

Der Fall Hindemith – Versuch einer Neubewertung

Anders als etwa – mit seinem Namen verbindet sich die aus musikhistorischer Sicht nahezu unvermittelt auftretende und sogleich stilbildende („neue“) Subjektivität der künstlerischen Aussage – von einem Fall Beethoven gesprochen werden kann, handelt es sich bei dem (gleichsam exemplarisch die weitgehende Unvereinbarkeit von Kunst und Politik demonstrierenden) Fall Hindemith¹ um die, aus spezifischen persönlichen und zeitgeschichtlichen Gegebenheiten erwachsende Konfrontation eines Komponisten mit der ihn zu dominieren trachtenden Staatsmacht.

Aufgrund der eigentümlichen Prozessualität seiner Genese empfiehlt es sich, zunächst die Hindemiths kompositorischer Entwicklung zuzuschreibenden Voraussetzungen dieses „Falls“ aufzuzeigen (I), um sodann die Stadien von dessen faktischer Manifestation zur Darstellung zu bringen (II).²

1 Dieser findet sich – in einer seiner zentralen Ausprägungen – titelgebend benannt, in: Wilhelm Furtwängler, „Der Fall Hindemith“, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Berlin, 25. November 1934.

2 An Veröffentlichungen zum „Fall Hindemith“ seit 1945 sind insbesondere zu nennen:

Berta Geissmar, *Musik im Schatten der Politik. Erinnerungen*, Zürich/Freiburg i. Br. 1945 (gegenüber der Originalfassung *The Baton and the Jackboot*, London 1944, ergänzte Ausgabe), hier S. 125–132;

Fred Hamel, „Der Fall Hindemith“, in: *Befreite Kunst. Reden und Vorträge der Celler Kunstwoche*, Hannover 1946 (= Das Forum 2), S. 23–26;

Ottofritz Gaillard, „Der Fall Hindemith“, in: *Aufbau*, 3. Jg. (1947), H. 1, S. 25–38;

Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963, S. 335–345;

Claudia Maurer Zenck, „Zwischen Boykott und Anpassung an den Charakter der Zeit. Über die Schwierigkeiten eines deutschen Komponisten mit dem

I

In einem am 28. Februar 1934 im Kuppelsaal der Hagener Stadthalle stattfindenden Konzert wurden unter der Devise „Große deutsche Kunst – Verfallskunst – Wiederbeginnende Gesundung in der zeitgenössischen Musik“ Werke Johann Sebastian Bachs (3. Brandenburgisches Konzert) und Paul Hindemiths (Kammermusik Nr. 1, op. 24, Nr. 1) – „nachgewiesen werden sollte das musikalisch und kulturell Positive im Werke Bachs und demgegenüber das Negative in der Hindemithschen Komposition“³ – einander gegenübergestellt; den Abschluss

Dritten Reich“, in: *Hindemith-Jahrbuch/Annales Hindemith* (im folgenden zit. als *HJb/AH*) 1980/IX, S. 65–129;

Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982, hier S. 61–70;

Berndt Heller und Frieder Reininghaus, „Hindemiths heikle Jahre. Eine Dokumentation“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 145. Jg., H. 5, Mai 1984, S. 4–10;

Albrecht Dümling, „La finzione dell’artista apolitico. Il lungo percorso di Paul Hindemith: dall’adattamento all’emigrazione“, in: *La musica nella Germania di Hitler 1933–1945: l’emigrazione interna* (a cura di Roberto Favaso e Luigi Pestalozza), Lucca 1996, S. 97–113;

Peter Cahn, „Hindemiths Schaffen in der Zeit der NS-Diktatur (1933–1938)“, in: *Muzyka i totalitaryzm* (pod redakcją Macieja Jabłońskiego i Janiny Tatarskiej), Poznań 1996, S. 71–85;

Michael H. Kater, *The Twisted Muse*, New York 1997, dt. als *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, München-Wien 1998, passim;

Ders., „Paul Hindemith, The Reluctant Emigré“, in: Ders., *Composers of the Nazi Era. Eight Portraits*, New York/Oxford 2000, S. 31–56. Dt. als „Paul Hindemith“, in: *Komponisten im Nationalsozialismus. Acht Portraits*, Berlin 2004, S. 47–78 (Anmerkungen hierzu: Heinz-Jürgen Winkler, in: *HJb/AH* 2005/XXXIV, S. 186–200);

Giselher Schubert, „The Aesthetic Premises of a Nazi Conception of Music“, in: *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945* (ed. by Michael H. Kater and Albrecht Riethmüller), Laaber 2003, S. 64–74;

Stephan Hoffmann, „Paul Hindemith – Musikalische Gratwanderung zwischen Kunst und Politik“, in: Günter Schnitzler/Edelgard Spaude (Hrsg.), *Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten*, Freiburg im Breisgau 2004, S. 467–479;

Heinz Jürgen Winkler, „Paul Hindemith – Stationen auf dem Weg in die Emigration“, in: Ferdinand Zehentreiter (Hrsg.), *Komponisten im Exil. 16 Komponistenschicksale des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2008, S. 63–73.

3 A. M., in: *Hagener Zeitung*, 1. März 1934.

bildete, sozusagen als zeitgenössische Alternative zu letzterer, die Ouvertüre zur Oper „Die Lügnerin“ des einheimischen Komponisten Carl Seidemann. Der Dirigent des Konzerts, der Städtische Musikdirektor Hans Herwig, erläuterte zudem in einem ausführlichen Vortrag⁴ (mit Musikbeispielen), wie sich die Musik von ihren Anfängen bis zu ihrer Vollendung (in der Polyphonie Palestrinas und Bachs und danach in der Homophonie der Musik der Klassik und Romantik) entwickelt habe. Gegen die schließliche „Gefühlsverweichlichung im rein Klanglichen“⁵ habe sich zuletzt die moderne Musik, auf das polyphone Prinzip zurückgreifend, jedoch „nicht nur gegen den Klang, sondern auch gegen jene naturhaften Harmoniegesetze, wie sie bei Bach vorhanden sind, gewandt und nicht mehr die Konsonanz als weltanschauliches Symbol höchster Harmonie anerkannt. Sie sei vielmehr zum Prinzip der Atonalität gekommen, d.h. zur willkürlichen Führung der einzelnen Stimmen“⁶, weswegen jene Musik als „negativ“⁷ zu beurteilen sei. Herwig warnt nun „vor einem Musiker dieses Geistes, der in unserer Zeit, wo die Kunst einzugliedern sei in das Gesamtgeschehen, kaum etwas

4 Da bisher weder das Manuskript des Vortrags aufgefunden werden konnte, noch sich – einer Mitteilung des Stadtarchivs Hagen vom 15.7.2014 zufolge – ein Programm(heft) des Konzerts, in welchem sich Herwig vermutlich eingehend zu dessen Thematik geäußert hat, erhalten zu haben scheint, kann der Vortragstext nur nach den, gleichsam als Sekundärquellen fungierenden, Berichten der *Hagener Zeitung* (s. Anm. 3) und der *Westdeutschen Volkszeitung*, Hagen, vom 2. März 1934 erschlossen werden.

5 *Hagener Zeitung* (wie Anm. 3).

6 Ebd.

7 Ebd. – In einer „Bemerkung zu diesem Konzert“ stellt der Rezensent, zweifellos im Anschluss an die Äußerungen Herwigs, fest: „Hindemiths Kammermusik Nr. 1 ist – abgesehen von dem trotz atonaler Abschweifungen äußerst fein gearbeiteten und musikalisch irgendwie positiv gerichteten, langsamen Satz – musikalische Satire, die sich in grotesker Art gibt. Das Wesen dieses grotesk Satirischen ist verneinend. Hier werden ganz bewußt die zerrissenen kulturellen Zustände der Nachkriegsjahre [...] mit beißender Satire überschüttet [...]. Dieser zersplitternden und kulturell taumelnden Welt wird – wieder abgesehen vom langsamen Satz – nichts Positives entgegengestellt. Das ist das Entscheidende für die Beurteilung dieses Werkes [...]. So ist die Richtung des größten Teils dieses Werks destruktiv und nicht aufbauend.“

Wesentliches zu sagen habe“⁸, und bemerkt, „als Leiter des hiesigen Musiklebens halte er sich für verpflichtet, den Berliner Stellen nicht zuzustimmen und auf den Irrtum hinzuweisen, der seiner Meinung nach in der Anerkennung Hindemiths bestehe.“⁹

Wohl aufgrund der etwa gleichzeitigen, Hindemith betreffenden Auseinandersetzung zwischen dem *Westdeutschen Beobachter* und der *Kölnischen Zeitung*¹⁰ – erstere wirft letzterer vor, sich mit ihrer „liberalen“ (nicht vor allem „die Werte der Gesinnung, des Charakters, der ethischen Haltung“ berücksichtigenden) „Kulturtaktik“ pauschal für den „ganzen Hindemith“ einzusetzen, was jene in Abrede stellt, indessen jedoch dafür plädiert, dass zwischen dem „früheren und jetzigen Hindemith“ unterschieden werden müsse, also nicht, wie in dem Hagener Konzert, pars (op. 24, Nr. 1) pro toto genommen werden dürfe: „In diesem Fall wurde den Hörern die Meinung beigebracht, dass Hindemith in seiner Person nur die Verfallskunst repräsentiere“ – sieht sich Herwig veranlasst, die in seinem Vortrag vertretene Auffassung zu präzisieren:¹¹ „Drei Gründe waren es, warum ich gerade Hindemiths Kammermusik op. 24, Nr. 1 als typische Verfallskunst [...] zitierte und Bach gegenüberstellte. Einmal ist Hindemith von den oben genannten Musikern [Schönberg, Krenek, Honegger, Strawinsky, Toch und Hindemith] mit weitem Abstand der bedeutendste Könnler. Zum andern ist nur er noch aktuell [...]. Endlich haben sich in der vergangenen Epoche machtvolle internationale Gruppen mit allen erdenklichen Mitteln der Propaganda bemüht, um in Fach- und Tageszeitungen immer wieder klar zu machen, daß in dem motorischen Antrieb der Hindemithschen Rhythmik endlich das Gesetz der rhythmischen Bewegung Bachs wiedergefunden, wiedererreicht sei.“ Man habe indessen übersehen, dass eine „unüber-

8 *Westdeutsche Volkszeitung* (s. Anm. 4).

9 Ebd. – Herwig bezieht sich hierbei zweifellos auf die Berufung Hindemiths in den Führerrat der deutschen Komponisten durch Richard Strauss und die Aufführung seiner *Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser* beim vom Berufsstand der deutschen Komponisten veranstalteten Festkonzert anlässlich des Ersten deutschen Komponistentages am 18. Februar 1934.

10 *Westdeutscher Beobachter*, Köln, 1. März 1934, und *Kölnische Zeitung*, 3. März 1934.

11 *Westdeutscher Beobachter*, Köln, 16. März 1934 (mit ausführlicher redaktioneller Vorbemerkung) und 18. März 1934.

brückbare Kluft [be]steht zwischen dem bewußt entseelten mechanistisch-maschinellen Leerlauf der Hindemithschen Rhythmik und den kosmisch-beseelten Glaubenskräften, aus welchen das rhythmische Geschehen der Musik Johann Sebastian Bachs gespeist wird.“

Herwigs Aversion gegen Hindemith hat jedoch, wie seinen weiteren Ausführungen zu entnehmen ist, noch andere Ursachen. So stört er sich daran, dass dieser „in der von [dem Juden] Alfred Einstein besorgten Ausgabe [von] Riemanns Musiklexikon für alle Zeiten als ‚die stärkste, vollblütigste und musikantischste Begabung der jüngsten deutschen Komponistengeneration‘“ vermerkt, und „von der Weltpresse ‚Retter der deutschen Musik‘ gepriesen worden sei“, ein Komponist, der „etwa zehn Jahre lang nur ‚parodiert‘“ habe „und rauschend dafür gefeiert“ worden sei.

Herwigs „Argumente“ im Hinblick auf die Notwendigkeit einer Ablehnung Hindemiths decken sich im wesentlichen mit den zu dieser Zeit in den Presse- und Zeitschriftenartikeln propagierten – zur vollen Palette des Hindemith Anzulastenden wären allenfalls noch das angeblich Undeutsche¹² der Person und des Werks, Hindemiths mangelnde Volksverbundenheit¹³, seine Ehe mit der Tochter eines Juden¹⁴ und das Musizieren mit „Nichtariern“ im Ausland¹⁵ zu ergänzen. Es muss indessen festgestellt werden, dass Herwig buchstäblich der einzige Vertreter von nationalsozialistischer Seite gewesen ist, der – wenn auch unverkennbar in der Absicht, Hindemith zu diskreditieren – es überhaupt gewagt hat, noch einmal ein Werk des Komponisten zur Diskussion zu stellen.

* * *

12 Vgl. etwa Friedrich Welter, „Hindemith – ein deutscher Musiker? Eine kunstpoltische Betrachtung anlässlich des 1. Deutschen Komponistentages“, in: *Die Tonkunst. Deutsche Sängszeitung*, 38. Jg., Nr. 8, 10. März 1934, S. 113–116, hier S. 113.

13 Vgl. Paul Zschorlich, „Und das nennt sich Volkskunst?“, in: *Deutsche Zeitung*, Berlin, 14. März 1934.

14 Vgl. *Pariser Tageblatt*, 11. Februar 1934: „Ebenso darf auch Paul Hindemith an dem Aufbruch der Nation nicht mehr teilnehmen, weil seine Ehe mit einer Jüdin [sic!] eine für einen geistigen Führer untragbare Rassenschande darstellt [...]“

15 Vgl. *Allgemeine Sängerei-Zeitung*, 28. Jg. (1934), Nr. 4, S. 58.