

## Hindemith und Berlin

### I

1927, in einem mit *Perspektiven und Profile* überschriebenen Artikel der Zeitschrift *Melos*, nennt Hans Heinz Stuckenschmidt vier Ereignisse, die sich in den zurückliegenden Jahren für die neue Musik als die „wichtigsten“, „stilverändernden“ herausgestellt haben. Es sind dies Schönbergs Entwicklung der Zwölftontechnik, Strawinskys Übergang zum „Klassizismus“, der Einfluß des Jazz auf die „Kunstmusik“ und die „Mechanisierung der Interpretation“ (worunter der Verfasser die Verbreitung elektroakustischer Aufnahme- und Wiedergabeapparaturen versteht).<sup>1</sup> Daß in solcher Zusammenschau und zumal zum gegebenen Zeitpunkt Paul Hindemith keine Erwähnung findet, müßte überraschen oder gar befremden – wenn der Artikel an dieser Stelle endete. Doch wenig später erweist sich die Unterlassung als ein ganz und gar unironisch eingestreutes Mißverständnis: Hindemith, so kündigt Stuckenschmidt mit bemerkenswertem Vertrauen auf sein Urteilsvermögen, sei das „repräsentative Genie dieser Zeit“, dessen Werk die „Synthese der wichtigsten Zeitprobleme“ betreibe. Dies käme darin zum Ausdruck, daß Hindemith sich sowohl „Schönbergs Handwerkslehre“, technisch gesprochen der Atonalität und Polyphonie, verschrieben habe als auch eine „Anlehnung“ an Strawinsky erkennen lasse; daß er vom Jazz beeinflusst sei und „für das Weite-Klavier“ komponiere.<sup>2</sup>

Das Werk des knapp über dreißigjährigen Hindemith erscheint also selbst einem Kritiker und Zeitzeugen, dem wohl kaum harthörig-parteiische Voreingenommenheit unterstellt werden kann, als eine Art klingender Zeitgeist. Sein Schöpfer habe zudem eine „eigene Schule“ gebildet, aus der bereits eine „Schar junger deutscher Komponisten“ hervorgegangen sei. Bis 1927 blieb diese „Schule“ gewissermaßen eine imaginäre, war es die ruhelos als

---

<sup>1</sup> Hans Heinz Stuckenschmidt, *Perspektiven und Profile*, in: *Melos* VI (1927), S.72.

<sup>2</sup> Ebd., S. 75.

Komponist, Interpret und Organisator wirkende Persönlichkeit, die – provozierend oder begeisternd – das Interesse auf sich zog. Hindemith ließ keinen auch nur mäßig an Musik Interessierten gleichgültig. Ab Sommer 1927 bekam diese „Schule“ Name und Anschrift: Staatliche Hochschule für Musik zu Berlin-Charlottenburg, Fasanenstraße 1.

Leo Kestenberg, der nachmals vielgerühmte Musikreferent im preußischen Kultusministerium, war es, der Hindemith für eine Kompositionsprofessur zu interessieren wußte – so wie er auch zwei Jahre zuvor Arnold Schönberg für eine „Meisterschule für musikalische Komposition“ an der Akademie der Künste gewinnen konnte. Die Gesamtkonstellation für die Musik war – ähnlich wie für Theater und die neuen audiovisuellen Medien – außerordentlich günstig, so daß Berlin in den späten zwanziger und beginnenden dreißiger Jahren zu einer führenden Metropole auf diesen Gebieten aufstieg. Erich Kleiber leitete die Staatskapelle, Bruno Walter dirigierte an der Städtischen Oper; ab 1927 wirkte Otto Klemperer an der Krolloper und Wilhelm Furtwängler übernahm die Direktion der Philharmoniker; an der Musikhochschule, die seit 1920 Franz Schreker leitete, gehörten zu Hindemiths Kollegen die Pianisten Egon Petri und Artur Schnabel, die Geiger Carl Flesch, Gustav Havemann und Georg Kulenkampff sowie der Cellist Emanuel Feuermann; Curt Sachs unterstand die bedeutende Instrumentensammlung und Erich Moritz von Hornbostel das bereits Ende des vergangenen Jahrhunderts angelegte und nunmehr in die Hochschule eingegliederte Phonogrammarchiv. Und wenn es auch Zufall war, so war es ein die Zeit, eben die „Gesamtkonstellation“ kennzeichnender, daß praktisch parallel zu Hindemiths Unterrichtsbeginn mit Unterstützung des Intendanten des Berliner Rundfunks, Hans Flesch, an der Hochschule eine Rundfunk-Versuchsstelle eingerichtet wurde, die u.a. Kurse für Rundfunk- und Filmmusik anbot und die Arbeit mit elektroakustischen Musikinstrumenten einbezog.

## II

Hindemith war fast in jede der vielfältigen Bemühungen um die zeitgenössische Musik eingebunden. Er war es – und kein anderer, weder der noch von der monarchisch-romantischen Vorkriegszeit geprägte Schönberg noch einer der jungen „Neusachlichen“ wie Kurt Weill oder Ernst Krenek –, „dem die musikalische Jugend folgte und der als Lehrer und als Komponist ganz außerordentlichen Erfolg hatte und dem daher das Ohr der Öffentlichkeit gehörte. Er war der Komponist der Zeit.“<sup>3</sup> Die Einzelheiten dieser herausragenden Stellung Hindemiths, insbesondere die Ereignisse betreffend, die sich mit der Stadt Berlin verbanden, sind häufig und wohl auch erschöpfend dargestellt worden, so daß sie an dieser Stelle nicht noch einmal rekapituliert werden sollen.<sup>4</sup> Stattdessen sei das Interesse auf die Frage gelenkt, ob sich im Berliner Wirken Hindemiths etwas ausmachen läßt, das mit der Stadt – und nur mit ihr – zu tun hat. Anders gesagt: gibt es etwas, das den Hessen Hindemith an Berlin bindet, ihn als „Berliner“ ausweist, wie dies etwa bei Claude Debussy hinsichtlich Paris oder bei Alban Berg in Bezug auf Wien der Fall gewesen ist?

Geläufige Ansichten, wie sie zumal in den Feuilletons zu lesen waren, könnten eine solche Bindung nahegelegt haben: seit den frühen zwanziger Jahren stand Hindemiths Name ein für eine Musik, für einen musikalischen Tonfall, den es vordem in Deutschland nicht gab. An die Stelle stimmungsvoll aufgeheizter Klangfülle, die in den Opern und Sinfonischen Dichtungen von Richard Strauss oder den Sinfonien Gustav Mahlers ihre wirksamste Ausprägung erfuhr, aber auch des dissonant-dramatischen „Expressionismus“

---

<sup>3</sup> Rudolf Stephan, *Adorno und Hindemith. Zum Verständnis einer schwierigen Beziehung*, in: Hindemith-Jahrbuch 1978/VII, S. 30.

<sup>4</sup> Siehe u.a. Andres Briner, *Hindemith*, Zürich-Mainz 1971, S. 61-113; Giselher Schubert, *Hindemith*, Reinbek 1981, S. 57-87; Andres Briner, Dieter Rexroth, Giselher Schubert, *Paul Hindemith, Leben und Werk in Bild und Text*, Zürich-Mainz 1988, S. 99-148.

Arnold Schönbergs, der nicht ganz zu Unrecht als romantische Hybris empfunden wurde, trat ein durchaus nicht minder auftrumpfender Verzicht auf Wohlklang und Ausgewogenheit, auf jene „Schönlebigkeit“ als Maßstab gestalterischer Vollendung, die bislang über alle stilistische Differenzierung hinweg das einigende Band künstlerischer Darstellung ausmachte. Aggressivität und Ironie, gesteigert nicht selten zu schnöder Fratzenschneiderei, vermittelten einen Ton von Respektlosigkeit und Verneinung, der sich zumal gegen die vermeintlich „bleibenden“ Werte im bürgerlichen Selbstverständnis richtete. Hindemith galt als einer der Propagandisten dieses Tons – und einige der damals entstandenen Stücke bestätigten das auch unüberhörbar. Zum selben Zeitpunkt, vollends mit der wirtschaftlichen Konsolidierungsphase nach der Inflationskrise, wuchs Berlin zu jenem *Metropolis* heran, das Fritz Lang zu seiner bis heute umstrittenen mythischen Großstadtvision und Walter Ruttmann zu einer filmischen *Symphonie der Großstadt* inspirierte. Das heidnisch-hektische Berlin geriet in den Ruf eines Tempels, in dem hemmungslose Unterhaltung wie hemmungsloses Experimentieren zelebriert wurden. Und Hindemith, der anti-ideologische Bürgerschreck, hätte hier – wie Al Capone in Chicago – sein ideales Betätigungsfeld gefunden haben können.

Doch der Eindruck trügt. Als Hindemith das Berliner Lehramt übernahm, war er der eigenen wie jeder anderen Libertinage bereits merklich entrückt oder gab er ihr zumindest ein verändertes, gewissermaßen korrektes Auftreten. Nunmehr richteten sich seine schöpferischen Energien auf die Lösung eines Problems, das er als das entscheidende empfand; ein Problem, das für ihn alle spezifisch künstlerischen Gesichtspunkte verdrängte, zumindest aber relativierte:

„Früher schlug man sich mit technischen Fragen herum, beschimpfte sich wegen irgendwelcher Nebensächlichkeiten, gründete Kunst- und Weltanschauungen auf Klänge und Akkordverbindungen. Es gibt heute in der Musik kaum technische Aufgaben, die wir

nicht bewältigen können. Die technischen und rein künstlerischen Fragen rücken ein wenig in den Hintergrund. Was uns Alle angeht, ist dies: das alte Publikum stirbt ab; wie und was müssen wir schreiben, um ein größeres, anderes, neues Publikum zu bekommen; wo ist dieses Publikum?“<sup>5</sup>

Der Konzertbetrieb, veraltet und unbeteiligt an den Problemen der Zeit, sei zu einem reinen Genuß-Betrieb herabgesunken. Und wenig später heißt es mit Bezug auf die Musiktage *Neue Musik Berlin 1930*:

„Die Veranstaltung hat alles Musik'festliche' abgestreift. Sie trägt durchaus den Charakter einer Arbeitstagung, die (analog einer Materialprüfungsstelle in der Industrie) dazu da ist, neue künstlerische, technische und soziologische Ideen auf dem Gebiet der musikalischen Arbeit auf ihre Verwertbarkeit im allgemeinen Musikleben zu untersuchen.“<sup>6</sup>

Auch wenn stets Vorsicht angeraten ist, Hindemiths Tun und Verhalten mit ideologisch gefärbten Begriffen in Verbindung zu bringen, so dürfte doch kein Zweifel daran bestehen, daß er sich seit der Berliner Zeit und zumal durch die Arbeit mit den Studenten in einem besonderen Maß für seine künstlerisch-pädagogische Arbeit verantwortlich fühlte:

„Erst das Unterrichten gab dem künstlerischen Selbstverständnis die gesellschaftlich notwendige Relevanz, und mit der Wahl von Berlin befand sich Hindemith nun im Zentrum der geistigen Auseinandersetzung, dem Spielplatz der Superlative, auf dem die heterogenen Strömungen der Nachkriegszeit unvermittelt aufeinanderstießen.“<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Paul Hindemith, *Über Musikkritik*, in: Paul Hindemith, *Aufsätze-Vorträge-Reden*, hrsg. von Giselher Schubert, Zürich und Mainz 1994, S. 37.

<sup>6</sup> Paul Hindemith, *Berlin 1930*, in: ebd., S. 46.

<sup>7</sup> Wolfgang Rathert, *Was wird mit Hindemith geschehen?*, in: Hindemith-Jahrbuch 1996/XXV, S. 18.

Allerdings läßt sich kaum übersehen, daß unter Hindemiths Schülern – ähnlich übrigens wie unter denjenigen Schönbergs an der Akademie – keine außerordentlichen Begabungen erscheinen. Es herrschte ein gediegenes Mittelmaß (u.a. Harald Genzmer, Siegfried Borris, Oskar Sala), das von einem allgemeinen und mithin abgeschwächten „Hindemith-Stil“ gekennzeichnet war und in keinem einzigen Fall zu irgendeiner neuartig-eigenständigen Leistung befähigte.

Dennoch und bei aller gebotenen Einschränkung: der einzigartige Pluralismus der Stadt trug und leitete Hindemiths gesamte, breit gefächerte Tätigkeit als Komponist, praktischer Musiker, Theoretiker, Publizist, Lehrer und Organisator. Ihr einigendes Band ist wohl vorrangig in der Haltung eines präzeptorenhafte Bekennens zu einer humanistischen Tradition zu sehen, die es wider die Gefährdungen durch eine technizistisch-materialistische Welt zu bewahren gilt. Dieses Wirken Hindemiths nahm musikalisch zunächst im Benn-Oratorium vom *Unaufhörlichen* (1931), dann mit gleichsam credohafter Entschiedenheit in Sinfonie und Oper *Mathis der Maler* Gestalt an und fand in der *Unterweisung im Tonsatz* (1937/38) seine entsprechend lehrbuchhaft-theoretische Komprimierung.

### III

Doch wollte man nun hierin etwas spezifisch „Berlinisches“ aufspüren, etwas, das sich aus der zweifellos in mancherlei Hinsicht einzigartigen Situation und Atmosphäre der Stadt herleitete – man stieße alsbald ins Leere. Denn es gehörte zu Hindemiths schöpferischer Konstitution, zu seinem „Ton“, weitgehend unberührt zu bleiben von quasi regionalen Einflüssen, Prägungen oder auch nur Färbungen. In seiner Musik herrscht eine „Dialektfreiheit“, die vielleicht nicht das letzte Kennzeichen von jener vielberufenen und -gedeuteten „Sachlichkeit“ ist, die Hindemiths Ausdrucks- und Darstellungsweise noch immer am zuverlässigsten zu charakterisieren scheint. Das

vermittelt selbst und gerade ein Werk wie *Neues vom Tage*, das 1929 in der Krolloper uraufgeführt wurde. Alle Personen, die in dieser „Zeitoper“ handeln; alle Ereignisse, die in ihr stattfinden, evozieren das Berlin der Zwanziger Jahre. Doch keinen Moment öffnet sich die Musik einem durchaus naheliegenden und gegebenenfalls auch dingfest zu machenden lokalen „Kolorit“, etwa dem Berliner Operettenjargon von Walter Kollo oder Paul Lincke. Dem gegenüber wahrt Hindemith stets noch einen noblen, geradezu mondänen Ton, der von der „Puppchenbrutalität“ (Theodor W. Adorno) merklich absticht. Selbst die Volksliedzitate im Bratschenkonzert *Der Schwanendreher* dringen nicht in tiefere Schichten der Musik vor, auf daß sie „eingefärbt“ würde wie etwa die musikalische Sprache Strawinskys durch das russische oder diejenige Debussys durch das französische Idiom. Wenn sich jemand in Hindemiths Sprache an ein „deutsches“ Idiom erinnert fühlte, so dürfte dieser Eindruck in Wahrheit kaum mit etwas unvermittelt Nationalem zu tun haben. Vielmehr – wenn überhaupt qualifizierbar – ließe er sich wohl bestenfalls mit traditionellen stilistischen Eigenheiten in Verbindung bringen. So suggeriert etwa der polyphone Satz seit Johann Sebastian Bach ein „deutsches“ Element, das in der Tat eine stilistische Konstante in der Musik von Bach bis Schönberg bildete und eben auch und gerade in Hindemiths Werk – befördert noch durch Anlehnung an „barocke“ Form- und Klangcharaktere – eine stilprägende Rolle spielte. Das „Deutsche“ bei ihm wäre also eher ein „Bachisch-Barockes“, das durch personalstilistische Anverwandlung den Anschein erweckt, un- oder überpersönliches Moment einer „nationalen“ Eigenheit zu sein.

#### IV

Anders steht es um Hindemiths Bindungen an Berlin in den außerkompositorischen Wirkungsbereichen, die bereits erwähnt worden sind. Wenn Hindemith auch nahezu jede einzelne seiner Tätigkeiten in einer anderen größe-

ren Stadt Deutschlands hätte ausüben können – in ihrer gleichsam vernetzten Gesamtheit waren sie wohl nur in der preußischen Hauptstadt am rechten, d.h. praktikablen Ort. Die Überzeugung, alles schöpferische Wirken einer zweckbezogenen Verantwortlichkeit zu unterstellen, nahm erst in der hektischen, seit der Weltwirtschaftskrise wiederum dramatisch-katastrophische Züge annehmenden Atmosphäre der Millionenstadt zwingenden Charakter an. Nicht zuletzt wirkte sich hierauf auch die Tatsache aus, daß Berlin seit Mitte der zwanziger Jahre zum entscheidenden politischen Krisenherd wurde. Hindemith arbeitete unter direkter Beobachtung jener politischen Führungskreise, die längst wortführend waren, ehe sie 1933 die Macht im Staat übernahmen. Der „Fall Hindemith“ von 1934 formierte sich sowohl als Konsequenz aus der als „kulturbolschewistisch“ eingestuften Attitüde der Werke der frühen zwanziger Jahre wie aus der Ambivalenz des pädagogischen Wirkens seit 1927, das Hindemith vergeblich als „rein künstlerisch“ und mithin „unpolitisch“ aufgefaßt wissen wollte. Denn gerade das Kunstspezifische, das Hindemith in diesem Wirken sah und verteidigte, mußte gegenüber den pragmatischen Zweckvorstellungen der neuen Machthaber als fortgesetzte Form von unberechenbarer Libertinage, in jedem Fall jedoch – kaum anders als etwa die kommunistische „Kampfmusik“ Hanns Eislers – als Manifestation politischer Gegnerschaft erscheinen. Der allezeit unpolitisch zu argumentieren suchende Hindemith wurde in Berlin endgültig von der politischen Bewertung seiner Arbeit eingeholt.