

Despite the appearance of his manly sexual performance and murder of Mescalina, and the façade of grandeur and power that he maintained during the first three scenes, Nekrotzar was never truly capable of anything. Death has not died. Breughelland, and we, still face the prospect of Last Judgment, but as the Passacaglia tells us:

Fear not to die, good people all!
 No one knows when the hour will fall!
 And when it comes, then let it be [...]
 Farewell, till then, [cheerfully].¹⁷

Rüdiger Jennert (Freiburg)

Paul Hindemith und die Neue Welt

Aspekte der amerikanischen Hindemith-Rezeption

Am 17. März 1940 war in der *New York Times* folgendes über eine Hindemith-Aufführung zu lesen:

[This is] ultra-modern music, of a texture which would have been wholly incomprehensible to a general musical gathering twenty-five years ago, and which received on this occasion the exceptionally enthusiastic applause of the audience. The [work], beyond doubt [...], is the writing of a master, with his own matured devices, his own style and the unmistakable expression of an exceptional creative vitality.¹

Die Komposition Paul Hindemiths, die tags zuvor in der New Yorker Carnegie Hall erklungen war, befand sich offensichtlich ganz auf der Höhe der Zeit. Sie wurde von einem Publikum, das ›moderner‹ Musik gegenüber aufgeschlossen war, enthusiastisch aufgenommen, und dieses Publikum hörte das Werk eines deutschen Meisters, der darin – so fügte der Rezensent der *Times* hinzu – seinen unverkennbaren Stil ausformuliert habe: durchweg tonal und, die Form betreffend, stets auf Proportionen und thematische Bezüge bedacht.

Paul Hindemith, der vier Wochen zuvor in den USA angekommen war und dort für die nächsten Jahre zu bleiben beabsichtigte, war bei dieser Aufführung in New York anwesend. Von Buffalo aus – dort gab er an der Universität Kurse – berichtete er seiner Frau Gertrud wenige Tage darauf in einem Brief darüber und fügte diesem die oben in Auszügen wiedergegebene Rezension bei. Er schrieb lapidar: »Erfolg war groß. Du siehst

¹⁷ Ibid., Textbuch, p. 56; [score], p. 174.

¹ Olin Downes, »Hindemith Work Concert Feature«, in: *New York Times* 89, Nr. 30003, 17.3.1940, S. 44.

das ungefähr aus der beiliegenden Kritik des New Yorker Oberbonzen, der noch vor 2 Jahren nur scheußliche Dinge gegen mich herausgefunden hatte – allerdings hat er dem Voigt einmal gesagt, es sei ihm ganz plötzlich ein Licht aufgegangen.«²

Bei dem von Hindemith als »New Yorker Oberbonze« bezeichneten Kritiker handelte es sich um den einflussreichen Olin Downes, die umjubelte Komposition war die Symphonie *Mathis der Maler*. Sie steht exemplarisch für eine sich seit Anfang der 1930er Jahre allmählich hin zum Positiven wandelnde Hindemith-Rezeption in den USA. Mehr noch: Die *Mathis*-Symphonie wurde seither von der amerikanischen Kritik als Kulminationspunkt einer Stilentwicklung im Gesamtwerk des Komponisten verstanden und begrüßt, denn darin wurden in idealer Verbindung sowohl Merkmale des sogenannten »alten« als auch des »neuen« Hindemith offenbar. Alles, was nach *Mathis* kam, war für die US-Kritiker – von wenigen Ausnahmen abgesehen – Modifikation einer ausgereiften und prinzipiell nicht weiter wandlungsfähigen Tonsprache.

Das »Alte« bei Hindemith stieß in den 1920er Jahren auf starke Ablehnung. Die Konzertmusik op. 41 wurde nach der amerikanischen Premiere am 10. Februar 1927 in New York gnadenlos ausgepiffen. Die *Chicago Tribune* meldete nach der amerikanischen Erstausführung der Kammermusik Nr. 2: »Dislike almost registered at Stock Concert – Hindemith Concerto is Hard on Nerves«.³ Olin Downes bewertete das Konzert für Orchester op. 38 als »ugly and dull« und schrieb weiter: »all kinds of dissonant effects are there [...]. Where is music?«⁴

Die ungleich positivere Wahrnehmung der neueren Arbeiten Hindemiths wurde in den 1930er Jahren durch die in Kritikerkreisen vorherrschende Ästhetik des *romanticism* begünstigt. Der »neue« Hindemith war – wie auch Olin Downes mit Blick auf die Symphonie *Mathis der Maler* festgestellt hatte – trotz des omnipräsenten sogenannten *dissonant counterpoint* harmonisch einfacher und tonal, lyrischer in der melodischen Konzeption, subjektiver und expressiver im Ausdruck und schließlich formal auch klarer durchgestaltet. 1941 fasste Edward Downes die Stilentwicklung bei Hindemith so zusammen:

We have heard Hindemith in many guises. [...] For, reversing the process of so many other composers, Hindemith's development has been from the abstruse (sometimes calculated bedevilment of the musical school-masters) to the simple, from intellectualism to emotion. Today he is almost something of a romantic.⁵

Nach dem Zweiten Weltkrieg erhielten weniger die neuesten, sondern vor allem die frühen Kompositionen der 1920er Jahre ein positives Echo in der Presse. So galt beispielsweise die Kammermusik Nr. 1, die 1925 noch wenig überzeugte, zu Beginn der 1950er Jahre als »utterly fascinating« und »superb piece«.⁶

2 Brief Paul Hindemiths an seine Frau Gertrud, Buffalo, 21.3.1940, in: *Paul Hindemith – Das private Logbuch. Briefe an seine Frau Gertrud*, hrsg. von Friederike Becker und Giselher Schubert, Mainz und München 1995, S. 430. Ernest Voigt war Hindemiths Verlagsvertreter in New York.

3 Edward Moore, »Dislike Almost Registered at Stock Concert – Hindemith Concerto is Hard on Nerves«, in: *Chicago Daily Tribune* 85, Nr. 50, 27.2.1926, S. 21.

4 Olin Downes, »Music – Boston Symphony Orchestra«, in: *New York Times* 75, Nr. 24886, 14.3.1926, S. 29.

Wenn den US-Kritikern in einigen Werken, die in Paul Hindemiths amerikanischen Jahren (zwischen 1940 und 1953) entstanden sind, überhaupt noch etwas nennenswert Neues begegnete, dann war es ein aus deren Sicht erfrischender, unterhaltsamer und gefälliger Tonfall, der in steter Verknüpfung mit kompositorischer Gelehrsamkeit sowie mit dem vergleichsweise sparsamen und nicht so aufdringlich wirkenden Gebrauch kontrapunktischer Mittel einem Publikum, das nach Entertainment verlangte, besonders entgegenzukommen schien. Dies betraf in hohem Maße die überaus populäre *Symphonic Metamorphosis*. Dagegen fiel ein erheblicher Teil der Kammermusik wie etwa *Ludus tonalis* und die Sonate für zwei Klaviere mit der Begründung durch, es seien »exercises in musical cerebration« bzw. »pure brain-work«.⁷ Von Mitte der 1950er Jahre an – also nur kurz nach Hindemiths Rückkehr nach Europa – verstand sich die amerikanische Musikkritik immer häufiger als Apotheke seiner mittlerweile als anachronistisch geltenden Werke.

Die genannten Rezeptionszeugnisse (vgl. Abbildung 1) finden statistisch ihre weitgehende Entsprechung in der deutlichen Dominanz des *Mathis*-Stils (56,4 Prozent der Aufführungen in New York bis 1953 repräsentieren diesen, 22,8 Prozent das Frühwerk und nur 4,1 Prozent Werke des »späten« amerikanischen Hindemith). Neun der zehn meistgespielten Werke in New York bis 1953 sind ebenfalls im *Mathis*-Stil komponiert (dies ist auch ein USA-weiter Trend). Die »Wiederentdeckung« des Frühwerks ab 1946 scheint dagegen New York-spezifisch. Hindemiths Präsenz in den USA (und in diesem Zusammenhang insbesondere seine Konzerttätigkeit von 1937 bis 1940) hat dessen positive Rezeptionsentwicklung quantitativ begünstigt.

Betrachtet man Hindemiths amerikanisches Werk als Ganzes, so zeigt sich, dass dieses trotz eines weitaus geringeren Fundus an Kompositionen nur wenig seltener aufgeführt wurde als alle Werke, die vor 1940 entstanden sind. Dies ist in erster Linie auf den hohen prozentualen Anteil an Ballettaufführungen zurückzuführen (41,4 Prozent), namentlich *Hérodiade*, *The Four Temperaments* und die *Symphonic Metamorphosis*. Letzteres Ballett wurde allein in den Jahren 1952 und 1953 in New York 23 Mal gegeben. Selten waren Aufführungen von Kammermusikkompositionen zu hören, die den amerikanischen Jahren entstammen. Noch seltener gab es Opernaufführungen. Bis 1953 waren in den USA – jeweils von Studentenensembles – nur der Sketch *Hin und zurück* und die Oper *Mathis der Maler* zu hören, letztere allerdings in einer gekürzten Fassung.

Was Hindemiths gesamtes Orchesterwerk betrifft (einschließlich Konzert- und Kammermusiken), so sind in der Studie von Kate Hevner Mueller⁸ bis zur Saison 1969/70 ins-

5 Edward Downes, »Hindemith's New Cello Concerto«, in: *Boston Evening Transcript* 112, Nr. 33, 8. 2. 1941, Part 3, S. 6.

6 Vgl. die folgenden Kritiken: Lawrence Gilman, »Music«, in: *New York Herald Tribune* 84, Nr. 28624, 30. 3. 1925, S. 12; Olin Downes, »Music«, in: *New York Times* 74, Nr. 24537, 30. 3. 1925, S. 21; Jerome D. Bohm, »Concert and Recital«, in: *New York Herald Tribune* 109, Nr. 37737, 14. 3. 1950, S. 15; H. C. S. [Harold C. Schonberg], »Hindemith Directs New Friends Here«, in: *New York Times* 102, Nr. 34652, 8. 12. 1952, S. 33.

7 Vgl. dazu Albert Goldberg, »U. of C. Crowd Hears Modern Musical Study«, in: *Chicago Daily Tribune* 103, Nr. 40, 16. 2. 1944, S. 16; J. B., »Duo-Pianists Offer Town Hall Recital«, in: *New York Times* 103, Nr. 34963, 15. 10. 1953, S. 42.

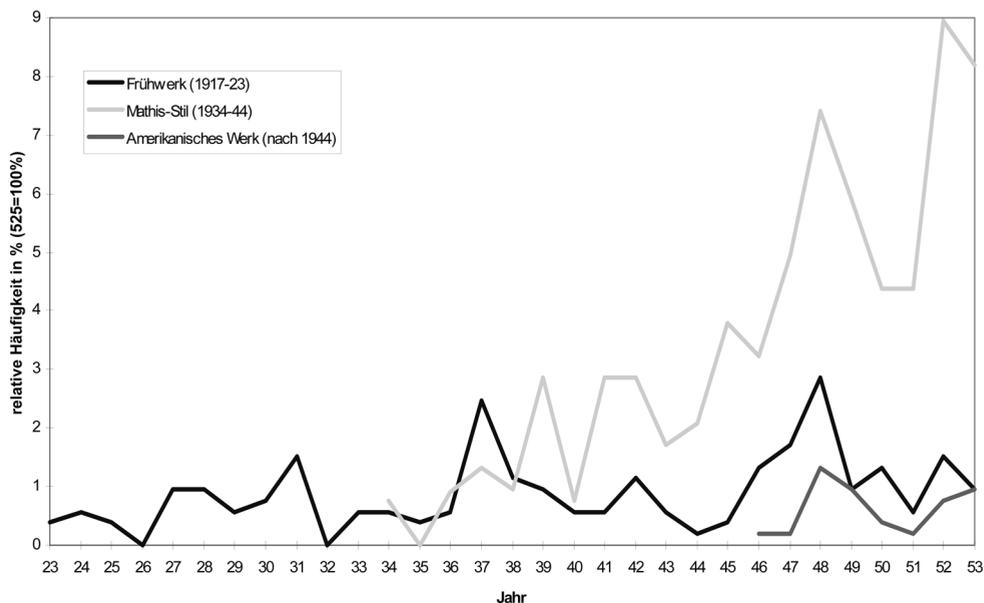


Abbildung 1: Proportionale Repräsentationen von Hindemith-Aufführungen in New York bis 1953 (Stilpräferenzen)

gesamt 511 Hindemith-Aufführungen durch amerikanische Orchester dokumentiert. Auffallend ist dort der vergleichsweise hohe Hindemith-Anteil im Repertoire von Orchestern, die im Osten der USA beheimatet sind. 49 Aufführungen durch das Boston Symphony-Orchestra stehen z. B. nur 23 durch das Orchester in Los Angeles gegenüber! Im Todesjahr Hindemiths, 1963, wurde mit 1,2 Prozent der höchste Anteil hindemithscher Werke im Repertoire der amerikanischen Orchester erreicht. Im Vergleich mit Zeitgenossen waren im gesamten Zeitraum der Studie von Hevner Mueller nur Stravinskij, Prokof'ev und Šostakovič generell stärker repräsentiert als Hindemith. In ähnlicher Weise rangiert Hindemith bei Umfragen zu Beginn der 1950er Jahre auf den oberen Plätzen. 1951 gab z. B. die Musikzeitschrift *Etude* in ihrer Januar-Ausgabe die elf sogenannten »most potent musical forces« des 20. Jahrhunderts bekannt. Paul Hindemith lag an sechster Stelle – nach Debussy, Stravinskij, Schönberg, Ravel und Richard Strauss.⁹ Anlässlich des internationalen Festivals für zeitgenössische Musik 1952 in Pittsburgh erhielt Hindemith vor Roy Harris und Arthur Honegger sogar das höchste Votum.¹⁰

Wie sehr der Name Hindemith bereits in den 1930er Jahren eine feste und einflussreiche Größe im Musikleben der USA war und dort mit einem offensichtlich längst >ge-

8 Kate Hevner Mueller, *Twenty-Seven Major American Symphony Orchestras. A History and Analysis of Their Repertoires, Seasons 1842–43 Through 1969–70*, Bloomington 1973.

9 [Ohne Verf.], »The most potent musical forces«, in: *Etude* 69/1 (Januar 1951), S. 9–11 und S. 47–48.

10 Vgl. hierzu Irene Millen, »Noise and Fury – 1952. Pittsburgh's First International Contemporary Music Festival«, in: *Carnegie Magazine* 26/7 (September 1952), S. 230–231; Hans Rosenwald, »Hindemith – Honegger – Harris«, in: *International Music News* 1/1 (November 1952), S. 9–10.

läufigen-Idiom in Verbindung gebracht wurde, belegt die Stilkarikatur Edward Ballantines aus dem Jahr 1941. In den *Variations on »Mary Had a Little Lamb«*. *Style of Paul Hindemith: Eine kleine Tagesmusik* werden auf engstem Raum – in nur 42 Takten – einige der typischsten Merkmale des hindemithschen Stils regelrecht »abgearbeitet«. Der Exposition des Themas (»Ganz gleichgültige Viertel«) folgen in Ballantines Werk zwei Variationen (1. »Trotz seiner Melancholik wie einen reinobjektiven Walzer zu spielen«, 2. »Fugato der Wunderkinder – Piu mosso«), danach eine Rekapitulation des Themas und schließlich eine kurze Coda. Ballantine fügt seiner Karikatur folgende Notiz hinzu: »Note: This piece is merely intended to occupy the time it takes to play it. Nobody is expected to listen, but as many people as possible should take part using whatever instruments or voices they may happen to have.«¹¹

Als für Hindemith spezifische Stilmerkmale arbeitet Ballantine folgende heraus: 1. die Überlagerung von Quint-Oktav- bzw. Quart-Oktavklängen (Notenbeispiel 1), 2. die Bitonalität (Notenbeispiel 3), 3. die Alterationen in der melodischen Vorlage (als Hinweis auf den erweiterten Materialvorrat von zwölf untereinander gleichberechtigten Tönen bei Hindemith, Notenbeispiel 4), 4. die Quarte als hervortretendes Intervall in der melodischen Linie (und im übrigen auch in der Vertikalen, Notenbeispiel 5), 5. den häufigen Gebrauch von polyphonen Satztechniken (Notenbeispiel 4: Fugato), und 6. die mechanische Wiedergabe (»ganz gleichgültige Viertel«, Notenbeispiel 1) – bei Hindemith ist bekanntlich in der Bratschensonate, op. 25 / 1 »Tonschönheit Nebensache«. Mit der Bemerkung, dass möglichst viele dieses Stück mitspielen mögen, stellt Ballantine Hindemith nicht zuletzt als wichtigen Vertreter der Gebrauchsmusik-Ästhetik hin.

ganz gleichgültige Viertel. ♩ = ♩
Andante 2 + 2 = 4

Notenbeispiel 1: Beginn des Themas, T. 1–4

1. Mar - y had a lit - tle lamb, lit - tle lamb, lit - tle lamb,

Notenbeispiel 2: Anfang des Themas in seiner Originalgestalt

¹¹ Die Veröffentlichung des Textes und der Notenbeispiele aus Ballantines *Variationen* erfolgt mit der Genehmigung der Yale University. Eine Kopie der Komposition befindet sich dort in der Thomas Hall Collection, MSS 81, Irving S. Gilmore Library.



Notenspiel 3: Beginn der 1. Variation, T. 9–12



Notenspiel 4: Thema des Fugatos, T. 18–21



Notenspiel 5: Coda-Motiv, T. 39

Dass Hindemith – nicht nur als Komponist, sondern auch als Instrumentalist und Pädagoge – eine vielfältige und nachhaltige Wirkung auf das US-amerikanische Musikleben seit den 1930er Jahren ausgeübt hatte, blieb freilich auch dem eingangs genannten »New Yorker Oberbonzen«, Olin Downes, nicht verborgen. Ausgesprochen versöhnlich gestimmt, entwarf Olin Downes anlässlich der Rückkehr Hindemiths nach Europa 1953 u. a. folgende Zeilen: »I am sorry that so great a musician is leaving us, and I am certain that the effects of the work that you have done here in teaching as well as composition will be a permanent asset in musical development in America.«¹²

12 Briefentwurf Olin Downes' an Paul Hindemith, o. O., 22. 5. 1953, zitiert nach Eckhart Richter, »Paul Hindemith as Director of the Yale Collegium Musicum«, in: *College Music Symposium* 18 (1978), S. 24–25.