Hermann Danuser:

DER KLASSIKER ALS JANUS?
Wandlungen in Paul Hindemiths Bach-Verständnis

Welches theoretische Modell man auch immer für den Gegenstand einer "Wirkungs-" oder "Rezeptionsgeschichte" bevorzugt - man kann, um grob zu kontrastieren, entweder von der Vielgestaltigkeit eines OEuvres ausgehen, dessen geistig-künstlerische Potenz auf Zeitgenossenschaft und Nachwelt "wirkt", oder aber von der Mannigfaltigkeit der Konkretisierungen, in denen Mit- und Nachwelt ein OEuvre "rezipiert" -, in jedem Fall darf man dem Werk Johann Sebastian Bachs seit dem 19. Jahrhundert den Status der Klassizität beimessen, später gar - so meine ich - den einer Universalität, die von der Musik keines anderen Komponisten übertroffen oder auch nur erreicht worden ist. Dies gilt auch für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, in kompositionsgeschichtlicher Hinsicht für diesen Zeitraum sogar ganz besonders, überdauerte doch Bach als einziger Klassiker die musikhistorische Epochenzäsur um 1920 in ungeschmälertem Maße, indem er für Romantik und Moderne vor dem Ersten Weltkrieg ebenso wie danach für beide Richtungen des Neoklassizismus, für die neotonale Strawinskys und Hindemiths nicht minder als für die dodekaphone der Schönberg-Schule, von freilich verschiedenartiger, stets wieder erneuerter Bedeutung war und blieb. Solch dauerhafte Geltung aber ist undenkbar ohne tiefgreifendste Wandlungen in den Rezeptionsaspekten der Bachschen Musik.

Wer sich nun das Bach-Bild Paul Hindemiths vergegenwärtigt, wird wohl zuerst an seine Hamburger Rede von 1950 denken, auch daran, welche Rolle die Bach-Rezeption im Zusammenhang eines musikalischen "Neobarock" gespielt hat, den man - freilich nicht unwidersprochen[1] - mit dem Moment des Altmeisterlich-Traditionsbewußten in Verbindung zu bringen pflegt. Ältere unter uns mögen sich überdies daran erinnern, daß Hindemith in den anderthalb Jahrzehnten vor seinem Tod (1963), in denen er seine Tätigkeit als Dirigent vervielfachte, recht häufig Bachsche Werke in seine Konzertprogramme einbezogen hat, mit Vorliebe die Orchestersuiten in h-Moll und C-Dur[2]. Hierfür richtete er die Aufführungsmaterialien ein und ließ dabei, wie seine stilgerechten, sparsamen Aussetzungen der Generalbaßpartien bezeugen (etwa diejenige für eine Aufführung des Dritten Brandenburgischen Konzerts im Mai 1952 in Wien[3]), jede erdenkliche Sorgfalt walten. Selbstverständlich hatte Hindemith bereits als junger Geiger alle Violinwerke Bachs gespielt - beim Probespiel für die Aufnahme ins Frankfurter Opernorchester zum Beispiel hat er die "Chaconne" vorgetragen -; als Viola d'amore-Spieler wirkte er später vor allem in der "Johannes-Passion" mit, und zwar noch 1948, wie Igor Strawinsky bei einer New Yorker Aufführung des Werkes im April jenes Jahres mit Erstaunen feststellte[4]. Dieser unverminderte Einsatz des Interpreten Hindemith für Bach wird, wie man aus der "Unterweisung im Tonsatz" weiß, durch ein theoretisches Bemühen um analytische Erkenntnis ergänzt, wobei - nebenbei bemerkt - in der Zweitfassung des Lehrbuchs ein anderes Werk Bachs als in der Erstfassung analysiert wird[5]. Im übrigen ist auch dieser Aspekt schon früh belegbar, hat Hindemith doch im Kompositionsunterricht bei Bernhard Sekles um 1913/14 die Fuge aus der C-Dur-Sonate für Solovioline (BWV 1005) in einer graphischen "Analyse" veranschaulicht[6].

All diese Fakten nun könnten vermuten lassen, Hindemiths Bach-Verständnis sei von einer ungebrochenen Konstanz geprägt gewesen, wie wir sie etwa bei Max Reger, von dem er als Komponist bekanntlich ausging, beobachten können[7]. Eine solche Vermutung wäre freilich trügerisch. Nicht, daß Hindemith je Zweifel an der alles überragenden Größe Bachs aufgekommen wären! Gerade weil seine Bewunderung, seine Verehrung Bachs uneingeschränkt währte, er selbst jedoch im Laufe seines Lebens seine Musikanschauung aufs Entschiedenste verändert hat, mußte sich auch sein Bach-Bild tiefgreifend wandeln. Was wir eingangs über die allgemeine Wirkungsgeschichte Bachs geäußert haben - daß ihre Dauerhaftigkeit und Breite eine immense Wandlungsfähigkeit zur Voraussetzung gehabt habe -, dies bestätigt sich im Falle Hindemiths: Als Bezugspunkt, als Vorbild und Identifikationsfigur erfüllte Bach für ihn zu verschiedenen Zeiten dermaßen gegensätzliche Funktionen, daß der Frage, ob uns der Klassiker hier in einer janusköpfigen Gestalt entgegentrete, mehr als bloß rhetorische Bedeutung zukommt.

Das Kategorienpaar, das uns ermöglicht, einen Zugang zum Verständnis dieser Wandlung zu finden, ist kein anderes als die Antinomie "Funktionalität" versus "Autonomie". Nachdem die Wirkungsgeschichte Bachs im 19. Jahrhundert, ein Umdeutungsprozeß von epochaler Bedeutung, im Zeichen der Autonomieästhetik gestanden hatte[8], wurde Bach nach dem Ersten Weltkrieg in die Auseinandersetzungen um eine erneute Funktionsbindung der Musik hineingezogen. Seine Wirkungsgeschichte spaltete sich damals, zugespitzt formuliert, in einen "funktionalen" und einen "autonomen" Zweig, wobei dieser die aus dem 19. Jahrhundert überlieferte Rezeptionsform, jener dagegen die damals eigentlich neue darstellt. Unter diesem Gesichtspunkt steht die Bach-Rezeption der Wiener Schule in einer Traditionskontinuität, der auch Brahms angehört, wohingegen diejenige des jungen Hindemith einen Bruch mit dieser Tradition beinhaltet, indem sie im Sinne einer funktionsorientierten Bach-Rezeption die Ziele einer jungen Komponistengeneration spiegelt, die ich - im Anschluß an Rudolf Stephan - an anderer Stelle als das Ideal einer "mittleren Musik" umschrieben habe[9].

Das Neue, das die junge Generation um 1920 in der Abkehr vom Autonomieprinzip zu gewinnen hoffte, bestand nicht nur im kühnen, experimentellen Vorgriff auf Unbekanntes; seine Legitimation bezog es auch aus dem Rückgriff auf das vergessene oder verdrängte Alte. In früheren Musikkulturen erkannte man die erstrebte Funktionsbindung als eine selbstverständliche Voraussetzung, mit besonderer Deutlichkeit im Schaffen Bachs. Indem das Bach-Bild von den Implikationen des 19. Jahrhunderts "gereinigt" wurde, die man als Verfälschung ächtete, ließ sich eine Wahlverwandtschaft zwischen dem "ursprünglichen" Bach und den eigenen Zielsetzungen bekunden. Heinrich Besseler brachte dies seitens der Musikwissenschaft frühzeitig auf den Begriff, indem er in seinem Freiburger Habilitationsvortrag von 1925 ("Grundprobleme des musikalischen Hörens") zwischen "umgangsmäßigem" und "eigenständigem" Musizieren unterschied und unter seinen Begriff der "Gebrauchsmusik" - er ersetzte ihn später durch "Umgangsmusik" (im Gegensatz zu der für das Konzert des 19. Jahrhunderts charakteristischen "Darbietungsmusik")[10] - exemplarisch auch die Gattung der Kirchenkantate faßte[11]. Statt für das entfremdete Verhältnis zwischen Interpret und Publikum, das die konzertmäßige Musik kennzeichne, seien Bachs Kantaten noch für ein ursprüngliches Miteinander von Ausführenden und Gemeinde im liturgischen Vollzug bestimmt gewesen[12]. Wie treffend Besseler auch den Paradigmenwechsel der Ästhetik um 1920 in einer kategorialen Antithese formuliert hat, so kann doch davon keine Rede sein, das neue Rezeptionsmodell Bachs als eines Ideals von "Umgangsmusik" habe damals das ältere, das im Vorbild für eine kontrapunktisch streng durchgebildete "Darbietungsmusik" bestand, völlig verdrängt. Die beiden Modellfunktionen traten viel-

mehr in komplexer Weise nebeneinander, insofern sich dem Bach-Verständnis des 19. Jahrhunderts ein erst in der Nachkriegszeit herausgebildetes überlagerte. Ob diese Dichotomisierung der Bach-Rezeption in den Zwanziger Jahren, ein wirkungsgeschichtlich höchst eigentümlicher Vorgang, ein ausschließliches Resultat der Wirkungsgeschichte sei oder ob sie in einem Doppelcharakter des Bachschen OEuvres selber gründe, das einerseits neben dem "funktionalen" Paradigma des Kantatenschaffens durchaus auch das "autonome" Paradigma zumal des instrumentalen Spätwerks kennt und das andererseits in einem Werk wie dem "Wohltemperierten Klavier" "funktionaldidaktische" mit "autonomen" Zügen verschränkt[13], ist eine Frage, die an dieser Stelle offen bleiben muß.

"Wir sind überzeugt", heißt es in dem von Hindemith mitformulierten Vereinsprospekt der Frankfurter "Gemeinschaft für Musik" 1922, "daß das Konzert in seiner heutigen Form eine Einrichtung ist, die bekämpft werden muß, und wollen versuchen, die fast schon verlorengegangene Gemeinschaft zwischen Ausführenden und Hörern wieder herzustellen"[14]. Das hier formulierte Ziel wurde unter anderem durch eine Einbeziehung von Tanzmusik und Jazz, nach Besseler Exempla von Gebrauchsmusik, in die artifizielle Musik zu erreichen versucht[15], so daß sich die Frage aufdrängt, ob die vielbeschworene Affinität zwischen Bachs Musik und dem Jazz, die meistens im Zeichen einer Motorik des Rhythmus gesehen wird, in den Zwanziger Jahren auch im Hinblick auf die Kategorie des umgangsmäßigen Musizierens zum Tragen gelangt sei.

Eine Antwort darauf bietet uns der "Rag Time" für großes Orchester, den Hindemith an Ostern 1921 geschrieben und mit einem in Klammer gesetzten Untertitel als "wohltemperiert" bezeichnet hat, eine bislang ungedruckte Komposition, die auch in einer Bearbeitung des Komponisten für Klavier zu vier Händen vorliegt[16]. Ob dieses Stück tatsächlich ein Ragtime sei[17], bleibe dahingestellt und ist gegenüber der Tatsache, daß es als ein solcher ausgewiesen ist, wohl auch unerheblich. Entscheidend ist, daß es sich um eine Komposition über die c-Moll-Fuge aus dem Ersten Teil des "Wohltemperierten Klaviers" handelt. Ausgehend von einem mottohaften Beginn mit dem in einem dissonanten Tremolo-Akkord einmündenden Kopf des Fugenthemas, erscheint in ihrem Verlauf (von insgesamt 130 Takten Länge) die Erinnerung an Bachs Musik bald näher, bald ferner gerückt. Abgesehen von einem kurzen Mittelteil (T. 63-78), in welchem sie gänzlich abwesend ist, wird das Stück bis zum fulminaten Schluß (T. 118-130) konstituiert durch den mehrmaligen Wechsel zweier Teile, eines ersten Teils (T. 3-22, T. 43-62, T. 99-117) mit einer ragtimehaften "Improvisation" über die Figur der punktierten Wechselnote und eines zweiten Teils (T. 23-42, T. 79-98), der "Fugato" überschrieben ist. Erst hier, wo die Exposition der Bachschen Fuge in drei Themaeinsätzen anklingt - bereits in ihrer Melodiestruktur verändert, sind sie verfremdet vor allem durch das neue, polytonale Satzgefüge, das die kontrapunktische Struktur der Vorlage ersetzt[18] -, erst hier, im "Fugato" also, verdichtet sich der "Rag Time" zu einer parodistischen "Musik über Musik"[19] (s. Notenbeispiel).

Weitere Stimmeinsätze und Themafragmente erscheinen danach nahezu beliebig in einen rhythmischen Bewegungszug eingefügt, innerhalb dessen sich die Musik im Vollzug einer nicht über sich selbst hinausweisenden Gegenwärtigkeit erschöpft. Mit parodistischen Fugen in anderen Werken Hindemiths um 1920 vergleichbar - der Sonate für Bratsche und Klavier opus 11 Nr. 4 (1919), den Klavierstücken "In einer Nacht" opus 15 (1919), auch dem Einakter "Das Nusch-Nuschi" opus 20 (1920)[20] -, ist das "Fugato" hier nichts als die absichtsvoll vermiedene Fuge, die mal skurrile, mal freche Negation des mit dieser strengen Satzform verbundenen Kunstanspruchs. Der "Rag Time (wohltemperiert)" entspricht mithin, ebenso wie sein Pendant mit der notorischen "Gebrauchsanweisung" aus

der "Suite 1922" für Klavier opus 26, sehr genau dem Programm der "mittleren Musik", das die Grenzen zwischen "oben" und "unten" im Stilhöhenbereich, zwischen hoher Kunst und Unterhaltungsanspruch aufheben oder jedenfalls relativieren möchte[21]. Im übrigen richtet sich die Provokation nicht gegen Bach, sondern gegen die Bach-Tradition aus Brahmsens Geist, gegen die Entrückung seiner Musik in eine unnahbare Sphäre der Autonomie. Für den Hindemith von 1921 ist Bach eben ein Modell für "Umgangsmusik", nicht für "Darbietungsmusik". Der Klavierfassung des Stücks hat der Komponist einige Worte vorangestellt. Sie lauten: "Glauben Sie, Bach dreht sich im Grabe herum? Er denkt nicht dran! Wenn Bach heute lebte, vielleicht hätte er den Shimmy erfunden oder zum mindesten in die anständige Musik aufgenommen. Vielleicht hätte er dazu auch ein Thema aus dem wohltemperierten Klavier eines für ihn Bach vorstellenden Komponisten genommen".

Diese Phase der Bach-Rezeption - sie findet übrigens in Frankreich eine Entsprechung in einem Stück wie der "Valse-Improvisation" über BACH von Francis Poulenc (1932)[22] - währte bei Hindemith nicht lange. Bereits im Rilke-Zyklus "Das Marienleben" opus 27 (1922/23), zumal in den letzten Liedern "Vom Tode Mariae I-III", wird eine gewandelte Bedeutung der linearen Polyphonie greifbar, insofern strenge Satztechniken (z.B. Passacaglia und Kanon) formbildend wirken. Ein entscheidendes Moment hebt Hindemith im Vorwort zur Zweitfassung (1948) hervor, indem er rückblickend bekennt, die Uraufführung dieses Werkes habe ihm erstmals "die ethischen Notwendigkeiten und die moralischen Verpflichtungen des Musikers zum Bewußtsein gebracht"[23].

Erscheint somit im "Marienleben" ein Prozeß eingeleitet, der allmählich zu einer Rehabilitierung der Kategorie des autonomen Kunstwerks führt, so sind doch Hindemiths Kompositionen bis etwa 1927 von jeglicher neobarocker "Restauration" weit entfernt[24]. Den vier Konzerten opus 36 etwa, die der "Kammermusik" genannten Werkreihe zugehören, liegt kein bestimmter Formtypus der Barockmusik zugrunde, und einzelne "Anklänge" an Bach, wie der zweistimmige Klaviersatz in Opus 36 Nr. 1 (1924), wirken doch wohl eher zufällig. Wenn irgend etwas an diesen Kammerkonzerten auf die "Brandenburgischen Konzerte" verweist, dann ist es vielmehr Hindemiths antisymphonisches Ideal eines spontanen, unbekümmert-frischen Musizierens im "umgangsmäßigen" Sinn, das sich in wechselnden Formationen von Tutti, Concertino und Solo stets aufs neue erfüllt. Zwar erscheint der Werkcharakter hier gestärkt im Vergleich zu den unverhüllt provokatorischen Stücken von 1921/22, doch ist er noch immer primär auf den Vollzug des Spiels nach Maßgabe einer "Bewegungskontinuität"[25] hin angelegt und hat in seinen konstruktiven Voraussetzungen kaum ausreichend Bestand.

Die darauf folgende Entwicklung, die Hindemith bekanntlich zur traditionsbewußten Handwerkslehre der "Unterweisung" und zu einem satztechnisch wie tonal "geordneten" Personalstil führte - sie ist Mitte der dreißiger Jahre im wesentlichen abgeschlossen -, bringt eine weitere, tiefgreifende Veränderung der Rezeptionsaspekte Bachs mit sich. Das Ideal der "Umgangsmusik" wird zurückgedrängt, schließlich abgelöst von dem gegenteiligen der "Darbietungsmusik", wobei der zugrunde liegende Werkbegriff teilweise (etwa in der Reihe der "Sonaten" für ein Melodieinstrument und Klavier) durchaus noch praktisch-funktionale - oder "didaktische" - Züge aufweist, primär aber als ein autonomer zu definieren ist. Diese letzte Phase von Hindemiths Bach-Verständnis ist durch einen Doppelcharakter geprägt, in welchem künstlerische und ethisch-moralische Momente ineinanderfließen.

Der künstlerische Aspekt umfaßt den - in erster Linie, aber nicht ausschließlich auf Bach gestützten - höchsten Kunstanspruch einer streng polyphonen, nunmehr auch harmonisch planmäßig gestalteten Musik, deren konstruktive Grundlagen in keiner Weise mit

einem "Komponieren im alten Stil" oder gar einer "Stilkopie" verwechselt werden dürfen[26]. Daß dieser Rezeptionsaspekt eher die kompositorische Denkform der Polyphonie als einen konkreten "Stil" betrifft, wird im "Ludus tonalis" für Klavier (1942) deutlich, einem Werk, das mannigfachste Konstruktionsmöglichkeiten der Fuge durchaus eigenständig ausschöpft, in seiner satztechnischen wie formalen Vollendung ein äußerster Gegenpol zum parodistischen "Fugato" von 1921.

Der andere, der ethische Aspekt läßt erkennen, wie wenig Hindemith, als er die Werkautonomie restituierte, auf eine "absolute Musik" im Sinne des 19. Jahrhunderts, geschweige denn eine "Kunstreligion" zielte. Seine Rede über Bach aus dem Jahre 1950, die auch, wenn nicht gar primär als Versuch einer eigenen Standortbestimmung zu verstehen ist, kulminiert in den Worten: "Es ist also dies das Wertvollste, was wir mit Bachs Musik geerbt haben: die Schau bis ans Ende der dem Menschen möglichen Vollkommenheit; und die Erkenntnis des Wegs, der dahin führt: das unentrinnbare, pflichtbewußte Erledigen des als notwendig Erkannten, das aber, um zur Vollkommenheit zu gelangen, schließlich über jede Notwendigkeit hinauswachsen muß"[27].

Zwei Jahrzehnte zuvor - 1930 also - hatte sich schon Arnold Schönberg auf den späten Bach bezogen (in einer unter dem Titel "Neue Musik, veraltete Musik. Stil und Gedanke" publizierten Rede[28]), um die Unzeitgemäßheit seiner aus der Tradition der Ausdruckskunst des 19. Jahrhunderts entwickelten Neuen Musik gegen die Übermacht des tonalen Neoklassizismus zu verteidigen. Das Beispiel Bachs, der das, was er als künstlerisch notwendig erkannte, auch dann unbeirrt fortsetzte, als er durch das Aufkommen des "galanten" Ideals in die Isolation gedrängt wurde, dieses Beispiel zeige, daß das authentische Neue, das von den Anhängern des nur modisch Neuen als "veraltet" geschmäht wird, in der Musikgeschichte letztlich allein überdauere. Hindemiths Rekurs auf den späten Bach im zweiten Teil der Hamburger Rede jedoch, ein Rekurs, mit dem er s e i n e Unzeitgemäßheit angesichts des raschen (und von ihm erbittert bekämpften) Aufbruchs der Avantgarde um die Jahrhundertmitte zu begründen suchte, zielt nicht auf "Neue Musik", sondern im Gegenteil auf ein Schaffen, das - als Fortsetzung einer jahrhundertealten Tradition der Kunstmusik - eine in letzter Instanz ethische Aufgabe zu erfüllen habe[29].

Der Klassiker mithin, so nochmals die Frage, als Janus? Gewiß - die Vorstellung von Bach als einem, der "den Shimmy erfunden hätte", steht in einem diametralen Gegensatz zu Bach als einem "Symbol für alles Edle, das wir ... anstreben"[30]. Dennoch ist es wohl ungerechtfertigt, im historischen Rückblick die beiden Rezeptionsarten in die Gleichzeitigkeit eines Bildes zu zwingen, das ihre Zeitgebundenheit, ihre Geschichtlichkeit außer Acht läßt[31]. Das Bild des Janus erscheint außerdem insofern überpointiert, als eine so rigorose Entgegensetzung der Kategorien den Blick für die ganze Wirklichkeit verstellt: Einerseits war Hindemith, als er 1921 das Ideal eines "umgangsmäßigen" Musizierens verfocht, ein vielfach tätiger konzertierender Künstler, und andererseits war er, als er sich 1950 zum Ideal einer ethisch fundierten "Darbietungsmusik" bekannte, einem umgangsmäßigen Musizieren keineswegs so abhold, wie es das erstarrte Denkmal des melancholischen Altmeisters vermuten lassen könnte.

Wir müssen daher unsere Ausgangsfrage verneinen, sollten jedoch eines festhalten: Die skizzierten Phasen von Hindemiths Bach-Verständnis dürfen nicht im Sinne einer Entwicklung aufgefaßt werden, die sich, von einem "Irrtum" ausgehend, stufenweise - und gipfelnd in der Rede von 1950 - einem "wahren" Bach-Bild angenähert habe. Als Rezeptionsphänomene sind sie vielmehr, wie gegensätzlich auch immer, gleichermaßen authentisch auf Bach bezogen. Gerade in so drastischen Wandlungen der Rezeptionsaspekte offenbart und entfaltet sich nämlich seine Universalität. Sie hat es in erstaunlicher Weise ermöglicht, daß Paul Hindemith bei beiden Epochenzäsuren der Musikgeschichte, an denen er

beteiligt war - um 1920 eine Tradition aggressiv brechend, um 1950 eine (andere) Tradition defensiv wahrend -, sich auf Johann Sebastian Bach als ein sinnstiftendes Vorbild, eine Figur persönlicher Identifikation beziehen konnte.

Anmerkungen

1) Giselher Schubert, Paul Hindemith und der Neobarock. Historische und stilistische Notizen, in: Hindemith-Jb. 12 (1983), Mainz 1984, S. 20ff.

2) Vgl. Hindemiths handschriftliches Verzeichnis seiner Dirigate in einem (im Frankfurter Hindemith-Institut befindlichen) Ringheft, Blätter 27-29.

3) Manuskript im Paul-Hindemith-Institut Frankfurt/Main.

4) Zit. nach Andres Briner, Paul Hindemith, Zürich 1971, S. 193.

5) Zieht Hindemith in der 1937 (bzw. in einer zweiten erweiterten Auflage 1940) publizierten Fassung der "Unterweisung im Tonsatz" Bachs dreistimmige "Sinfonia" in f-Moll als Analysebeispiel heran, so hat er sich in der unpublizierten Erstfassung auf die D-Dur-Fuge aus dem Ersten Teil des "Wohltemperierten Klavier" bezogen.

6) Das Manuskript befindet sich im Paul-Hindemith-Institut Frankfurt.

7) Vgl. hierzu Johannes Lorenzen, Max Reger als Bearbeiter Bachs (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn-Bad Godesberg, Bd. 2), Wiesbaden 1982.

8) Vgl. den auf diesem Kongreß gehaltenen Vortrag von Carl Dahlhaus über "Bach-Rezeption und ästhetische Autonomie".

9) Die "mittlere Musik" der zwanziger Jahre. Vortrag, gehalten auf dem Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Straßburg 1982 (Kongreßbericht in Vorbereitung), Vorabdruck in: Neue Zürcher Zeitung vom 1./2. Oktober 1983, S. 65-66.

10) Heinrich Besseler, Das musikalische Hören der Neuzeit (1959), zitiert nach: Ders., Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, hrsg. von Peter Gülke, Leipzig 1978, S. 111f.

11) Grundfragen des musikalischen Hörens, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925, XXXII, Leipzig 1926, S. 35ff., zitiert nach Besseler, op. cit., S. 47. Vgl. hierzu insgesamt Stephen William Hinton, The Idea of Gebrauchsmusik. A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic (1919 to 1933) with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith, Phil. Diss. masch. University of Birmingham 1984, S. 6ff.

12) Bachs Kirchenkantaten sind für Besseler 1959 jenes Beispiel von "Umgangsmusik", mit dem er deren Abstand von der - inzwischen pejorativ gefärbten - "Gebrauchsmusik" beleuchtet. Vgl. Das musikalische Hören der Neuzeit, S. 111.

13) So Carl Dahlhaus in dem in Anmerkung 8 zitierten Vortrag.

14) Zitiert nach Giselher Schubert, Paul Hindemith, Hamburg 1981, S. 27f.

15) Vgl. dazu Heinrich W. Schwab, Zur Rezeption des Jazz in der komponierten Musik, in: Danks Årbog for Musikforskning X (1979), Kopenhagen 1980, S. 127ff; sowie vom

Verf., Die Musik des 20. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 7), Laaber 1984, S. 159ff.

16) Beide Autographe befinden sich im Paul-Hindemith-Institut Frankfurt am Main. Der Schott-Verlag plant, die Bearbeitung des "Rag time (wohltemperiert)" für Klavier zu vier Händen in absehbarer Zeit zu veröffentlichen. Herrn Dr. Giselher Schubert vom Frankfurter Hindemith-Institut, der mich auf diese Komposition aufmerksam machte, mir eine Fotokopie der Quelle überließ und auch mit manchem anderen Hinweis freundlicherweise geholfen hat, möchte ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen.

17) Hierzu jüngst Jürgen Hunkemöller, Was ist Ragtime?, in: AfMw 42 (1985), S. 69ff.

18) Die Melodiestruktur des Themas ist dadurch verändert, daß das Wechselnotenmotiv "ragtimeartig" punktiert erscheint, die dritte Phrase außerdem zum unteren es' - statt wie bei Bach zum d'' - geführt wird und überdies das Thema verkürzt ist, so daß die Einsätze gleichsam überstürzt wirken. Die Polytonalität resultiert beim Beginn des "Fugatos" in Takt 23f. (vgl. das abgedruckte Notenbeispiel) aus drei Schichten des Tonsatzes: Der Themaeinsatz ist, wie bei Bach, in c-Moll, hier der Oberstimme zugewiesen; in der Mittelstimme tritt ein Kontrapunkt in A-Dur hinzu, partiell in der Funktion eines Kontrasubjekts, das seinen ursprünglichen "kantablen" Charakter später - ab Takt 32 - durch eine Auflösung in repetierte Achteltriolen wandelt; und schließlich wird der Tonsatz ergänzt durch eine Baßstimme in F-Dur, die zunächst in regelmäßiger Viertelbewegung geführt ist.

19) Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik (1. Auflage: Tübingen 1949), Frankfurt am Main 1958, S. 168f.

20) Vgl. Giselher Schubert, Paul Hindemith und der Neobarock (s. Anm. 1), S. 29f.

21) Hindemith bot dem Schott-Verlag im Jahre 1920 auch eine Reihe von "Unterhaltungsmusik"-Kompositionen zum Druck an, die indessen nicht verlegt wurden. Vgl. Giselher Schubert, Zur Bedeutung der Hindemith-Gesamtausgabe, in: Hindemith-Jb. 7 (1978), Mainz 1980, S. 19. Zu den Musikidealen jener Zeit vgl. Rudolf Stephan, Zur Musik der Zwanzigerjahre, in: Erprobungen und Erfahrungen. Zu Paul Hindemith's Schaffen in den Zwanziger Jahren (= Frankfurter Studien Bd. 2), Mainz 1978, S. 9ff.

22) Die Komposition erschien im Bach-Sonderheft der Zeitschrift "La revue musicale" vom Dezember 1932 (Neudruck Amsterdam 1966), als drittes der zu diesem Anlaß geschriebenen Hommage-Stücke. Vgl. Theo Hirsbrunner, Igor Strawinsky in Paris, Laaber 1982, S. 131f.

23) Edition Schott 2026, London 1948, S. III.

24) Vgl. Dieter Rexroth, Zu den "Kammermusiken" von Paul Hindemith, in: Hindemith-Jb. 6 (1977), Mainz 1978, S. 47ff.; sowie Giselher Schubert in dem in Anm. 1 aufgeführten Aufsatz.

25) Zu dem Kontext dieser Kategorie in Ludwig Rottenbergs Theorie der musikalischen Interpretation, die für Hindemith wichtig war, vgl. Giselher Schubert, Kontext und Bedeutung der "Konzertmusiken" Hindemiths, in: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 4, Zur Musik des 20. Jahrhunderts, Hamburg 1980, S. 94f.

26) Im unveröffentlichten Vortrag "Betrachtungen zur heutigen Musik" aus dem Jahre 1940

scheut Hindemith mit Bezug auf diejenigen, die in ihren Kompositionen alte Stile kopieren, nicht vor dem drastischen Wort von den "Leichenfledderern" zurück. Vgl. Giselher Schubert, Paul Hindemith und der Neobarock (s. Anm. 1), S. 38f.

27) Paul Hindemith, Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe, Wiesbaden 1953, S. 38.

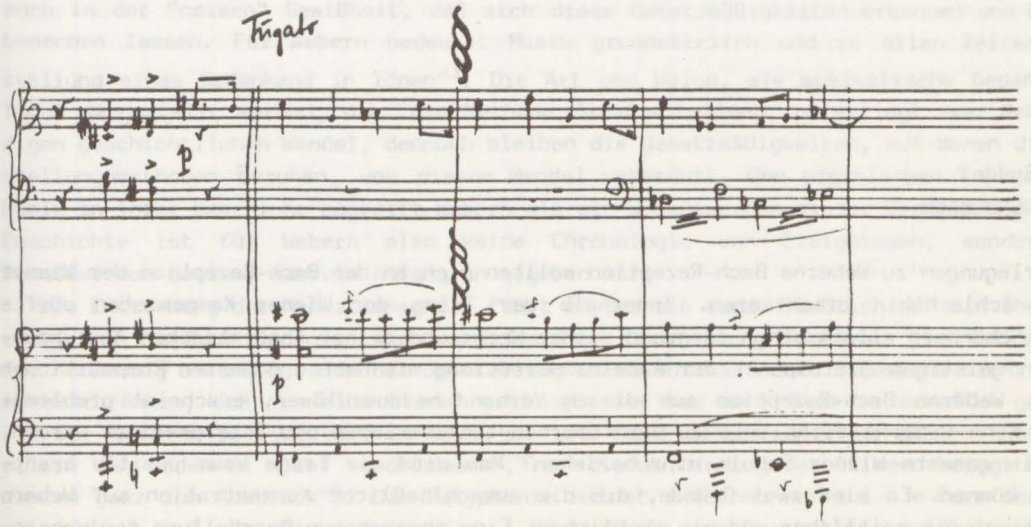
28) Eine erste deutschsprachige Fassung des Vortrags wurde von Schönberg am 22. Oktober 1930 in Prag gelesen. Die in "Style and Idea" (New York 1950) erschienene englische Version ist in deutscher Übersetzung greifbar in: Arnold Schönberg, Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik (= Gesammelte Schriften, Band 1), hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt am Main 1976, S. 25ff., darin über Bach S. 26f. Vgl. hierzu insgesamt Rudolf Stephan, Zum Thema "Schönberg und Bach", in: BJ 64 (1978), S. 232ff., sowie Carl Dahlhaus, Schönberg und Bach (1967), in: Ders., Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch, Mainz 1978, S. 199ff.

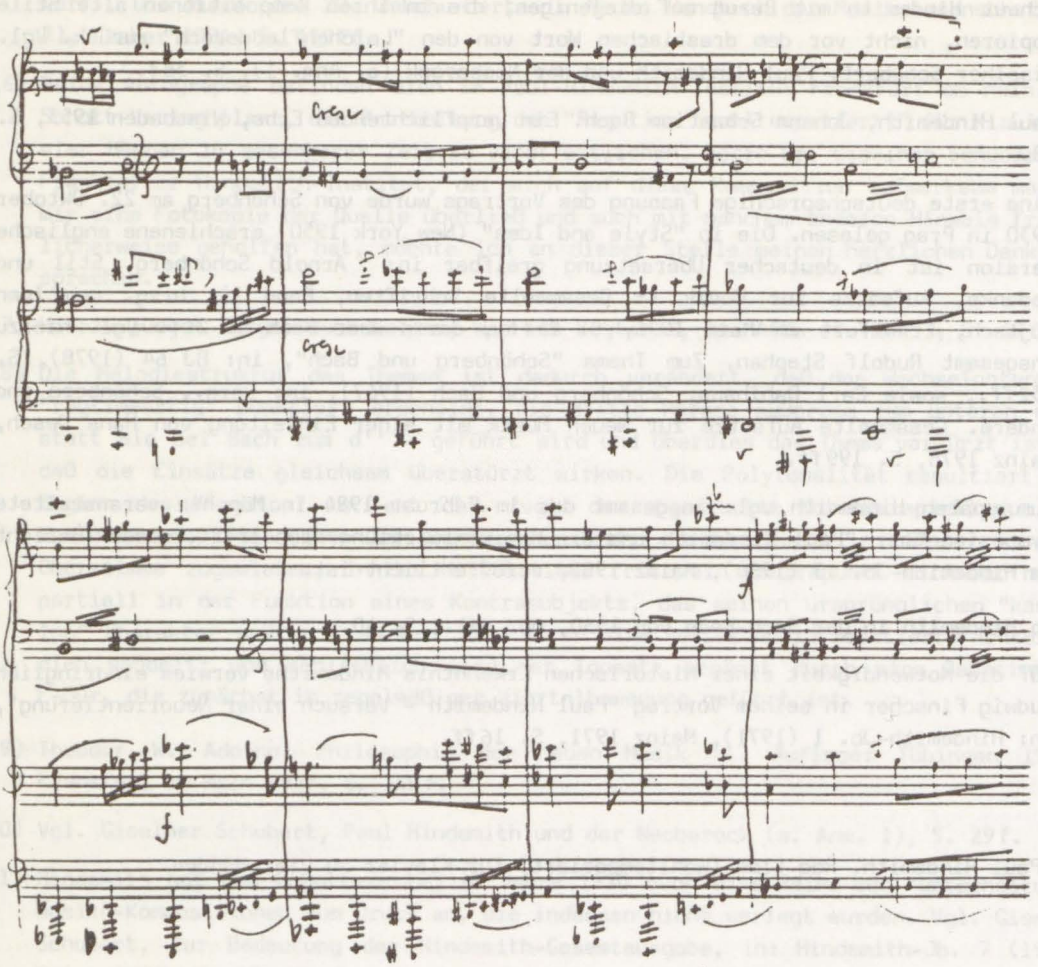
29) Zum späten Hindemith vgl. insgesamt das im Februar 1984 in München veranstaltete Symposion über "Paul Hindemith und die Musikentwicklung nach 1945", dessen Bericht im Hindemith-Jb. 13 (1984), Mainz 1985, veröffentlicht ist.

30) So Hindemith in der Bach-Rede von 1950, op. cit., S. 40.

31) Auf die Notwendigkeit einer historischen Erkenntnis Hindemiths verwies eindringlich Ludwig Finscher in seinem Vortrag "Paul Hindemith - Versuch einer Neuorientierung", in: Hindemith-Jb. 1 (1971), Mainz 1971, S. 16ff.

aus: Paul Hindemith, Rag time (wohltemperiert) für Klavier zu vier Händen





Elmar Budde:
WEBERN UND BACH

Überlegungen zu Weberns Bach-Rezeption sollten sich an der Bach-Rezeption der Wiener Schule schlechthin orientieren. Innerhalb der Trias der Wiener Komponisten dürfte Arnold Schönberg allein schon aufgrund seiner Werke und seiner theoretischen Ausführungen den geistigen Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit Bach und dessen Kompositionen bilden. Weberns Bach-Rezeption aus diesem Verband herauszulösen, erscheint problematisch. Kann Weberns Verhältnis zu Bach überhaupt beschrieben und interpretiert werden, ohne die gesamte Wiener Schule einzubeziehen? Man wird die Frage kaum positiv beantworten können. Es sind zwei Gründe, die die ausschließliche Konzentration auf Webern motivieren: ein zeitlicher und ein sachlicher. Eine angemessene Darstellung der Webernschen Bach-Rezeption im Kontext der Wiener Schule läßt sich in Kürze nicht geben. Es