

Zürcher Hochschule der Künste

Departement Musik

Master of Arts in Musikpädagogik instrumental/vokal

„Wenn sich jemand mit mir beschäftigen will, soll er meine Werke ansehen“

Eine künstlerische Annäherung an Paul Hindemith und seine Emigrationsgeschichte

von

Lukas Züblin

Hauptfachdozentin: Wendy Enderle-Champney

Betreuungsperson: Clifford E. Bruckmann

Präsentation: 21. Juni 2017 um 19:30 Uhr

Toni-Areal, Konzertsaal 2 (Orgelsaal), Pfingstweidstrasse 96, 8005 Zürich

Abgabedatum der Dokumentation: 31. Mai 2017

Das hier dokumentierte Masterprojekt zum Abschluss des Masters in Musikpädagogik an der Zürcher Hochschule der Künste widme ich allen Mitwirkenden, Betreuenden und meinen Nächsten, die mich stets bedingungslos unterstützen.

Namentlich danken möchte ich Wendy Enderle-Champney für ihre ewige Geduld und ihre musikalische Inspiration.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1. <i>Thema</i>	1
1.2. <i>Ein biographischer Versuch?</i>	2
1.3. <i>Die musikhistorische Ambivalenz</i>	4
2. Hauptteil	5
2.1. <i>Grundlagen</i>	5
2.2. <i>Rahmenbedingung</i>	5
2.3. <i>Künstlerische Annäherung woran?</i>	8
3. Fazit	10
3.1. <i>Warum?</i>	10
3.2. <i>Die Aufführung</i>	10
4. Bibliographie	13
5. Anhang	14
5.1. <i>Einleitungstext, Collage 1 (Stand: 18. Juni)</i>	14
5.2. <i>Collage 2</i>	16
5.3. <i>Collage 3</i>	17

1. Einleitung

1.1. Thema

Im Vorwort des Doppelhefts *Musik+Konzepte* (Nr.125 und 126), welches neues Licht auf das Spätwerk Paul Hindemiths wirft, betont Ulrich Tadday zu Recht die äusserst ambivalente Rezeptionsgeschichte des Komponisten und Musikers. Paul Hindemith zähle auch heute noch zu den „umstrittensten Komponisten“ des 20. Jahrhunderts. Gerade deshalb sind „Urteile über sein Werk [...] häufig Vorurteile“.¹ Das hier dokumentierte Projekt versucht, der Ambivalenz in Rezeption und Diskurs um Paul Hindemith auf einer musikalisch-künstlerischen und konzeptionellen Ebene zu begegnen. Diese Annäherung hat keinesfalls zum Ziel absolute musikhistorische Antworten zu liefern oder gar ein vollständiges Bild des Komponisten und Musikers samt Werk zu erzeugen. Dies würde einerseits den Umfang des Projekts sprengen. Andererseits würde ein solches Vorhaben genau jener fragwürdigen Haltung oder Logik entsprechen, welche als Teil des musikhistorischen Diskurses für die schwierige Rezeptionsgeschichte von Hindemiths Werk mitverantwortlich ist. Die Frage, ob Hindemiths Musik nun „allzu ‚fortschrittlich‘“ oder „allzu ‚konservativ‘“ sei, ist folglich ihrem Wesen nach für dieses Projekt gänzlich irrelevant.²

Das vorliegende Projekt wagt den Versuch, die musikwissenschaftliche Methodik zu verkehren und sich der Person und Musik Hindemiths stattdessen künstlerisch anzunähern.

Die Beschäftigung mit dem Ausgangsmaterial (Quellen, Sekundärliteratur, Tondokumente) bleibt zwar eine Ähnliche – es wird selektioniert, priorisiert und ausgelassen; sie ist geleitet von der Frage, welche Materialien interessant, relevant und dem Gelingen des Projekts zuträglich sein könnten. An die Stelle des musikhistorischen Narrativs (verstanden als *Ver-Dichtung* aller Ausgangsmaterialien zu einer kohärenten Erzählung) tritt nun ein einmaliges³ performatives Ereignis. Ein Format oder Gefäss soll entstehen, in welchem sich die ausgewählten Ausgangsmaterialien unvorhersehbar begegnen, verursacht durch die Kontingenz und Singularität der Aufführung / des Sich-Ereignens. Es wird gewagt, was Hindemith mittels folgender Aussage zu tun vorschlägt: „[...] Wenn sich jemand mit mir beschäftigen will, soll er meine Werke ansehen“.⁴

Mit dem Begriff „Ansehen“ (der Werke) kann kaum die genaueste wissenschaftliche Analyse der Partituren gemeint sein, denn 1922 schreibt er in einem in der *Neuen Musikzeitung* publizierten Selbstportrait:

¹ Tadday, Vorwort, S. 3

² Schubert, *Hindemith und Deutschland nach 1945*, S. 20.

³ Anm.: Im Sinne von singulär, nicht im Sinne von herausragend.

⁴ Anm.: Ausspruch Hindemiths, vgl. Rexroth, Vorwort, S. 7 und Website der Fondation Hindemith in Blonay: <http://www.hindemith.info/de/leben-werk/> (Version: 23. Mai.2017), zudem in: Briner, *Paul Hindemith*, S. 9.

*Analysen meiner Werke kann ich nicht geben, weil ich nicht weiss, wie ich mit wenigen Worten ein Musikstück erklären soll (ich schreibe lieber ein neues in dieser Zeit). Ausserdem glaube ich, dass meine Sachen für die Leute mit Ohren wirklich leicht zu erfassen sind, eine Analyse also überflüssig ist.*⁵

Folglich könnte mit dem Begriff des Ansehens im weitesten Sinne gemeint sein, eine Aufführung des Werkes direkt zu erfahren / zu bezeugen, der Musik Hindemiths mit offenen Ohren und Augen zu begegnen. Denn erst die je singuläre Aufführung macht die Musik unmittelbar zugänglich und verleiht ihr durch die Ausbreitung in der subjektiv erfahrenen Jetztzeit eine existenzielle Kraft, welche die Vorurteile einzureissen vermag.⁶ Ähnlich formuliert dies Ulrich Tadday: „Musik wird für Hindemith [...] moralisch, weil sie gemacht und gehört wird, nicht weil man über sie redet oder sie beschreibt.“⁷

Ein zweiter kritischer Begriff in Hindemiths Aussage ist die „Beschäftigung“. Wahrscheinlich mit Absicht benutzt er nicht das als Synonym gebräuchliche „Befassen“, denn es geht ihm möglicherweise gerade nicht um das Fassbar-Machen seiner Person. Im Begriff der Beschäftigung schwingt der Begriff des Schaffens mit. Mit seinem Werk, seinem Schaffen soll man sich beschäftigen. Man soll ihm in einem Schaffensprozess begegnen. Das vorangegangene Zitat Taddays betont diesen Aspekt noch zusätzlich: Die Beschäftigung ist auch ein Imperativ an alle Interpreten – Musikmachen wird durch Beschäftigung zum politischen Akt mit einem moralischen Gehalt.

Damit sind die zwei zentralen konzeptuellen Punkte dieses Projekts skizziert: Das Aufführen und Erfahrbar-Machen der Musik Hindemiths und die Begegnung über die Beschäftigung mit ihr. So ist ein erstes methodisches Fundament geschaffen, um der beschriebenen musikhistorischen Ambivalenz und den weit verbreiteten Vorurteilen in produktiver Weise begegnen zu können.

1.2. Ein biographischer Versuch?

Biographien sind gewaltsame, erinnerungspolitische Eingriffe in das Sein einer Person. Umso mehr sind sie dies nach deren Ableben. Sie beanspruchen stets – auch wenn dies oberflächlich verneint wird – die Deutungshoheit über das Werk und Schaffen eines Künstlers. Biographien verbinden zumeist Quellen (Werke, Briefe, erhaltene Gespräche und Vorträge, etc.) mit überliefertem Halbwissen, Vorurteilen, Anekdoten und ordnen diese systematisch ein in Weltgeschichte und lokales Zeitgeschehen. Schliesslich ver-*dichten* sie all dies zu einem pseudo-kohärenten teleologischen Narrativ. Innerhalb einer wissenschaftlichen Disziplin kämpfen dann verschiedene Narrative um die Vorherrschaft (denn jedem ist der Imperativ der Deutungshoheit inhärent), was zwangsläufig zu unwissenschaftlicher Polemik führt.

Das Vorwort der ersten Hindemith-Biographie Heinrich Strobels (1928) zeigt dies deutlich auf:

⁵ Hindemith, *Selbstportrait*, S. 329.

⁶ Anm.: Natürlich darf an dieser Stelle das Problem der Interpretation und Aufführungspraxis nicht vernachlässigt werden. Gerne soll die These der Einfachheit halber in dieser beschränkten Form, unter der Prämisse einer adäquaten Aufführung, stehen bleiben.

⁷ Tadday, *Zur Ästhetik*, S.27.

Der monographische Versuch ist gerechtfertigt durch die Stellung, die der zweiunddreissigjährige Paul Hindemith im Schaffen der Gegenwart einnimmt. Sein Heranreifen ist symbolisch für den Weg der zeitgenössischen Musik: Ablösung von Spätromantik⁸, Erlebnis elementarer Urkräfte⁹, Bindung zu neuer Gestalt^{10, 11}.

Die spätere, dem Andenken Strobels gewidmete, Biographie Andres Briners (1971) wirkt auf den ersten Blick aufgeklärter: Sie stellt, wie diese Arbeit auch, den Ausspruch Hindemiths als Ausgangspunkt aller Überlegungen voran „[...] Wenn sich jemand mit mir beschäftigen will, soll er meine Werke ansehen“. Er lässt darauf jedoch eine chronologische und in Kapiteln gegliederte Zusammenfassung Hindemiths Lebens folgen.¹² Zwar gesteht Briner ein, dass „[...] eine Hindemith-Biographie nur ein Wegweiser sein kann zum Werk. Mehr nicht.“ Doch im nächsten Moment offenbart auch er den naiven Pathos der Biographie:¹³

Es gibt nur eines im gegenwärtigen Musikleben, das [Hindemith] sehr geärgert hätte¹⁴: das Fortdauern von Missverständnissen, die sein Schaffen betreffen. Die Zeitläufte mit ihren politischen und militärischen Kataklysmen haben sie gefördert. Hindemith wurde durch sie in dieser Welt herumgeworfen; er erlebte zwei Weltkriege, von denen ihm der erste seinen Vater und der zweite mit seinen Vorderscheinungen sein Vaterland nahm. Er war ein Deutscher, dem zwei weitere Länder Heimat wurden, die Vereinigten Staaten und die Schweiz. Seine Freunde verteilen sich über die Erde, aber diejenigen, die seine Musik, weil sie ihren eigenen Vorstellungen von der Gegenwart der Musik entgegensteht, verachten oder gar verhöhnen, ebenso. In einer solchen Situation mag eine bessere Kenntnis der Fakten seines Lebens und seiner darin untrennbar eingebetteten Werke notwendig sein.¹⁵

Diesem Zitat kann entnommen werden, dass auch bei der – um ein halbes Jahrhundert späteren – Biographie der Anspruch besteht, sich in den Kampf um das vorherrschende Narrativ einzumischen. Zwar ist die vermeintliche Absicht nobel: Briners möchte Fakten ans Licht bringen, welche mit verbreiteten Missverständnissen aufräumen. Sein Unterfangen begründet er mit der vagen Vermutung, dass Hindemith dies so gewünscht hätte. Ein Brief Gertruds, Hindemiths Ehefrau, an Nele Poul Sørensen, die Tochter Gottfried Benns, erweckt zudem den Eindruck, dass die Richtigstellung

⁸ Anm.: Einordnung des Werks Hindemiths in die musikwissenschaftliche Geschichtsschreibung und ihr eindimensionales Epochendenken.

⁹ Anm.: Andeutung der Kriegserlebnisse – Einordnung des Werks in die Weltgeschichte.

¹⁰ Anm.: Teleologisches Geschichtsverständnis, unreflektierter Fortschrittsglaube: In der Aussage manifestiert sich die Ansicht einer gewissen Notwendigkeit, die zum Neuen in den Künsten führt.

¹¹ Stobel, *Paul Hindemith*, S. 5.

¹² Briner, *Paul Hindemith*, S. 9.

¹³ Ebd. S. 9.

¹⁴ Anm.: Der verwendete Konjunktiv an dieser Stelle zeigt, dass es sich hier um eine Spekulation handelt, auf welcher das Vorhaben der Biographie gründet.

¹⁵ Briner, *Paul Hindemith*, S. 9 f.

der Faktenlage zum Projekt der Nachlassverwaltung gehörte. Gertrud Hindemith, welche die Verantwortung für die Verwaltung des Hindemithschen Nachlasses trug, schreibt in dem Brief:

[...] Paul ist als Mensch zuletzt völlig unbekannt geblieben und es haben sich viele Missverständnisse und unbegreifliche Legenden gebildet. Die möchte ich – solange ich noch da bin – richtigstellen.¹⁶

So entsteht mit der Biographie Briners ein weiteres Hindemith-Buch, das trotz des rhetorisch gering gehaltenen Anspruchs der „vorläufigen Ausführlichkeit“ durchaus und auch aufgrund der abgeschlossenen Form (ein Leben fassbar gemacht zwischen zwei Buchdeckeln) Vollständigkeit suggeriert, somit dem eigen vorangestellten Motto nicht gerecht zu werden vermag.¹⁷ Dem biographischen Versuch ist folglich das Fassbar-Machen eigen und nicht die Be-schäftigung.

1.3. Die musikhistorische Ambivalenz

Nicht nur Vorurteile haben zur Herausbildung einer derart starken musikhistorischen Ambivalenz geführt, auch persönliche oder politische Ressentiments waren dafür verantwortlich. Im Falle des für Nachkriegsdeutschland diskursbestimmenden und äusserst musikaffinen Philosophen Theodor W. Adorno dürften die verbalen Entgleisungen auf persönliche Befindlichkeiten zurückzuführen sein. Adornos „Rezeption als Akt der Verweigerung“ trug massgeblich dazu bei, Hindemith und sein musikalisches Werk mit negativen politischen Implikationen aufzuladen.¹⁸ Auch heute noch ist das (Vor-)Urteil weit verbreitet, dass Hindemith als Komponist handwerklich nahezu übermenschlich begnadet gewesen sei, es seiner Musik jedoch an emotionalem Ausdruck, Tiefe oder Geist mangle. Wenn dieses Verdikt zutreffen würde, hätten wir es mit einer Musik ohne künstlerische Kraft zu tun. Einer Musik also, welcher jede politische Relevanz abgeht und die unfähig ist Widerstand zu leisten.

Im folgenden Hauptteil wird aufgezeigt, warum das verbreitete Vorurteil, Hindemiths Musik sei unpolitisch, nicht zutrifft. Es wird der Nachweis erbracht, dass sich Hindemith durch seine musikalische Ästhetik in die Tradition des Deutschen Idealismus einreihet und folglich Adornos Kritik einer Polemik aus materialistischer Warte gleichkommt.

Wenn Hindemiths musikalische Ästhetik eine idealistische ist, können wir uns durch seine Musik seiner Gedankenwelt, seiner Person annähern. Es wird ein Projekt konzipiert, in dessen Mittelpunkt das Erfahrbar-Machen (das „Ansehen“) der *Sonate für Bratsche und Klavier 1939* und eines Satzes aus dem *Streichquartett Nr. 6 in Es-Dur* steht. Die Stücke stammen, biographisch gesehen, aus der Periode der Emigration Hindemiths. Durch die Konkretisierung des Rahmens erfolgt schliesslich eine Annäherung an Hindemiths Art und Weise der Verarbeitung seiner persönlichen Emigrationsgeschichte.

¹⁶ Gertrud Hindemith, Brief an Nele Poul Sørensen, S.146.

¹⁷ Briner, Paul Hindemith, S. 11.

¹⁸ Lessing, *Geständnisse*, S. 54.

2. Hauptteil

2.1. Grundlagen

Im Kapitel 1.1. war von der Beschäftigung mit dem Ausgangsmaterial die Rede und damit von der Auswahl und dem Umgang mit den Kompositionen und relevanten Quellen, die sich schliesslich innerhalb eines performativen Ereignisses begegnen sollen. Das performative Ereignis im Feld der Musik ist das Konzert. *Concert* oder *Concerto* bezeichnete ursprünglich den Zusammenklang mehrerer Chöre, die Begegnung verschiedener Stimmen. Gewiss, die stärkste Stimme Hindemiths ist seine Musik, durch die Aufführung wird sie in einem stets neuen Kontext zum Klingen / zur Entfaltung gebracht. Dieser Kontext kann in einer sinnvollen Weise ausgestaltet werden, wofür weitere Stimmen Hindemiths nutzbar gemacht werden sollen. Vladimir Jankélévitch hielt in seiner musikästhetischen Schrift *Die Musik und das Unaussprechliche* fest:

*Der Mensch ist ein sprechendes Tier. Die Musik sagt in klingenden Hieroglyphen, was der – verborgene und unverborgene – Logos mit Worten sagt; die Musik sagt singend, was das Wort sagend sagt.*¹⁹

Der Mensch Paul Hindemith war – wie unter 1.1. aufgezeigt – nicht sehr gesprächig, wenn es um seine Musik ging. Seine musikalische Ästhetik, oder wie er über Musik im Allgemeinen dachte, erklärte er im Buch *Komponist in seiner Welt – Weiten und Grenzen*. Ein anderes und vielgenutztes, sprachliches Medium Hindemiths ist der Brief. Er führte mit unzähligen Personen Korrespondenzen, weshalb es für die im Jahr 1969 gegründete Hindemith Stiftung in Blonay (CH) ein enormes Vorhaben bedeutete, die Briefe zur Archivierung ausfindig zu machen.²⁰ In vielen seiner Briefe äussert sich Hindemith essenziell zu seinen Werken, Ideen und zu grundlegenden ästhetischen Fragen.

2.2. Rahmenbedingung

Das vorliegende Projekt wird durch eine (unausweichliche) Rahmenbedingungen eingeschränkt: Es handelt sich um einen Teil des Abschlusses des Masters Musikpädagogik an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), weshalb das in Frage kommende Repertoire zwangsläufig durch das Hauptfach (Viola) bestimmt ist. Im Falle Hindemiths erweist sich dies schon fast als Glücksfall.

Paul Hindemith, geboren 1895 in Hanau, Deutschland, erhält mit neun Jahren seinen ersten Geigenunterricht. In Frankfurt studiert er später Violine und Komposition und wird nach seinen Studien am selben Ort Konzertmeister der Oper. Nach einem eher kurzen, aber dennoch traumatischen Kriegsdienst im Jahr 1918 (bis Kriegsende) ist Hindemith Mitbegründer des Amar-Quartetts, in welchem er Bratsche spielt. Fortan wird sich seine Tätigkeit als Konzertmusiker auf die Viola richten,

¹⁹ Jankélévitch, *Die Musik und das Unaussprechliche*, S. 32. Dieses Zitat trifft durchaus das ästhetische Verständnis Hindemiths zu: Vgl. Tadday, *Zur Ästhetik*, S. 26.

²⁰ Vgl. den Aufruf der Hindemith Stiftung abgedruckt in: Briner, *Paul Hindemith*, S. 378.

weshalb er als Komponist Werke schrieb, die bis heute zum Standard-Bratschenrepertoire zählen.²¹ Hindemiths Werk wurde nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten als *Entartete Kunst* diffamiert, darüber hinaus betonte man die jüdischen Wurzeln seiner Frau Gertrud – eine Emigration (Flucht) aus Deutschland war aufgrund der gegebenen Umstände unumgänglich.

Nicht zum Standard-Bratschenrepertoire gezählt wird die Sonate für Bratsche und Klavier aus dem Jahr 1939. Sie stellt jedoch, in Anbetracht der biographischen Daten Hindemiths, eines der interessantesten Zeugnisse seiner damaligen Erfahrungswelt dar, wodurch die zentrale Stellung der Sonate im vorliegenden Projekt gerechtfertigt ist:²²

- 6. Juli 1938 Skizzen 1. Satz, Titel: *Bratschensonate mit Klavier in F*
- 6. Juli 1938 Dasselbe Datum ist auch auf der fertigen Partitur des 1. Satzes vermerkt, jedoch ein anderer Titel: *Sonate für Bratsche und Klavier*.
- **August 1938 Emigration Paul Hindemiths in die Schweiz**
- **Januar 1939 lange Konzertreise in die USA (bis Mai 1939)**
- 1./2. April 1939 Partitur 2. Satz, Titel der Partituren 2.- 4. Satz: *Bratschensonate mit Klavier*
- 7. April 1939 Partitur 3. Satz
- 13. April 1939 Partitur 4. Satz
- 17. April 1939 Anfertigung der Bratschenstimme, endgültiger Titel: *Sonate für Bratsche und Klavier*
- 19. April 1939 Erstaufführung in New York durch Hindemith und Jesús M. Sanromá
- **Mai 1939 Rückkehr aus den USA, auf der Konzertreise fällt Hindemith den Entscheid zur Emigration nach Amerika.**
- **Februar 1940 Emigration in die USA**

Gemäss Hindemiths späterem ästhetischen Verständnis ist eine Komposition kein Spiegel äusserer Umstände. Er vollzieht dabei einen Paradigmenwechsel verglichen mit seiner Jugend, versteht das Komponieren nun als künstlerische Praxis, als eine Verarbeitungstechnik der Ganzheit an subjektiven Erfahrungen. Für einen Rezipienten ist folglich nicht hör- und erfahrbar, wo beispielsweise sich eine Komponistin / ein Komponist geographisch befunden hat, jedoch wie sie/er sich während des Prozesses der Komposition *fühlte* – welche *Art der Verarbeitung* sie/er *wählte*. Ein musikalisches Werk ist demnach immer ein Zeugnis innerer Seelenzustände und nicht direkte Manifestation einer spezifischen Inspiration aus der Umwelt. Hindemith äussert sich 1947 in einem Brief an Willy Strecker, seinem deutschen Verleger, wie folgt:

In jüngeren Jahren mag Landschaft, Stimmung, Erziehung und persönliche Verbundenheit zu Dingen und Ereignissen ein wichtiger Stimulus für die künstlerische Arbeit sein, ich finde aber nun, dass die Geschichte von

²¹ Vgl. Dazu Schubert, *Von Freund- und Feindschaften*, S. 155.

²² Die Eckdaten zur Sonate 1939 sind zu finden im Online-Werkverzeichnis der Fondation Hindemith in Blonay. Die Manuskripte der Sonate 1939 werden in derselben Stiftung aufbewahrt.
http://www.hindemith.info/de/leben-werk/werkverzeichnis/?tx_cagtables_pi2%5Bdetail%5D=118 (25. Mai 2017)

Personen, Ereignissen und Erlebnissen sowie ihre Interpretation und Gestaltung durch künstlerische Mittel gar nicht mehr so sehr mit diesen Äusserlichkeiten verbunden ist. Es kommt darauf an, wie einer seine Erfahrungen verarbeitet und nicht darauf, immer wieder neue an Ort und Stelle zu sammeln. Wäre es anders, dann müsste einem ja das Gelüst, einen deutschen Stoff zu behandeln, im Laufe der letzten zwölf Jahre endgültig abhandengekommen sein. Zum Ausarbeiten tieffundierter Pläne scheint für etwas gesetztere Gemüter der Rhein nicht wichtiger zu sein als der Mississippi [...].²³

Was bedeutet dies nun für die Musik Hindemiths? Einerseits zeigt sich, dass sich Hindemith gegen den Gedanken einer deutschen Hochkultur wehrt und darüber hinaus gegen die Subsumtion seines musikalischen Schaffens unter ein solch problematisches Konzept. Die ästhetische Haltung Hindemiths ist folglich durchaus politisch und Teil seines Erfahrungshorizonts, welcher sich in seiner künstlerischen Praxis manifestiert. Andererseits reit sich Hindemith in die Tradition des deutschen Idealismus ein, konkret bedeutet dies: Äussere Umstände materialisieren sich nicht in der musikalischen Partitur. Hör- und erfahrbar ist der subjektive Umgang mit den äusseren Umständen, demnach die Verarbeitung von persönlichen Erfahrungen. Somit nähern wir uns durch die Musik Hindemiths nicht dem historischen Geschehen an, sondern seiner Gedankenwelt.²⁴

Kommen wir nun auf das unter 1.3. erwähnte Urteil Theodor W. Adornos zurück, Hindemiths Musik sei unpolitisch und nicht fähig Widerstand zu leisten, wie die Person Hindemiths als Künstler.²⁵ Nehmen wir Hindemith beim Wort, so ist die Kritik unverständlich. Denn wie gezeigt, ist Hindemiths ästhetisches Verständnis für sich eine widerständige, politische Haltung. Dieser Widerstand gründet jedoch nicht – wie dies Adorno annimmt – in einem kleinbürgerlichen Ressentiment. Viel eher ist sie ein Befreiungsversuch von normativen künstlerischen Vorstellungen (beispielsweise materialistischen Ansätzen, die Adorno gedanklich näher standen²⁶), welche in einer Zeit der globalen Wirren allzu gebunden waren an ein realpolitisches Parteidenken. In diesem Sinne muss auch der Satz Schuberts verstanden werden, wonach Hindemith „[...] gewissermassen links von Brecht und rechts von Benn überholt wurde [...]“.²⁷ Beide der ehemaligen Librettisten Hindemiths liessen sich zeitweise bis tief in ihr künstlerisches Schaffen stark von Parteiideologien vereinnahmen, ersterer von derjenigen der KPD, der Zweitgenannte von derjenigen der NSDAP. Weiter führt Schubert aus, lassen sich die künstlerischen Antworten Hindemiths als „[...] ein Wiedergewinnen von ästhetischer Autonomie verstehen, die freilich eine eminent politische Färbung [erhält] [...]“. Und weiter: „Der Künstler, [...] der sich politisch unmittelbar einmischt, verrät sein Bestes, durch das er in einer nur ihm möglichen Weise öffentlich wirken kann: nämlich seine nur ihm mögliche Kunst.“²⁸

²³ Hindemith, Brief an Willy Strecker, S. 245.

²⁴ Vgl. Tadday, *Zur Ästhetik*, S. 26.

²⁵ Lessing, *Die Hindemith-Rezeption Theodor W. Adornos*, S. 254 ff.

²⁶ Vgl. Adorno, *die Aktualität*, S. 336.

²⁷ Schubert, *Zwischen Fronten*, S. 118.

²⁸ Ebd. S. 142.

2.3. Künstlerische Annäherung woran?

Die Lage ist also nicht gerade schlecht. Ich komme immer mehr zur Überzeugung, dass sich der Willy [Strecker] stark in den Finger schneidet mit der Erwartung meiner freudigen Heimkehr nach Beendigung des Schlamassels. Die Aussichten hier sind gut für mich, ich gewöhne mich langsam an Land und Leute und finde, dass beides nicht schlechter ist als anderswo, sondern im Gegenteil grosse Vorteile bietet. Und wenn erst der gute Alte [Gertrud Hindemith] hier ist, wird alles ein Paradies sein und dann wüsste ich wirklich nichts, was mich veranlassen könnte, es aufzugeben.²⁹

Diese Briefpassage schreibt Hindemith seiner geliebten Frau Gertrud als er bereits einige Monate in Amerika lebt und sehnlichst auf ihre Überfahrt aus dem kriegsgeplagten Europa wartet. Glücklicherweise wird dieser Wunsch zwei Monate später in Erfüllung gehen, Hindemith kann sich nach anfänglichen Schwierigkeiten gut in der neuen Heimat einleben und übernimmt bald eine Professur an der Yale Universität.

Nach einer Anfrage des Budapester Streichquartetts rückt die zwanzig Jahre lang zumindest kompositorisch vernachlässigte Gattung wieder ins Zentrum Hindemiths Schaffen. 1943 beendet Hindemith das Streichquartett Nr. 6³⁰ in Es-Dur.³¹

[...] die Komposition [erscheint] als ein Werk größten Gewichts [...], in dem Hindemith zum einen sein handwerkliches Können nicht vordergründig exponiert, sondern zur Verdichtung des musikalischen Verlaufs und zur Differenzierung des Ausdrucks nutzt. Zum anderen liegt aber auch mit Blick auf die vorangegangenen Werke die Frage nahe, ob Hindemith mit dieser Komposition möglicherweise die für zwei Jahrzehnte unterbrochene Reihe seiner Streichquartette abzuschließen gedachte.³²

Der erhabene, dritte Variationen-Satz des Quartetts wird den Schlusspunkt der Aufführung des vorliegenden Masterprojekts markieren. Das flüchtige Ende des Satzes, die verspielte thematische Arbeit und die versöhnlichen Melodien stehen im krassen Gegensatz zum Höreindruck der Sonate 1939. Verstehen wir – wie oben ausgeführt – das Komponieren Hindemiths als Verarbeitungspraxis geistiger Zustände, liegt nahe: etwas ist geschehen.

Da es sich beim vorliegenden Projekt um eine künstlerische Annäherung handelt, wird auf eine dem Rezipienten vorgetragene oder durch ein Programmheft vorgelegte Erklärung / Interpretation verzichtet (denn dies entspräche wiederum der biographischen Vorgehensweise). Die Beschäftigung mit Paul Hindemith ist das konzeptuelle Zentrum des Projekts, ein durch Be-schäftigung geschaffenes

²⁹ Hindemith, Brief an Gertrud Hindemith, S. 468.

³⁰ Anm.: Anfänglich publiziert unter dem Titel 5. *Streichquartett*, wurde die Zählung postum durch den Schott-Verlag angepasst.

³¹ Vgl. Kube, *Zum Gattungskontext*, S. 207 ff. und Kube, *TRADITION VERPFLICHTET*, S. 8 f.

³² Kube, *TRADITION VERPFLICHTET*, S. 9.

Ereignis, ein Konzert verstanden als Zusammenklang verschiedener Stimmen. Die Beantwortung der Frage, was nun passiert ist, wird dem Ereignis überantwortet.

An dieser Stelle soll das Zitat Jankélévitchs nochmals in Erinnerung gerufen werden:

*Die Musik sagt in klingenden Hieroglyphen, was der – verborgene und unverborgene – Logos mit Worten sagt; die Musik sagt singend, was das Wort sagend sagt.*³³

Woran aber findet eine Annäherung statt?

Wir nähern uns durch die Musik Hindemiths Person, seinem Gefühlsleben während der Kompositionsarbeit an der Sonate 1939 und dem Streichquartett Nr. 6. Seine in den Stücken hörbar verarbeitete Gedankenwelt verleiht der Musik die Kraft, sich durch die Aufführung in der Jetztzeit zu entfalten und die Menschen zu berühren. Im vorliegenden Fall berührt also das *Wie* des Verarbeitungsprozesses, welches unweigerlich mit seiner Emigrationsgeschichte verbunden ist. Der Unterschied der künstlerischen Annäherung in Abgrenzung zum eingangs stark kritisierten musikhistorischen oder biographischen Vorgehen ist einerseits das Unterlassen einer kausalen Verbindung zwischen historischem Faktum und dem Sein des Kunstwerks. Es geht um das Erfahrbarmachen des Kunstwerks, nicht um das rationale Verstehen, welches zwangsläufig sprachlich funktionieren muss. Wir lassen demnach die Musik von der Gefühlswelt Hindemiths singen und unterlassen damit deren gewalttätige Versprachlichung.

Zur *Er-schaffung* eines Ereignisses gehört untrennbar dessen Kontext. Der Kontext lässt Rückschlüsse auf das Warum des Versuchs der künstlerischen Annäherung zu. Einen Teil des Kontexts ergibt sich jedoch, wie im Kapitel *Rahmung* erwähnt, durch die Projektbestimmung „Abschlussprojekt des Master Musikpädagogik an der ZHdK“. Dieser Bestimmung ist der vorliegende Versuch fast schon wehrlos ausgesetzt, viel mehr noch: sie stellt ein Risiko dar, dass das Projekt durch mangelnde Glaubwürdigkeit scheitert. Deshalb muss eine vorgängige und seriöse Reflexion stattfinden, die sich in der Aufführung niederschlägt und dem Rezipienten versichert, dass es um *etwas* geht.

Den anderen Teil des Kontexts können wir mitgestalten: Welche Materialien / welche Stimmen sollen der musikalischen Stimme Hindemiths gegenübergestellt werden? Im Optimalfall eröffnen sie einen künstlerischen Diskurs. Die Materialien begegnen sich im Gefäß, das man Konzert nennen könnte und generieren eine einmalige performative Erfahrung. Diese wiederum lässt sich nicht versprachlichen, im Optimalfall entsteht ein Gefühl von Nähe oder Vertrautheit mit den klingenden Hieroglyphen der Musik Hindemiths. Der Kontext, in dem die Musik aktualisiert wird, soll Offenheit generieren, die Rezipienten empfänglich machen für die Musik Hindemiths. In den Materialien (Briefen, Gesprächstranskriptionen, etc.) offenbart sich auf sprachlicher Ebene ein Teil der Gefühlswelt Hindemiths. Von dieser singt, wie aufgezeigt wurde, auch die Musik auf ihre eigene Weise. Keinesfalls sollte der Eindruck entstehen, die Materialien widerspiegeln sich unmittelbar in der Musik, sie sind lediglich weitere Stimmen. Innerhalb des entstehenden Dialogs kann die Musik ihre Aussage, ihren politischen Gehalt entfalten.

³³ Jankélévitch, *Die Musik und das Unaussprechliche*, S. 32.

3. Fazit

3.1. Warum?

Warum nun diesen Aufwand betreiben um einen „künstlerischen“ Zugang zu Hindemiths Emigrationsgeschichte zu erlangen? Einerseits ist das Thema der Emigration und der Flucht bestimmt durch eine hohe politische Aktualität. Hoffentlich lässt sich durch die adäquate Konzeption des Projekts ein Teil des Gefühlslebens Hindemiths vermitteln: Das Ausgesetzt-Sein eines Menschen, die Prekarität einer künstlerischen Existenz in Zeiten politischer Wirren und möglicherweise eine Spur Optimismus. Hindemith war sich und seinem Anspruch nach „anständige[r] Musik und ein[em] saubere[n] Gewissen“ zeitlebens treu geblieben.³⁴

Andererseits ist das Projekt *meine Beschäftigung* mit Hindemith. Als Bratschist gerät man unweigerlich mit dem Werk Hindemiths in Kontakt, ich entwickelte eine tiefe Faszination dafür. Das curricular vorgesehene Abschlussprojekt bietet, trotz obligatorischer Anlage, die Möglichkeit, eine eigenständige *Art der Beschäftigung* mit Hindemith auszuloten. Ich erlange durch sie die Freiheit, meine eigene Stimme in den Kontext des Projekts einfließen zu lassen.

Folglich geschieht durch das vorliegende Projekt (das konzeptualisierte Aufführen der Sonate 1939 und des 6. Streichquartetts) eine Annäherung an seine Person und Emigrationsgeschichte. Hindemith präsentiert sich im Lichte meiner Beschäftigung, die künstlerisch und kritisch geleitet ist und einen eigenen Umgang mit seinem Schaffen versucht.

3.2. Die Aufführung

Ablauf:

- **Einleitungstext, Collage 1 (die Stimme meiner Beschäftigung)**

Der Einleitungstext wird von einer Sprecherin vorgetragen, ein Programmheft mit schriftlichen Informationen wird nicht verteilt. Dies aus dem Grund der Abgrenzung zur musikwissenschaftlichen Einführungsmethodik in Konzerten. In Kapitel 1.2. wurde ausgeführt, dass der biographische Ansatz ein massives Einwirken auf die Rezeption künstlerischer Werke bedeutet. Diese Einwirkung gründet nicht zuletzt in der Verschriftlichung, einer – der Musik als Kunstform fremden – Materialisierung innermusikalischer Rätsel:

„Musik wird für Hindemith [...] moralisch, weil sie gemacht und gehört wird, nicht weil man über sie redet oder sie beschreibt.“³⁵

Eine weibliche Sprecherin wurde gewählt, weil nicht der Eindruck vermittelt werden soll, Hindemith selbst spreche zu uns. Was gehört wird, ist *die* Stimme Hindemiths aus seinen Briefen und anderen Dokumenten. Wäre es Hindemith selbst, der zu uns spräche, wären wir

³⁴ Hindemith, Brief an Willy Strecker, S. 181.

³⁵ Tadday, *Zur Ästhetik*, S.27.

wiederum beim biographischen Versuch angelangt. Es entstünde der Eindruck, das Gesagte liesse sich unmittelbar in der Musik erfahren. Die Stimme spricht nicht *über* die Musik, sie spricht auf ihre Weise vom Gleichen, wovon die Musik singt: von Hindemiths Gedankenwelt. Ein Kontext entsteht, in welchem die Musik ihre politische Kraft entfalten kann.

Der Einleitungstext befindet sich im Anhang der Arbeit. Er besteht aus Briefpassagen, Zitaten und eigenen Gedanken, die Collage-artig zusammengefügt wurden. An dieser Stelle geht das Projekt vollends in ein künstlerisches Vorhaben über, weshalb auf das Referenzieren der Textgeflechte verzichtet wird. Sie dienen keinem wissenschaftlichen Zweck, sondern dem Zweck der künstlerischen Annäherung.

- **I. Breit. Mit Kraft. und II. Sehr Lebhaft. Sonate 1939**

Diese Stelle der Konzeption *muss* frei von sprachlichen Erklärungsversuchen bleiben. Wovon die Musik singt, lässt sich nicht versprachlichen. Das Ergebnis des entstehenden Dialogs der musikalischen und nicht-musikalischen Stimmen wird sich erst in der Aufführung zeigen.

- **Collage 2**

Wiederum wird von der Sprecherin eine Collage aus Briefpassagen vorgetragen. Während der Entstehung der Sonate 1939 entschied sich Hindemith zur Emigration nach Amerika – eine Folge davon war die schwierige Übersiedelung seiner Frau Gertrud. Die Briefe sprechen von den Ängsten, welche Hindemith in dieser Zeit plagten (siehe Anhang).

- **III. Phantasie und IV. Finale der Sonate 1939**

- **Collage 3 aus Briefpassagen und Transkriptionen von Tondokumenten (die Stimme Hindemiths aus Gesprächen und Interviews)**

Auf der Website der *Fondation Hindemith* sind verschiedene Tondokumente zugänglich. Eine Collage bestehend aus Transkriptionen dieser Dokumente und weiteren Briefpassagen wird von der Sprecherin vorgetragen. Der Schwerpunkt liegt auf der Zerrissenheit Hindemiths im Exil (siehe Anhang).

- **Stille ca. 2 min**

Zwischen der Sonate 1939 und dem Streichquartett sind vier Jahre vergangen, in der Arbeit wurde aufgezeigt: „etwas ist geschehen“.³⁶ ***Das Geschehene, ist die Essenz der Emigrationsgeschichte Hindemiths – hör- und erfahrbar ist, dass eine Veränderung der künstlerischen Verarbeitung gemachter Erfahrungen stattgefunden hat. Folglich hat sich durch die Emigrationsgeschichte etwas in der Gedankenwelt Hindemiths verändert. Diese Veränderung, diese Erfahrung lässt sich unmöglich versprachlichen. Die Stille ist der Inbegriff des Nicht-Sagbaren, sie steht für das Unübersetzbare der***

³⁶ S. 8. der vorliegenden Dokumentation.

Hieroglyphen der Musik. Durch diesen Nullpunkt erfolgt somit in der Aufführung die künstlerische Annäherung an Hindemiths Emigrationsgeschichte.

- ***III. Ruhig. Variationen des Streichquartett Nr. 6 in Es.***

Dem Satz aus dem Streichquartett wird der Ausspruch Hindemiths vorangestellt, welcher auch den Titel der vorliegenden Dokumentation bildet: „Wenn sich jemand mit mir beschäftigen will, soll er meine Werke ansehen.“

Zur Räumlichen Inszenierung:

Die Aufführung besteht aus vier konzertierenden Stimmen. Die Bühne bildet das Zentrum, aus welchem die musikalische Stimme Hindemiths zum Publikum spricht. Meine Stimme der Beschäftigung, die Stimme Hindemiths aus seinen Briefen und die Stimme Hindemiths aus Tondokumenten begegnen sich in den Collagen. Jede Collage wird aus einer anderen Raumperspektive rezitiert. Erst die genaue Erprobung vor Ort wird zeigen, wie die Verteilung endgültig aussehen wird.

4. Bibliographie

- Adorno, Theodor W.: *Die Aktualität der Philosophie* (1931), in: Gesammelte Schriften Bd.1, Philosophische Frühschriften, Frankfurt: Suhrkamp 1973, S. 325-344.
- Briner, Anders: *Paul Hindemith*, Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis 1971.
- Hindemith, Gertrud: Brief an Nele Poul Sørensen. 14. Juli 1966, in; Ann Clark Fehn (Hg.), *Gottfried Benn. Briefwechsel mit Paul Hindemith*, Wiesbaden und München: Limes 1978, S.145-147.
- Hindemith, Paul: *Komponist in seiner Welt: Weiten und Grenzen*, Zürich: Atlantis 1959 [1952].
- Hindemith, Paul: Selbstportrait, in: *Neue Musikzeitung* (1922), H. 20. S.329.
- Hindemith, Paul: Brief an Gertrud Hindemith. 14. Juli 1940, in: Friederike Becker und Giselher Schubert (Hg.), „*Das private Logbuch*“, Mainz: Schott 1995, S. 461-472.
- Hindemith, Paul: Brief an Willy Strecker. 1938, in: Dieter Rexroth (Hg.), *Paul Hindemith. Briefe*, Frankfurt a. M.: Fischer 1982, S. 179-182.
- Hindemith, Paul: Brief an Willy Strecker. 1947, in: Dieter Rexroth (Hg.), *Paul Hindemith. Briefe*, Frankfurt a. M.: Fischer 1982, S. 244-245.
- Jankélévitch, Vladimir: *Die Musik und das Unaussprechliche*, Berlin: Suhrkamp 2016 [1961].
- Lessing, Wolfgang: *Die Hindemith-Rezeption Theodor W. Adornos*. Mainz: Schott 1999.
- Lessing, Wolfgang: Geständnisse eines Kleinbürgers? Das Werk Paul Hindemiths im Lichte „höherer Kritik“, in: *Musik-Konzepte* (2004), H. 125, S.49-68.
- Kube, Michael: TRADITION VERPFLICHTET. Entwicklungstendenzen in Hindemiths Quartetten, in: *Hindemith Forum* (2005), H. 12. S.8-9.
- Kube, Michael: Zum Gattungskontext von Hindemiths späten Streichquartetten, in: Susanne Mautz und Jörg Breitweg (Hg.), *Festschrift für Siegfried Schmalzriedt zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2001, S. 207-221.
- Rexroth, Dieter: Vorwort, in: Dieter Rexroth (Hg.), *Paul Hindemith. Briefe*, Frankfurt a. M.: Fischer 1982.
- Schubert, Giselher: Hindemith und Deutschland nach 1945. Biographisches aus seinem Briefwechsel, in: *Musik-Konzepte* (2004), H. 125, S.5-22.
- Schubert, Giselher: Von Freund- und Feindschaften, in: Dominik Sackmann (Hg.), *Hindemith Interpretationen. Hindemith und die zwanziger Jahre*, Zürcher Musikstudien, Bern: Peter Lang 2007, S.143-173.
- Schubert, Giselher: Zwischen Fronten. Hindemith, Brecht und Benn, in: Dominik Sackmann (Hg.), *Hindemith Interpretationen. Hindemith und die zwanziger Jahre*, Zürcher Musikstudien, Bern: Peter Lang 2007, S.117-142.
- Strobel, Heinrich: *Paul Hindemith*, Mainz: Melos 1928.
- Tadday, Ulrich: Vorwort, in: *Musik-Konzepte* (2004), H. 125, S.3-4.
- Tadday, Ulrich: Zur Ästhetik nicht nur des späten Hindemith, in: *Musik-Konzepte* (2004), H. 125, S.23-37.
- Website und Online-Werkverzeichnis der Fondation Hindemith, Champ Belluet 41, 1807 Blonay(VD): <http://www.hindemith.info/de> (genutzt im Zeitraum 3. Mai – 1. Juni 2017).

5. Anhang

5.1. Einleitungstext, Collage 1 (Stand: 18. Juni)

Paul Hindemith. Was sagt mir seine Musik heute? Möglicherweise stimmt es, und sie sagt in klingenden Hieroglyphen, was der – verborgene und unverborgene – Logos mit Worten sagt. Sie sagt singend, was das Wort sagend sagt. Wovon sie singt, liesse sich also nicht einfach in Worte fassen.

Sagt sie nichts, was in Worten fassbar ist, so gibt es nichts zu verstehen. Aber was gibt es zu erfahren, welchen Empfindungen begegnen wir? Hindemiths Schaffen ist Beschäftigung. Er beschäftigte sich mit seiner Gedankenwelt, er wählte die Musik, um seine Erfahrung zu verarbeiten und zu kommunizieren: So kommen wir Hindemith durch seine Musik vielleicht am allernächsten.

Wir begegnen durch die Musik den Erfahrungen eines Komponisten der flüchten musste und um seine geliebte Frau Gertrud bangte – wir begegnen einer politischen, vielleicht sogar widerständigen Musik, die sich auf der Liste der entarteten Kunst finden liess. Ein Komponist in seiner Welt. Eine Welt, die in politischen Wirren unterzugehen schien. Ein Komponist, darum bemüht, die Musik in moralische Stärke zu verwandeln.

[Pause]

Es ist ein rechtes Labsal, in diesem Landstrich der Phantome, Schemen und Dämonen einen Brief von einem wirklichen Lebewesen zu bekommen, besonders wenn ihm noch das erste Schneeglöckchen aus dem Garten und die Creteller Gänseblümchen beiliegen. „Sehnsucht nach dort“ ist schon fast kein Ausdruck mehr für das, was mir diese Stadt trotz ihrer himmlischen Umgebung immer ungeniessbarer macht. Das endgültige Ergebnis meiner Erfahrungen hier ist: Wenn es irgend geht, nicht hierher gehen müssen – nicht einmal in effigie.

[Pause]

Nach den Aufnahmen in Boston muss ich die ganzen Tage Proben: Die Bratschensonate mit Hoffmann-Behrendt, mit der ich am 19. in Cambridge in der Universität spiele (das ist neu dazugekommen; es ist eine kleinere Sache, aber mir ist's ganz lieb, dass ich die Sonate vor dem New Yorker Konzert schon einmal spielen kann).

So siehst Du die vollgestopften Tage vor Dir. Nach dem 19. sind die Victor-Aufnahmen für die beiden Sonaten und die Trauermusik hier, dann steigt am 23. das berühmte Konzert; 24. - 25. Abrechnung und dergleichen und dann kommt der erste Schritt in Richtung Pushu. Hoffentlich ist bis dahin das Pulverfass Europa noch nicht explodiert. Es sieht alles etwas trübe aus und ich gucke nicht gerade mit rosigsten Gefühlen in die Zukunft. Kommt es zum allgemeinen Krach (und einmal scheint das ja eintreffen zu müssen), dürfte unser geliebtes Wallis auch aufgerollt werden und dann bleibt uns nichts anderes übrig, als wieder auszurücken - Der einzige freie Weg führt dann hier herüber.

[Pause]

Paul Hindemith. Was sagt mir seine Musik heute? In einer Zeit, in der sich Vieles zu wiederholen scheint.

5.2. Collage 2

Liebster und innigst herbeigesehnter guter Kamerad, heute kamen zu meiner freudigen Überraschung gleich drei Briefe von Dir an. Es scheint sich ein Weg durch Frankreich aufgetan zu haben, und das lässt mich ein wenig aufatmen. Ich hoffe, Du versuchst alles, nach Lissabon zu kommen – heute unkten sie allerdings schon, dass es auch da rumore. Wir sind ja trotz allem noch für viele in einer beneidenswerten Lage! Allerdings habe ich mich in Buffalo oft gefragt, warum Du in Anbetracht der ständig trüber werdenden Lage so gar keine Eile zeigst – ich habe fürchterlich gezappelt und manche schlaflose Nacht mich in meinem Hotelbett herumgewälzt. Ich habe versucht, was zu versuchen war und die guten Yaler können ein Lied singen von meinen Hilfe- und Klagerufen, nun sehe ich, dass Du geduldig und ruhig bist, und das tröstet mich ein bisschen. Hoffentlich kommt bald das langersehnte Telegramm mit der Nachricht einer Reisemöglichkeit.

[Pause]

Gottlob, Du bist also schon in Lissabon. Ich glaube, bis dahin zu kommen war der schwere Teil der Reise. Bis nächsten Dienstag dort zu sitzen und auf das klassizistische Schiff zu warten ist eine arge Geduldprobe – und ich sitze auf Kohlen – aber diese Wartezeit wird auch herumgehen. Es war manchmal recht schwer, und die Sehnsucht hat ziemlich an mir herumgeschüttelt. Ich werde den Tag preisen, wo ein Kabel Deine Abfahrt ankündigt – von dem anderen ganz zu schweigen, an dem ich Dich den Gangway vom Schiff heruntersteigen sehe. Komme nur bald!

Du wirst diesen Kahn besteigen und Thalatta-rufend endlich in See stechen.

5.3. Collage 3

Ich habe mich von jeher als musikalischer Privatmann gefühlt, und was ein Publikum mit der von mir gelieferten Musik anfängt, soll mein Privatleben nicht berühren, ebenso wie ich mit dieser Musik auch nicht das Privatleben anderer anrühren will. Nachgerade komme ich mir aber vor wie ein Eckstein, an dem jeder Vorübergehende das Wasser seiner künstlerischen Meinung abschlägt. Aber auch damit könnte man noch einverstanden sein, da schliesslich Bekanntwerden und Erfolg haben solche Folgeerscheinungen zeitigen. Nicht einverstanden ist man aber, wenn selbst von den besten Freunden – und gerade denen – alles in die Öffentlichkeit geschrien wird, was sie von einem wissen. Es geschieht unter dem Deckmantel der „Förderung der Kunst“, der „Wiedergutmachung“, der „alten Anhänglichkeit“, und leider stellt sich selbst bei flüchtigem Hinsehen heraus, dass jeder damit nur für sich selbst das Beste aus der augenblicklichen Konjunktur herausholen will. Dass sich Horizonte verschieben, dass sich Herausgeschmissene nicht alle paar Jahre eine neue Existenz aufbauen können und wollen, und dass es noch andere Aufgaben geben könnte als den Wiederaufbau eines zerschlagenen Musiklebens – so gross und faszinierend das auch sein mag! – und dass schliesslich der, dem man Forderungen stellt, auch noch eine Meinung hat, die sich notwendigerweise auf eine sehr verschiedene physische und geistige Entwicklung stützt, dass kommt keinem in den Sinn. Für sie alle ist man lediglich ein Spielstein, den sie mit aller Gewalt in ihrem Egoismus in die für sie beste Stellung zu schieben versuchen, um damit das Günstigste für sich herauszuschlagen. Und das alles mit der Berufung auf den künstlerischen Idealismus! Ich soll den Idealismus haben, hier alles mühsam Errungene sofort aufzugeben, um drüben lediglich den persönlichen Schiebereien Anderer zum Vorteil zu verhelfen. Gott, wie hat man erwägt, drüben wieder anzufangen, wieviel Gedanken, Sorgfalt und Liebe hat man an die Möglichkeit gewendet, drüben wieder Ordnung zu schaffen zu helfen!

[Pause]

Es ist eine sehr seltsame Empfindung zurückzukommen zu der Stätte, an der man soviel gearbeitet und erlebt hat. Und es war ausserdem ein grosses Erlebnis, diese Aufführungen hier zu hören, und zu sehen, wie das Orchester und alle anderen Beteiligten sich damit beschäftigten, wie gut sie ihre Aufgabe lösten und wie das Publikum – dem solche Sachen nicht ganz so geläufig waren während der letzten 12 Jahre – darauf reagierte, und ich muss sagen: zustimmend reagierte.

[Pause]

Was Sie da sagten, über heimliches Spielen und heimliches Aufführen dieser und anderer Musik, darüber haben wir natürlich während all der Zeit doch erfahren. Deutschland war ja keineswegs so abgeschlossen wie man vielleicht dachte und es sind doch Nachrichten nach aussen gelangt; und es scheint so gewesen zu sein, dass die sonst so umtriebigen Nazibürger meine Partituren vergessen hatten.

[Pause]

In jüngeren Jahren mag Landschaft, Stimmung, Erziehung und persönliche Verbundenheit zu Dingen und Ereignissen ein wichtiger Stimulus für die künstlerische Arbeit sein, ich finde aber nun, dass die Geschichte von Personen, Ereignissen und Erlebnissen sowie ihre Interpretation und Gestaltung durch künstlerische Mittel gar nicht mehr so sehr mit diesen Äusserlichkeiten verbunden ist. Es kommt darauf an, wie einer seine Erfahrungen verarbeitet und nicht darauf, immer wieder neue an Ort und Stelle zu sammeln. Wäre es anders, dann müsste einem ja das Gelüst, einen deutschen Stoff zu behandeln, im Laufe der letzten zwölf Jahre endgültig abhandengekommen sein. Zum Ausarbeiten tieffundierter Pläne scheint für etwas gesetztere Gemüter der Rhein nicht wichtiger zu sein als der Mississippi.

[Pause]

Ich bin die Stimme die vom Gleichen spricht, wie die Musik in klingenden Hieroglyphen.