

## Einleitung

Die meisten Dichter, deren Verse Hindemith im Laufe seines Lebens für Kompositionen wählte, waren deutsche bzw. österreichische Zeitgenossen und nur wenig älter als der Komponist selbst. Franz Blei (1871-1942), August Stramm (1874-1915) und Oskar Kokoschka (1886-1980), deren kleine Dramen seinen drei ersten Einaktern zugrunde liegen, Rainer Maria Rilke (1875-1926), dessen *Marienleben* er zweimal vertonte, Gottfried Benn (1886-1956), mit dem er an dem Text für sein Oratorium *Das Unaufhörliche* arbeitete, Georg Trakl (1887-1914), dessen Poesie ihn früh zu Liedern anregte, und Josef Weinheber (1892-1945), dessen Lyrik er offenbar erst nach seiner Rückkehr aus Amerika entdeckte, gehören alle der Generation an, die die Kultur prägten, in welche Hindemith hineinwuchs.<sup>1</sup> Die ersten ausländischen Dichter, die ihn zu Kompositionen reizten, waren Amerikaner. Schon unter seinen frühesten Werken mit Opuszahl finden sich die 1919 entstandenen drei Hymnen nach Walt Whitman (1819-92), auf dessen Werk er auch mit seinem 1946 komponierten Requiem *When Lilacs Last in the Door-yard Bloom'd* noch einmal zurückgriff.

Im Jahre 1944 tauchen in Hindemiths Œuvre erstmals Vertonungen französischer Symbolisten auf; unmittelbar nacheinander entstanden die Klavierlieder *Bal des Pendus* nach Arthur Rimbaud (1854-91), *Sainte* nach Stéphane Mallarmé (1842-98) und *Le Revenant* nach Charles Baudelaire (1821-67). Im selben Jahr schrieb Hindemith auch die von der Tänzerin Martha Graham für ein Ballett in Auftrag gegebene "Orchester-Rezitation" *Hérodiade*, erneut auf einen Text von Mallarmé.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Auch Dichter früherer Jahrhunderte nahm Hindemith durchaus wahr; zu seinen Klavierliedern gehören u.a. "Vier Lieder nach Texten von Matthias Claudius" (1933), "Vier Lieder nach Texten von Novalis" (1933), "Sechs Lieder nach Texten von Friedrich Hölderlin" (1933-35), "Vier Lieder nach Texten von Angelus Silesius" (1935), "Lieder nach Texten von Clemens Brentano" (1936) und "Lieder nach Texten von Friedrich Nietzsche" (1939). Allerdings fallen alle diese Kompositionen bezeichnenderweise in die Zeit der Bedrohung durch die Nazis; es ist also denkbar, dass sie nicht zuletzt in der Absicht entstanden, die Verwurzelung des Komponisten in der deutschen Tradition unter Beweis zu stellen.

<sup>2</sup>Eine ausführliche Analyse und Interpretation dieser Komposition findet sich als Epilog in Band I dieser Trilogie, vgl. "*Hérodiade: Narzisstischer Tanz einer Erstarren*", *Hindemiths große Bühnenwerke*, S. 215-240.

Die Beziehung zu diesen französischen Dichtern hatte sich indirekt vorbereitet. In seinem 1931 komponierten Oratorium geht es um die Vergänglichkeit alles menschlichen Strebens im Gegensatz zu den unvergänglichen universellen Werten. Hindemith hatte damals lange nach einem Text gesucht, der die menschlichen Sehnsüchte in einer größeren Perspektive reflektierte – einer Perspektive, die er in den sozial engagierten Texten seiner Zeitgenossen vermisste – und war froh über Benns Betonung einer zeitlosen Bestätigung spiritueller statt technologischer Errungenschaften. Wenig später begann er den langen Prozess einer Neuinterpretation von Rilkes Marienleben, nachdem ihm seine ursprüngliche, von Publikum und Wissenschaft jedoch nach wie vor hoch geschätzte Komposition aus dem Jahr 1923 an vielen Stellen zu provokativ erschien.

Sowohl Benn als auch Rilke setzen die Sprache in einer Weise ein, die zwar nicht im engeren Sinne der französischen Bewegung ‘symbolistisch’ genannt werden kann, doch neuartige Kombinationen innerer und äußerer Bilder erprobt. Diese Experimente lassen überkommene Konventionen hinter sich und unternehmen eine Art alchimistischen Schmelzvorgangs, bei dem es nicht so sehr um feste Resultate als um eine unentwegte Metamorphose geht. Dabei erkennen sie keine durch Gewohnheit oder Alltagsrationalität vorgegebenen Grenzen an. Rilke, dessen Frühwerk eine deutliche Beeinflussung durch die französischen Symbolisten spüren lässt, war einer der ersten Dichter im beginnenden 20. Jahrhundert, der auf die Ausgesetztheit der Menschen in dieser Welt hinwies, auf ihre grundsätzliche Einsamkeit, den Verlust letzter Orientierung an einem ihnen wohl gesonnenen Gegenüber und dauerhaften spirituellen Werten. An Benns Bildsprache faszinierte Hindemith vor allem dessen Vermischung von Anspielungen auf die Körperlichkeit des Menschen mit Traumsequenzen, seine Verquickung von zuweilen verstörend nüchternen Beschreibungen grausamer physischer Zustände mit phantasievollen Wortschöpfungen. Diese Zwiespältigkeiten berühren einen Nerv, den auch Mallarmés “Scène d’Hérodiade” trifft: Für Menschen, die, in ihrer eigenen Körperlichkeit verwirrt, vor der ihrer Mitmenschen zurückweichen, wird in erschreckendem Maße unerfindlich, was an ihrer Erfahrung eigentlich lebendig ist und was tot, was kalt und lähmend und was dagegen warm und inspirierend.

In den Jahren seines amerikanischen Exils (seit 1940), seiner Unterrichtstätigkeit in Zürich (Wintersemester 1951/52 bis 1957/58) sowie in den ihm nach seiner Emeritierung verbleibenden fünfeinhalb Lebensjahren komponierte Hindemith in zunehmender Dichte Vokalwerke auf religiöse Texte. Die vierzehn Motetten nach Texten aus den biblischen Weihnachts-

geschichten<sup>3</sup>, von denen die ersten sechs bereits 1940-1944, die ergänzenden acht dagegen erst 1958-60 entstanden, können als ein 'Christusleben' in Parallele zum *Marienleben* angesehen werden, nicht zuletzt aufgrund ihrer identischen Besetzung für Sopran und Klavier und ihres ganz ähnlichen Gesamtumfanges. 1947 folgte *Apparebit repentina dies*, eine Komposition für gemischten Chor und Blechbläser auf ein anonymes mittelalterliches Gedicht über den Jüngsten Tag, 1955 die dreiteilige Kantate *Ite, angeli veloces* auf Texte von Paul Claudel und 1963 die Messe für gemischten Chor a cappella.

In diesem Zusammenhang ist viel über ein mögliches Konversionserlebnis des in seiner Jugend religiös eher distanzierten Komponisten spekuliert worden; solchen Vermutungen gibt auch die grundlegende Überarbeitung des *Marienlebens* Nahrung, die sich (entgegen der ungewöhnlich ausführlichen Rechtfertigung in Hindemiths Vorwort zur Neuausgabe) bei genauer Untersuchung als weniger ästhetisch als spirituell motiviert erweist. Andererseits sind zwei Briefstellen ernst zu nehmen, in denen sich Hindemiths Frau Gertrud, selbst gläubige Katholikin, während der Arbeit an der Kantate *Ite, angeli veloces* Paul Claudel gegenüber zu diesem Thema äußert. In einem Schreiben vom 1. August 1953 versucht sie, den Dichter von allzu persönlich-frommen Meditationen weg und auf die in den Traditionsbestand der Kirchenmusik eingegangenen Themen hin zu lenken, indem sie diplomatisch formuliert:

Ich sollte Ihnen vielleicht verraten, dass Paul die mittelalterliche Musik sehr liebt und dass er mit seinem in Yale gegründeten Collegium Musicum<sup>4</sup> unglaubliche Musikstücke wiederbelebt hat: Pérotin – Machaut – Dufay. Wenn Sie also ein Thema fänden aus dieser großen Zeit der Notre-Dame-Schule, als die Kirche noch das Zentrum und die Quelle der Kultur war ...<sup>5</sup>

<sup>3</sup>Es handelt sich um die Texte der Evangelien der Weihnachtszeit aus dem katholischen Gottesdienst vor der Neugestaltung der Liturgie durch das Zweite Vatikanische Konzil, angefangen von der 1. Messe zur heiligen Nacht (Lk 2:1-14) bis zum Text für den vierten Sonntag nach Epiphania (Mt. 8:23-27).

<sup>4</sup>Dieses von Hindemith ins Leben gerufene Ensemble für Alte Musik besteht bis heute. Im Verlauf der zwölf Jahre, die Hindemith in Yale wirkte, führte er das Collegium musicum in zwölf Konzertprogrammen, die begeistert aufgenommen und von denen etliche in New York City wiederholt wurden.

<sup>5</sup>Diese und die folgende Briefstelle sind übersetzt nach Pascal Lécroart, "Correspondance de Paul Claudel avec Paul et Gertrude Hindemith, complétée par les lettres de l'Unesco" in ders., Hrsg., *Paul Claudel: Correspondance musicale* (Tronex/Drive, Schweiz: Édition Papillon, 2007), S. 255-322.

Sechs Wochen später, am 9. September 1953, fügt sie hinzu, dass ihren Mann auch allzu konventionell biblische Themen nicht ansprechen:

Ich fürchte, dass Ihr Tobie et Sara kein Thema ist, dem Paul sich ehrlich widmen könnte. Er braucht immer menschliche Konflikte, natürlich große Ideen, aber dennoch Menschen, die für diese kämpfen, die Ereignisse und Katastrophen auslösen. [...] In der Kirchenmusik selbst ist Paul dagegen ganz in seinem Element. Er hat die Gregorianik neu erschaffen, Messen von Machaut, Josquin und Dufay, in einer Reinheit des Stils, die für die Musikwissenschaftler eine 'Sensation' war.

Im Lichte dieser Erläuterungen von Seiten der mit seinen Gedanken eng vertrauten Lebensgefährtin entsteht der Eindruck, dass es eher die verschiedenen Gattungen der alten Musik als die religiösen Themen selbst waren, die Hindemiths religiöse Werke inspirierten. Selbst Johannes Laas, der sich die Aufgabe stellt, Hindemiths Religiosität dingfest zu machen, muss eingestehen:

Als problematisch hinsichtlich der Frage nach Hindemiths Religiosität erweist sich, dass der Komponist sich kaum persönlich dazu geäußert hat. [...] So hat auch die Hindemith-Forschung nach dem Tod des Komponisten eher einen Bogen um die Beantwortung der Gretchenfrage gemacht.<sup>6</sup>

In den zwölf Madrigalen von 1958, einem viel zu wenig bekannten, aber tief berührenden Werk, ist Hindemith schließlich eine seinem Naturell entsprechende Balance gelungen: Die Form sowie der grundsätzliche Duktus der musikalischen Sprache sind einem seiner Lieblingskomponisten aus dem Bereich vorbarocker Musik, dem neapolitanischen Fürsten, Freigeist und Schöpfer packender Madrigale Carlo Gesualdo (1566-1613), nachempfunden. Josef Weinhebers oft spirituelle, doch selten konventionell religiöse Texte konzentrieren sich ganz auf das, was Gertrud Hindemith als das Bedürfnis ihres Mannes ansah: "menschliche Konflikte, natürlich große Ideen, aber dennoch Menschen, die für diese kämpfen."

<sup>6</sup>Johannes Laas, " 'Der Gläubige Musiker': Zur Religiosität im Leben und Schaffen Paul Hindemiths", in Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas., Hrsg., *Musik und Biographie: Festschrift für Rainer Cadenbach* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004), S. 312-327 [313].