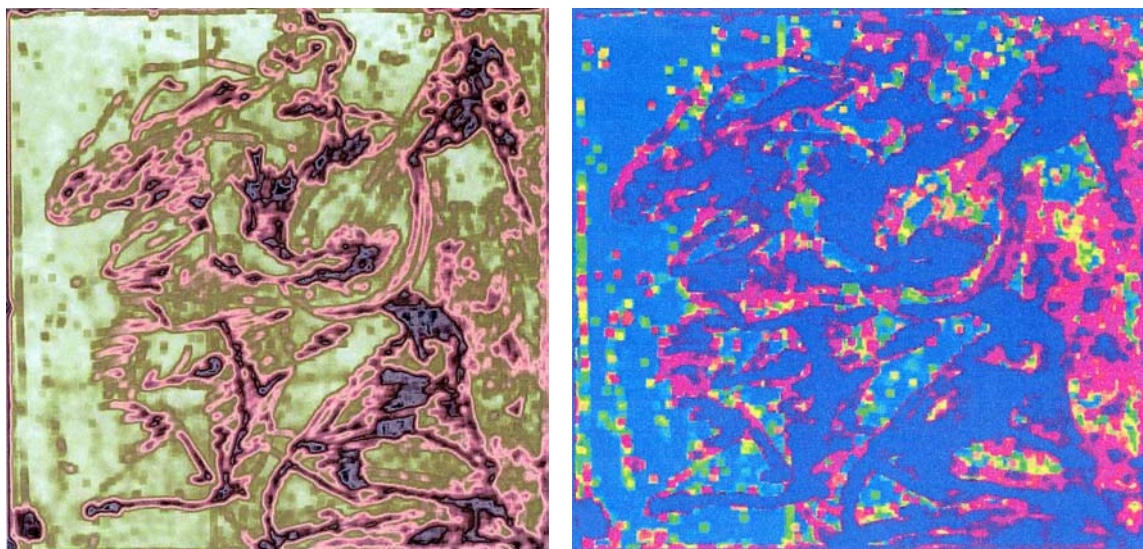


Abbildung 4-3 und 4-4

Wenn bloßes Spiel nicht genügt, dem seien zwei auf die Bedeutung gerichtete Fragestellungen empfohlen:

- 1) Gibt es in heutiger „Gebrauchsmusik“ Beispiele dafür, dass ein Stück klassischer Musik durch eine Metamorphose hindurchgegangen ist? (Natürlich gibt es die! Man suche sie auf und bilde sich ein Urteil über sie!)
- 2) The American way of life sei eine Form des Umgangs mit sich und anderen, welcher einen Rückfall in Selbstüberhebung, Gewalt und Schuld am nachhaltigsten verhindert. So lernte ich (Jahrgang 1941) ihn kennen und beobachtete, wie meine Altersgenossen beim Musikhören ihn kompromißlos übernahmen und auf diese Weise Gegenwart und Zukunft für sich zu gewinnen suchten. Als Student, und als ferner Beobachter auch amerikanischer Kriegsverbrechen, erlebte ich das Zerbröseln des Vorbildes aus nächster Nähe. Dies und die bis heute darauf folgenden Zweifel, Konflikte, Überzeugungen und Einsichten widerspiegeln sich in den Produktionen der Popmusik als einer gegenwärtigen Laienkultur. An ausgewählten Titeln ließe sich eine Geschichte des wechselvollen Verhältnisses zwischen Europa und Amerika nachzeichnen. Vielleicht erwächst daraus ein Verständnis auch für eine vergangene Lebenswelt mitsamt ihren Rückwirkungen auf die „Sinfonischen Metamorphosen“.

### Anmerkungen:

- 1 Vgl. hierzu: Andres Briner, Hindemiths Ballettprojekte zwischen 1936 und 1940 – Die Entstehung von „Nobilissima Visione“ und späterer Ballettszenarien, in: Hindemith-Jb. 1986/XV, S. 52 –69, abgedruckt in: Susanne Schaal und Luitgard Schader (Hrsg.), Über Hindemith, Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation, Mainz 1996, S. 235-252
- 2 Dieses und die folgenden Zitate stammen aus unveröffentlichten Briefen, verwahrt im Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/M, so Ian Kemp
- 3 „Hindemiths Annäherung an Weber ähnelt jener von Strawinsky an Pergolesi in *Pulcinella*. An einer Instrumentierung der ausgewählten Stücke war er nicht interessiert. Vielmehr übte er sich im Nach-Schaffen, im Nach-Komponieren. Die *Symphonic Metamorphosis* klingt denn auch wie ein ganz neues Werk. Und durch gelegentlich modifizierte oder hinzugefügte Begleitstimmen, durch abgeänderte oder reichere Harmonien, durch bestimmte rhythmische und strukturelle Anordnungen und durch die Instrumentierung klingt es nach Hindemith (besonders nach dem „amerikanischen“ Hindemith, vgl. die jazz-artige Passage im Fugato des zweiten Satzes, Buchstabe Q, und den Trio-Teil im Finale, Buchstabe D, der ein amerikanisches Studentenlied anklingen läßt) und nicht nach Weber. Die Substanz und den Umriß seiner musikalischen Quellen hat Hindemith nicht angetastet.“

### Bildunterschriften

#### Zu Abbildung 1

Zu verschiedenen Zeiten standen (oder knieten) ganz verschiedenartige Betrachter, in verschieden großem Abstand, vor diesen Tafeln. Ihre Sehwege und ihre Erwartungen unterschieden sich dabei nicht weniger stark voneinander wie die Lichtverhältnisse, unter denen Formen und Farben jeweils auf sie einwirkten.

#### Zu Abbildung 2

Wie kann man die auf einer ebenen Fläche verteilte Figurengruppe in die zeitliche Verlaufsform eines sinfonischen Satzes übertragen?

- 1) Man setzt die im Bild erstarrten Bewegungen in einen Verlauf um. (Bei manchen Bildern ist das möglich, hier offensichtlich nicht.)
- 2) Man nimmt den Bildinhalt als Teil eines Gespräches und fügt zum augenblicklich Dargestellten die Vorgeschichte und die Fortführung hinzu. (Hindemith jedoch möchte nicht eine Geschichte illustrieren, er wendet sich der Person des Künstlers zu.)
- 3) Man greift eine dem Komponisten und dem Hörer gemeinsame Erinnerung auf, verwendet also z.B. eine überlieferte Liedmelodie als Konstruktionsachse einer Zeitgestalt. (Im „Engelskonzert“ der Symphonie ist Hindemith so vorgegangen.)

#### Zu Abbildung 4

Dr. Ansgar Jerrentrup aus Köln schreibt über die von ihm vorgenommene graphische Bearbeitung: Das durch eine Fax-Übermittlung leicht verzerrte Bild „Lautenspielender Engel“ von P. Fr. Morazzone wurde gescannt und in das Programm „Music Maker“ von MAGIX eingelesen. Der darin befindliche Grafik-Editor ermöglichte die folgenden Bearbeitungen

- 1) Der Graphik Abb. 4-2 wurden eine Farb-Substitution zur Farbe violett hinzugefügt und eine leichte „Sand“-Zerbröselung.
- 2) Der Abb. 4-3 wurde in das „Original-Bild“ eine halbakustische E-Gitarre eingestanz.
- 3) Abb. 4-4 erhielt neben einer anderen Farbsubstitution die Verzerrung „Erosion“