Inhalt

[Inhalt 1](#_Toc441670794)

[Kindheit und Jugend 2](#_Toc441670795)

[Immer Neues ans Licht bringen 5](#_Toc441670796)

[Musikmachen als Widerstand 9](#_Toc441670797)

[Index 11](#_Toc441670798)

Kindheit und Jugend

Paul Hindemiths Vater Robert Rudolf Emil Hindemith (1870-1915) entstammte einer alteingesessenen schlesischen Familie von Kaufleuten und Handwerkern. Zu keiner Zeit hat er seiner eigenen Familie eine sorgenfreie Existenzgrundlage sichern können. Die Schuld für dieses Versagen, unter dem er litt, suchte er in seiner eigenen Kindheit: »Ich habe an mir selbst erfahren, und jetzt wo ich so alt bin, sehe ich erst recht ein, wie verderblich es ist, wenn ein Kind so früh aus dem Elternhaus kommt, traurig genug, wenn die Notwendigkeit da ist, wie bei mir es war, eine Stiefmutter etc. etc. etc.« Robert Rudolf soll von zu Hause davongelaufen sein, als sein Vater Carl Wilhelm Paul Hindemith (1835-1901), ein geachteter Kaufmann und Ratsherr im schlesischen Naumburg an der Queis, sich seinem heißen Wunsch widersetzte, Musiker zu werden.

Robert Rudolf wurde Maler und Anstreicher; in seiner Freizeit spielte er begeistert Zither. Ins Hessische verschlagen, heiratete er Maria Sophie Warnecke (1868-1949), die aus einer Familie von Schäfern kam, und betrieb glücklos einen Weißbinderladen, zunächst in der näheren Umgebung Frankfurts (Hanau, Niederrodenbach, Mühlheim am Main), dann seit 1905 in Frankfurt. Das erste, am 16. November 1895 in Hanau geborene Kind nannten sie Paul nach Robert Rudolfs Vater; 1898 folgte die Tochter Toni; 1900 kam der zweite Sohn Rudolf zur Welt.

Paul Hindemiths Vater muss für seine Kinder wohl gleich den Musikerberuf bestimmt haben, denn er unterwarf sie schon in ihrer frühesten Kindheit einem erbarmungslosen musikalischen Drill. »Ich habe einmal in meinem Leben«, berichtet er stolz in dem bereits zitierten Brief, »unseren ältesten [also Paul] mit 3 Jahren zu meinen Eltern gegeben bis zu 6 Jahren. Wie ich den Jungen fortgab, hatte ich ihn in punkto Gehör & Musik recht schön hoch geschafft & und wie ich ihn zur Schule holte, war der Junge total verdorben. Trotzdem waren meine Eltern feine gebildete Leute, aber sie waren alt & das Enkelchen war dort so ein junger Herrgott , das hat der Bengel die erste Zeit büßen müssen, bis der Pfiff wieder drinnen war.«



Der Vater Robert Rudolf Hindemith

Die Jahre 1899 bis 1902 bei den Großeltern in Naumburg waren für Paul die einzige glückliche Zeit in seiner Kindheit. Mit »peinlicher Aufsicht«, »haarscharfer Kontrolle« und »colossal strengem Drill von frühestem Alter an« wollte der Vater seinen Kindern den sozialen Aufstieg aus eigener Kraft sichern, den er für sich selbst vergeblich erträumt hatte. »Ich verlange, das merke Dir«, schreibt er noch dem achtzehnjährigen Paul, »vom wahren Künstler asketische Strenge gegen sich selbst, eben deshalb heißt es, soll der Künstler neben dem König stehen, weil er als Mensch sich so in der Gewalt haben muß.«[[1]](#footnote-1) So war es für Robert Rudolf wohl schon ein Erfolg, dass die drei Kinder in zahlreichen Dörfern seiner oberschlesischen Heimat (aber nicht in Frankfurt selbst) als das »Frankfurter Kindertrio«[[2]](#footnote-2) auftraten — Paul und Toni spielten Violine, Rudolf Cello; der Vater soll bei einigen Stücken auf der Zither begleitet haben —, ohne dass sie offenbar bereits regelmäßigen Musikunterricht erhielten. Denn in diesen bescheidenen Erfolgen seiner Kinder mit selbstverfassten Bearbeitungen gängiger Unterhaltungsmusik fühlte sich Robert Rudolf endlich bestätigt. Es ist kaum anzunehmen, dass er das ungewöhnliche musikalische Talent seiner Söhne anerkannte, vielleicht hat er es nicht einmal erkannt.

Pauls erster Musiklehrer wurde schließlich ein gewisser Eugen Reinhardt in Mühlheim am Main, und nach dem Umzug der Familie nach Frankfurt (1905) in die Frankenallee übernahm die Schweizer Geigerin Anna Hegner seine musikalische Ausbildung. Sie empfahl ihn 1907 an den weithin geachteten Geiger Adolf Rebner, der Lehrer am Hochschen Konservatorium, Konzertmeister im Opernorchester und Primarius eines Streichquartetts war. Bis zu Pauls Volksschulabschluss (1908) unterrichtete Rebner ihn als Privatschüler.

Zum Wintersemester 1908/09 vermittelt Rebner seinem Schüler eine Freistelle an Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt, eine der geachtetsten Einrichtungen ihrer Art in Deutschland. Diese hatte eine streng konservative Direktionszeit des Brahms-Freundes Bernhard Scholz hinter sich, in der sie immerhin ihren Ruf festigte, den sie mit Lehrkräften wie Clara Schumann oder Julius Stockhausen erworben hatte, und öffnete sich nun unter der Leitung von Iwan Knorr neueren Musikströmungen. Paul konzentriert sich in den ersten sieben Semestern auf sein Geigenspiel; Rebner erinnert sich später an die seiner »Jugend fast widersprechende Geduld«, mit der er, vom Vater offensichtlich peinlich kontrolliert, die »Studienwerke von Kreutzer, Rhode, Fiorillo und Ševčík« durcharbeitete. Die konventionellen Programme seiner obligatorischen Vortragsabende belegen einen stetigen Fortschritt, der auf Hindemiths großer Begabung und seinem ungewöhnlichen Fleiß gründete. In seinem Geigenspiel, das durch einen großen tragenden Ton, einen durchdachten, ausdrucksvollen Vortrag und eine mühelose Technik charakterisiert ist, melden sich Konstanten seiner ästhetischen Einstellung an, die einer aufdringlichen Brillanz oder einer überredenden sinnlichen Süße misstraut: Uneingeschränkt bewundert er schon damals das Violinspiel von Adolf Busch, während er Henri Marteau, bei dem er in Berlin als Stipendiat hätte studieren können, verachtet (sein späterer Quartett-Genosse Licco Amar ist dagegen Marteau-Schüler).

Immer Neues ans Licht bringen

Von der Euphorie bei Kriegsausbruch läßt sich Hindemith zunächst noch mitreißen, wie aus Briefen an seine Schweizer Freunde hervorgeht. Spätestens nach dem Tode des Vaters aber reagiert er auf die ihm unverständlich gewordenen Umstände mit Galgenhumor. *Der ganze Krieg ist traurig genug,* schreibt er 1916 aus seinen Pfingstferien in die Schweiz, *und da ist es gut, wenn man dieser ganzen Zeit die»Singspielhalle des Humors« gegenüberstellen kann, das hilft über vieles hinweg.* Zum 13. August 1917 muss er einrücken, man gibt ihm jedoch zunächst noch Gelegenheit, weiterhin im Opernorchester mitzuspielen. Am 16. Januar 1918 fährt er zu seinem Regiment, das an der Elsässer Front bei Tagolsheim stationiert ist und in der Mitte des Jahres nach Flandern verlegt wird. Der Regimentsmusik zugeteilt, übernimmt er die große Trommel und spielt als Primarius in einem aus Soldaten rekrutierten Streichquartett; in den letzten Kriegsmonaten wird er zum Schanzen abkommandiert und muss Posten stehen.

Mit den Quartettgenossen, denen er auch Grundbegriffe der Harmonielehre beibringt, studiert er neben Quartetten von Schubert, Dvořák, Haydn und Mozart auch das von Debussy ein. Der musikverständige Regimentskommandeur Graf von Kielmannsegg lässt sich die Werke vorspielen. Die Platzkonzerte der Regimentsmusik werden immer häufiger durch Granatbeschüsse und Fliegerangriffe beendet. Während sich ihm grauenvolle Szenen fest einprägen — *Ein entsetzlicher Anblick. Blut, durchlöcherte Körper, Hirn, ein abgerissener Pferdekopf, zersplitterte Knochen. Furchtbar;* während *fast jede Nacht böses Trommelfeuer*[[3]](#footnote-3)herrscht —, gelingt es ihm gleichwohl zu komponieren. Es entstehen vor allem das *Streichquartett* op. 10, die beiden *Violinsonaten* op. 11 Nr. 1 und 2 sowie das Lied *Nebelwehen* aus dem Zyklus *Melancholie* nach Christian Morgenstern op. 13 für Mezzosopran und Streichquartett, den er dem gefallenen Freund Karl Köhler widmet. Sein Entsetzen drückt sich in einigen Sätzen aus diesen Werken mit einer Trauer aus, die für einen Komponisten, der noch mit den *Drei Gesängen für Sopran und großes Orchester* op. 9 ein plakatives »Bekenntniswerk« schuf, überraschend sprachlos ist; hier findet er erstmals jenen Ton »leiser Klage«. Seine Einstellung zur Kunst hat sich in diesem Jahr 1918 denn auch grundsätzlicher und tiefer gewandelt, als es bislang ohne die Kenntnis der Jugendwerke gesehen werden konnte. Hindemith selbst hat das bestätigt; er berichtet später, dass er von Debussys Tod erfahren habe, als sie gerade den zweiten Satz aus dessen Streichquartett gespielt hatten: *Wir fühlten aber hier zum ersten Mal, daß Musik mehr ist als Stil, Technik und Ausdruck persönlichen Gefühls. Musik griff hier über politische Grenzen, über nationalen Haß und über die Greuel des Krieges hinweg. Bei keiner anderen Gelegenheit ist es mir je mit gleicher Deutlichkeit klargeworden, in welcher Richtung sich die Musik zu entwickeln habe*.[[4]](#footnote-4)

Diese Vorstellung von einer Musik, die weder Ausdruck persönlichen Gefühls noch Bekenntnis und auch nicht erhabene Weltanschauung sein will, sondern zunächst einmal, um allen Menschen zu dienen, nichts als Musik sein möchte, prägt sich in den 1918 komponierten Werken primär durch ihre relative Schlichtheit und Einfachheit aus. Er komponiert die beiden Violinsonaten von vornherein im Gedanken an eine ganze Werkreihe. Das erinnert eher an die vorklassische Praktik der Zusammenfassung mehrerer gleichartiger Werke unter einer Opus-Zahl. Die beiden Sonaten tragen auf dem Manuskript auch noch die erst nachträglich abgeänderte Bezeichnung *Sonatine.* Das Quartett op. 10, gesteht Hindemith, sei *viel bräver*[[5]](#footnote-5)als das Quintett op. 7. Konsequent integriert er in die Werke Charakterstücke, welche die musikalischen Ausdrucksmittel konzentrieren, während sie diese noch in den *3 Stücken für Cello und Klavier* op. 8 (1917) eher wie zufällig erweitern. Entsprechend modifiziert Hindemith auch die Sonatensatzform des ersten Satzes aus dem Quartett op. 10: Er legt die Durchführung, in der üblicherweise die Themen Auflösungsprozessen unterworfen werden, als *Fugato* an, das sich gerade auf die Identität des Themas stützt. Während so die formale Dynamik der Sonatensatzform neutralisiert wird, verselbständigt sich der Ausdruckscharakter der Durchführung, die Hindemith mit den Worten *geheimnisvoll; im gleichen Tempo, jedoch gänzlich apathisch, empfindungslos* überschreibt.



Programmzettel des ersten Kompositionsabends, 1919

In der *Sonate für Bratsche und Klavier* op. 11 Nr. 4 — am 5. Dezember 1918, unmittelbar nach der Entlassung aus der Wehrmacht vollendet —, die klanglich eng an Debussy anschließt, hat Hindemith die neuartige Konzeption paradigmatisch und überaus originell zusammengefasst. Die drei ineinander übergehenden Sätze gliedert er in eine einfache *Fantasie,* einen Variationssatz über ein Thema, das *schlicht wie ein Volkslied* vorzutragen ist, und einen Sonatensatz, in dem die Variationen des zweiten Satzes fortgeführt werden. Hindemith bemüht sich nun, diese einzelnen Sätze ausdrucksmäßig zu verselbständigen und dennoch in ein Werkganzes zu integrieren. Die *Fantasie* war ursprünglich dem zweiten Satz unverbunden vorangestellt und in einer antizipierenden Klavierbegleitung noch prägnanter gehalten. Wahrscheinlich hat Hindemith dann aber gleichzeitig diese einleitenden Klaviertakte getilgt und die Überleitung zwischen *Fantasie* und zweitem Satz zugefügt, mithin den Zusammenhang der beiden Sätze gefestigt. Im beschließenden Sonatensatz geben Seitensatz, Durchführung (ein *mit bizarrer Plumpheit* vorzutragendes *Fugato)* und Coda zugleich weitere Variationen des Themas aus dem zweiten Satz ab.[[6]](#footnote-6) Was dieser Sonatensatz damit an formaler »Dialektik« verliert, gewinnt das ganze Werk an formaler Konsistenz bei gesteigerten heterogenen Ausdruckscharakteren seiner Glieder.

Musikmachen als Widerstand

Anfang 1933 arbeitet Hindemith mit Ernst Penzoldt an einem Opernlibretto: *Erst soll die Handlung ganz genau feststehen und die Worte muß er* [Penzoldt] *dann Szene für Szene ganz auf die Musik zuschneiden. In der Musik werden viele alte Soldatenlieder und sonstige Lieder vorkommen, auch irgendein russischer Nationaltanz, Mundharmonika- und Ziehharmonikastücke und so*, teilt er am 7. Januar dem Verlag mit und am 12. Januar schreibt er: *Sentimentalität bleibt draußen, deshalb ist gottlob nicht einmal ein Liebesduett drin, obwohl das Ganze doch eine doppelte Liebesgeschichte ist… Durch die starke Verwendung alter Lieder und Märsche und der russischen Lieder hoffte ich das Stück auch für Nichtmusiker interessant machen zu können.* Mit seiner Antwort löst der Verlag eine Diskussion nicht nur über opernästhetische Fragen aus: »Etwas lächeln mußte ich über Ihren Triumph, daß Sie jedem Liebesduett aus dem Weg gegangen sind ... aber was hat Ihnen denn dies nur Allzumenschliche getan?«[[7]](#footnote-7) *Das haben Sie falsch verstanden, ich triumphiere nicht über das fehlende Liebesduett. Wenn Sie wollen, werden doch in etwa 6 von 12 Szenen hier Liebesduette gesungen. ich bin nur entschieden dagegen, daß jedes Duett zwischen Sopran und Tenor stets mit »ich liebe dich« und großer Umarmung verläuft*, antwortet Hindemith gereizt.[[8]](#footnote-8) Aber der Verlag lässt nicht locker: »In den Liebes-Angelegenheiten haben wir uns also richtig gefunden. Kein Mensch wird von Ihnen offizielle ‹Liebes-Duette› erwarten. Sie müssen nur verstehen, wenn wir eine gewisse Besorgnis haben, Sie könnten aus Ihrer Gefühls-Askese heraus allem aus dem Weg gehen, was nun einmal das Opern-Publikum erwartet.«[[9]](#footnote-9) Nun wird Hindemith massiv: *Für Einwände bin ich immer dankbar, obwohl fast keine kommen können, die ich mir nicht selbst gemacht habe. Auf den Rängen sollen natürlich gar keine Hindemiths sitzen, wir wollen doch keine Inflation in diesem Artikel heraufbeschwören; aber ich bin der Ansicht, daß der Komponist halt doch besser zu wissen hat, was den Leuten vorzusetzen ist. Schließlich schmeckt eine Sache im ersten Augenblick mal nicht so ganz gut, ist aber nahrhaft. Und ich bin nicht für's Nurgutschmecken*.[[10]](#footnote-10) Schließlich schreibt Hindemith am 10. März 1933, also 39 Tage nach Hitlers Machtübernahme und elf Tage nach dem Reichstagsbrand: *Nach allem, was ich hier im Musik- und Theaterbetrieb sehe, glaube ich, daß alle Theaterposten in Kürze mit stramm nationalen Jungs besetzt sein werden. Im nächsten Frühjahr, nach Überwindung der ersten Schwierigkeiten, dürften dann die Aussichten für eine Oper von Penzoldt und mir sehr gut sein. Vielleicht nicht gerade für diesen Text, obwohl man das auch nicht wissen kann. Jedenfalls ist aber Vorsicht geboten und ich bin dafür, die Arbeit an diesem Stoff einstweilen zurückzustellen und etwas anderes zu machen… Sarkastisch schließt er: Ich habe mich schon umgetan und bin auf ein Stoffgebiet gekommen, das harmlos, interessant und im nächsten und übernächsten Jahr besonders aktuell ist: Die Ereignisse bei der Inbetriebnahme der ersten Eisenbahn.*

Wird der in die mörderische Konzessionslosigkeit autonomer Kunstproduktion verstrickte Cardillac von der Menge erschlagen, wird der abgestürzte Flieger im *Lehrstück* einem peinlichen Verhör unterworfen, weil sein heldenhafter Flug niemandem nützte, so gestaltet Hindemith mit der Oper *Mathis der Maler* in der Gestalt Matthias Grünewalds einen Künstler, der seine beschauliche, selbstvergessene Kunstproduktion in den wirren Zeitläufen des Bauernkrieges nicht mehr zu legitimieren weiß und sich gezwungen sieht, Partei zu ergreifen. *1st, daß du schaffst und bildest, genug? Bist nicht nur eigen Nutzens voll?,* zweifelt Mathis; und auf die drängenden Fragen des Bauernführers Schwalb weiß er keine Antwort:

Schwalb: *Nein,*

 *Ist das möglich! Man malt, das gibt es noch!*

Mathis: *Ist es sündhaft?*

Schwalb: *Vielleicht, wo so viele Hände*

 *Gebraucht werden, die Welt zu bessern.*

Mathis: *Wann brachten*

 *Zerschlagene Köpfe je Besserung?*

Schwalb: *Eher*

 *als deine gemalten Heiligen.*

Mathis: *Dich könnte*

 *Ein Bild freilich nicht bekehren. Wie machten*

 *Dir auch die Künste Sorgen? Sie leben näher*

 *Bei Gott und gehorchen eignen Gesetzen.*

Schwalb: *Darum*

 *Haben sie keinen Sinn für den gemeinen Mann.*

Während Hindemith die Musik zum *Mathis* wie gewohnt leicht und rasch komponiert — zunächst schrieb er, noch bevor die Handlung der Oper fixiert war, von Dezember 1933 bis zum Februar 1934 die drei nach den Altarflügeln des Isenheimer Altars benannten Sätze der *Mathis-*Symphonie in der Reihenfolge *Grablegung* (2. Satz), *Engelskonzert* (1. Satz) und *Versuchung des heiligen Antonius* (3. Satz) —, hat er dem Libretto die definitive Fassung nur unter größten, verzweifelten Anstrengungen geben können. In seinem Werkverzeichnis stehen folgende Eintragungen:

Index

Debussy, Claude 5, 7

Dvořák, Anton 5

Grünewald, Matthias 10

Haydn, Franz Joseph 5

Hindemith, Robert Rudolf Emil 5

Hitler, Adolf 9

Kielmannsegg, Graf von 5

Köhler, Karl 5

Morgenstern, Christian 5

Penzoldt, Ernst 9

Schubert, Franz 5

1. Undatierter Brief, Pfingsten 1914. [↑](#footnote-ref-1)
2. Skelton, Hindemith, S. 29. [↑](#footnote-ref-2)
3. Eintragungen in Hindemiths Taschenkalender 1918 vom 27. bzw. 5. Mai. [↑](#footnote-ref-3)
4. Zit. nach: Paul Hindemith. Zeugnis in Bildern, S. 8. [↑](#footnote-ref-4)
5. Brief vom 21. März 1918 an Frau Ronnefeldt; zit. n. HJb 1972/II, S. 200. [↑](#footnote-ref-5)
6. Willms, Paul Hindemith, S. 86f. [↑](#footnote-ref-6)
7. Brief vom 14. Januar 1933. [↑](#footnote-ref-7)
8. Brief vom 20. Januar 1933. [↑](#footnote-ref-8)
9. Brief vom 23. Januar 1933. [↑](#footnote-ref-9)
10. Brief vom 26. Januar 1933. [↑](#footnote-ref-10)