

Franz Liszt Musikakademie Budapest

Doktorschule

GÁBOR ALSZÁSZY

**LYRISCHE WELT UND MUSIKALISCHE  
AUSDRUCKSMITTEL IN DEN LIEDERN VON  
HINDEMITH**

DIE THESEN  
DER DLA DISSERTATION

BUDAPEST, 2009

## I. Der Hintergrund meiner Forschungen

Bei der Themenwahl haben zwei Faktoren eine entscheidende Rolle gespielt. Einerseits die verhältnismäßige Unbekanntheit der Musik Hindemiths, die den interessierten Musiker dazu bewegt, nachzuforschen, welche Schätze in der Tiefe dieses Lebenswerks verborgen sind, die über die bekannten Stereotypen hinausgehen. Andererseits die Tatsache, dass der Autor fast zwei Jahrzehnte lang als Korrepetitor tätig war, wobei er oft mit der Frage konfrontiert war, wie man den Gesang-Studierenden die Musik des 20. Jahrhunderts näher bringen könnte.

Hindemiths Musik ertönt heutzutage selten in Konzertsälen. Meistens hört man sie in Diplom- und Abschlusskonzerten der Konservatorien und Musikhochschulen, oder als Pflichtstücke einiger Musik-Wettbewerbe. Auch früher schon stand man in Ungarn seinen Werken desinteressiert oder verständnislos gegenüber. Man denke etwa an die häufig Schulter-klopfenden Kritiken, in denen zwar das Talent des Komponisten anerkannt wurde, die musikalische Sprache und der Gedankeninhalt aber außen vor blieb; oder an den fast völligen Mangel von ungarischer Sekundärliteratur über ihn. Denn es gibt bis auf musikhistorische Bücher über das 20. Jahrhundert und einige kurze Überblicke, auszugsweise Betrachtungen und Gedenken keine Studien und Abhandlungen die sich mit Hindemiths Musik und deren besondere, eigentümliche Ausdrucksmittel eingehender auseinandersetzen würden.

Im Gegensatz dazu ist die ausländische Fachliteratur üppig und vielseitig. Über die – meist deutsch- und englischsprachigen – Monografien zu dem Leben des Komponisten hinaus zählt das *Hindemith-Jahrbuch*, herausgegeben seit 1971 jährlich von dem Paul-Hindemith-Institut in Frankfurt, zu den wichtigsten Quellen, dem auch diese Dissertation viel zu verdanken hat. Bemerkenswert ist aber, dass man in der deutschsprachigen Musikkritik entweder literarisch-ästhetische Analysen findet, die wenig auf die Musik eingehen, oder Studien, die sich ausschließlich mit der musikalischen Struktur des einen oder anderen Liedes befassen, das Verhältnis zwischen Musik und Text aber unberücksichtigt lassen. Neben wenig ins Detail gehenden, einige Phasen oder Zyklen umspannenden Abhandlungen ist ein einziges Werk über Hindemiths Lieder erschienen: Das Buch von Ann-Katrin Heimer, das sich mit den größtenteils bis heute nicht herausgegebenen Liedern der 30-er Jahre befasst, und zwar unter dem Aspekt der Entstehungsgeschichte, der Gattung und der Analyse.

Ein zusammenfassendes Werk über die Hindemith-Lieder ist also bis heute nicht vorhanden. Daher ist eines der Ziele dieser Abhandlung, dieses verborgene Oeuvre als Ganzes und in seinen

Zusammenhängen vorzustellen. Ausgangspunkt dabei war einerseits die relative Unbekanntheit, andererseits die Vielseitigkeit dieses Lebenswerks. Diese Vielseitigkeit ist auch in seinem Liederwerk gut zu beobachten, und macht die Beschäftigung mit diesem Teil des Lebenswerks spannend.

Ein anderes – meines Erachtens nicht weniger wichtiges – Ziel dieser Abhandlung ist es, die Aufmerksamkeit auf die interessanten Momente der Entwicklungen in der vokalen Musik des 20. Jahrhunderts zu lenken, und hierbei vor allen Dingen auf die neue Attitüde, nach der die Vokalstimme annähernd wie ein Instrument behandelt wird – so wie bei J. S. Bach vor 200 Jahren. Darin liegt der vielleicht interessanteste Zug der Hindemith-Lieder, in diesem objektiven Ton nämlich, der auch für die Begleitung prägend ist. Ihr im Vergleich zur romantischen Diktion objektive Ton, die quasi instrumentale Verwendung der Singstimme, ihre eigenartige Deklamation, all das kann den heutigen Sängern und Sängerinnen ein wichtiger Stützpunkt sein, wenn es darum geht, ähnliche Musikstücke des 20. Jahrhunderts zu verstehen, zu deuten und sich ihre Aufführungsweise anzueignen.

## **II. Forschungsmethoden**

Die Entstehungsgeschichte der Lieder und ihre Bedeutung innerhalb des Lebenswerks von Hindemith ist schon von mehreren beschrieben worden. Hierbei kann man sich also auf vorhandene Literatur stützen. Die in dieser Hinsicht wichtigsten Quellen sind die einführenden Aufsätze in den Bänden der Hindemith Gesamtausgabe. Aber auch andere Artikel befassen sich mit den biografischen Zusammenhängen der einzelnen Lieder Gruppen. Da diese Arbeit einen Überblick über das gesamte Lied-Werk darstellt, untersucht sie das Lied als selbständige Gattung, wobei sie den Charakter und die Entwicklung der Gattung und des Hindemithschen Verhältnisses zwischen Text und Musik beleuchtet.

Ein erster flüchtiger Überblick über das Lied-Werk ließ vermuten, dass es ausreicht, irgendeine gut umrissene Gruppe von Liedern auszuwählen, um der Welt des Komponisten näher zu kommen. Aber die außergewöhnliche Vielfalt der Texte und der Gattung warf schnell solche Fragen auf, die nur die Analyse des gesamten Stoffs zu beantworten vermag. Nur eine solche ganzheitliche Darstellung konnte die tieferen Zusammenhänge innerhalb des Lied-Werkes erschließen. Die im Titel angesprochene *lyrische Welt* bezieht sich also nicht nur auf den Inhalt und Stil der von Hindemith ausgewählten Texte, sondern im übertragenen Sinne auch auf all das, was man mit der Deutung der Lieder zu verknüpfen vermag.

Der erste Schritt in der Forschung, das Besorgen der Noten, erwies sich als erstaunlich schwierig. Dies nicht nur, weil die vorhandenen Werkverzeichnisse und Herausgeber-Listen in bestimmten Fällen nicht eindeutig sind, sondern auch, weil man die Hindemith-Lieder in den größeren ungarischen Bibliotheken nur lückenhaft finden kann. In der Bibliothek der Franz-Liszt-Musikakademie sind zwar die wichtigeren Opi schon vorhanden, aber z.B. von der 1948-er Fassung des *Marienlebens* habe ich nur ein einziges in sehr schlechtem Zustand befindliches Exemplar vorgefunden. Die Originalfassung war nur in der Fremdsprachlichen Landesbibliothek (Országos Idegennyelvű Könyvtár) aufzufinden. Weder an die neu erschienenen Lieder, noch an die Bände der Gesamtausgabe kann man in Ungarn herankommen. Auch CD-Aufnahmen von Hindemith-Liedern sind nicht leicht aufzuspüren, obwohl sie auf dem internationalen Musikmarkt in recht großer Zahl vorhanden sind.

Die zweite Phase meiner Forschung war die Übersetzung und Deutung der Liedtexte. Darauf folgte ein Vergleich der in verschiedenen Perioden entstandenen Gedichte aus stilistischer, sprachlicher und inhaltlicher Hinsicht. Dabei waren mir zahlreiche hervorragende Anthologien, sowie etliche literarische und kunsthistorische Sachbücher in ungarischer Sprache von großer Hilfe.

In der dritten Phase folgte dann die Analyse der Lieder unter musikalischem Aspekt, die einerseits parallel zu den eingehenden Studien der Fachliteratur, andererseits aber bei fortschreitender Aufarbeitung des Stoffs in Abhängigkeit von der Art der Lieder in zunehmend differenzierter Weise geschah. So erzeugten die in verschiedenen Perioden entstandenen und bezüglich ihrer Gattung unterschiedliche Fragen aufwerfenden Lieder, Zyklen oder Lieder-Reihen jeweils etwas andere analytische Methoden. Daraus entstand schließlich eine chronologische Reihenfolge, damit man die Veränderungen innerhalb der Werke in ihrer Entwicklung verfolgen kann. Nur in zwei Fällen ist der chronologische Bogen gebrochen: Zum einen bei den zwischen 1918 und 1924 entstandenen Kammerliedern, denn so konnte ein einziges Kapitel die nur für diese Epoche charakteristische Gattungsgruppe zusammenzufassen. Zum anderen aus ähnlichen Gründen bei zwei Gruppen von Motetten, zwischen deren Entstehungszeiten etwa zwei Jahrzehnte liegen.

Diese Arbeit bemüht sich die Lieder als selbständige Kunstwerke zu betrachten, die auch in sich verständlich oder deutbar sind. Das heißt aber nicht, dass sie den ästhetischen oder historische Fragen ausweicht, aber sie orientiert sich nicht entlang dieser Fragen, sondern entlang des Zusammenhangs zwischen den Gedichten und den musikalischen Ausdrucksmitteln. Sie möchte solche kompositorische Lösungen aufzeigen, welche die Interpretation der Lieder unterstützen, und welche die – durch die Lieder erfahrbare – lyrische Welt Hindemiths umreißen. Das Ziel ist es also,

die vielfältige und immer wandelnde Beziehung von Text und Musik im Spiegel des Stilwandels der Liedschöpfung darzustellen. Wie es Hindemith in seinem Werk „Komponist in seiner Welt“ erörtert, verfügt die Musik über kein allgemeingültiges Vokabular. Es gibt ebenso viele Bedeutungen, wie es Komponisten, oder Interpreten, oder gar so viele, wie es Zuhörer gibt. Wenn man dies zugrunde legt, ist die Untersuchung dessen am interessantesten, welche musikalische Lösungen die verschiedenen literarischen Texte bei Hindemith hervorriefen.

Die ausführliche Analyse der Lieder erfolgte auf die herkömmliche Weise. Jedes Lied wurde unter dem Aspekt der Form, Melodie, Tonart, Thematik, Harmonie, Rhythmen und Dynamik analysiert, doch der letztendliche Charakter und die Tiefe der Untersuchung hängt auch von der Art des Liedes und von seiner Stellung und Bedeutung im Lebenswerk ab.

In den einführenden Kapiteln wird ein Überblick über die Geschichte und über die Gattung, bzw. über die Textwahl und den allgemeinen musikalischen Charakter der Lieder gegeben. Darauf folgt in 7 im wesentlichen chronologisch angeordneten Kapiteln die Analyse der wichtigsten Gruppen des Lied-Werks.

### **III. Die Forschungsergebnisse**

Hindemith ist grundsätzlich als Schöpfer instrumentaler Musik bekannt, aber auch sein Vokalwerk ist erstaunlich umfangreich. Neben den Opern hat er zahlreiche Chorwerke, fünf Oratorien und eine große Zahl von Liedern komponiert. Die Lieder lassen sich – in Hinblick auf ihre Instrumentierung – in drei große Gruppen einteilen: Lieder mit Klavierbegleitung, Kammerlieder und Lieder mit Orchesterbegleitung. Diese Abhandlung befasst sich nur mit den ersten zwei Gruppen.

#### **a. Textwahl**

Bei der Textwahl von Hindemith ist im Laufe der Jahre eine gewisse Veränderung zu beobachten. In den Liedern, die er mit 13-19 Jahren komponierte, bevorzugte er vor allem herkömmliche romantische Themen: Naturpoesie, Liebe, Tod. Darauf folgten im Jahre 1916 Lieder mit humorvollen Themen im Schweizer Dialekt. Die zeitgenössische Lyrik erschien bei ihm zuerst in einem Stück der *Zwei Lieder* aus 1917, mit einem merkwürdigen Liebesgedicht von Else Lasker-Schüler. (Das andere stammt von einem weniger bekannten flämischen Dichter aus dem 19. Jahrhundert, ein Wiegenlied, von Maria für das Jesuskind gesungen). Die beiden Gedichte verbindet vielleicht die mystische Sichtweise, in der sich die Atmosphäre des *Marienlebens* erahnen lässt (in

den beiden kommen Engel vor). Von da an bis 1923 herrscht die zeitgenössische Lyrik im Textwahl seiner Lieder vor. Den 1919 entstandenen Kammerlied-Zyklus *Melancholie* widmete er dem Andenken eines gefallenen Freundes. Die dort vertonten Morgenstern-Gedichte umschreiben die Thematik des Todes mit Naturbildern des Jugendstils. In den ein Jahr später entstandenen *Acht Liedern* Op. 18 kommt die expressionistische Lyrik zur Geltung. Der Inhalt der darin vertonten Gedichte von Bock, Morgenstern, E. Lasker-Schüler, Schilling und G. Trakl schwebt zwischen Expressionismus und Impressionismus, einige Gedichte stehen sogar dem Surrealismus nahe (Nr. 1, 4, 8). Ihr Thema ist das bezaubernde und teils dunkle Reich der über den Alltag hinausgehenden Liebe (im Ausdruck verwandt mit den Liedern aus Op. 15 und Op. 16 von Béla Bartók), bzw. der Tod. Die Gedichte verwenden solche Bilder, Metaphern oder Visionen, wie Traum, Taumel (Nr. 1, 3), Schweben (Nr. 2), Garten, Ebene (Nr. 3, 7), Musik, (Nr. 5), Nacht (Nr. 6, 7), Friedhof, Fahnen, Trompeten (Nr.8) usw. Die düstere Lyrik von Georg Trakl inspirierte Hindemith zwei Jahre später noch einmal in dem Zyklus *Die junge Magd*. Das Auftreten der religiösen (Morgenstern: *Wie Sankt Franziskus*) und der magischen (G. Trakl: *Trompeten*) Andeutung hat eine besondere Wirkung in der Lied-Folge. Hindemiths Vorliebe zu diesen Themen entwickelte sich im Laufe der Jahre langsam – vermutlich als Einwirkung seiner katholischen Frau – zu einem echten religiösen Interesse.

Die expressionistische Lyrik des Op. 18 und der 1922 entstandenen Zyklen *Des Todes Tod* und *Die junge Magd* (Op. 23 a,b) wird schon durch die drei Whitman-Lieder aus 1919 angedeutet. Whitman bevorzugte die reimlosen freien Verse, im 19. Jahrhundert eine revolutionäre Neuigkeit, von der sich dann von den 1910-er Jahren an Dutzende der expressionistischen Dichtern inspirieren ließen. Whitmans menschliche und dichterische Attitüde übte auch auf Hindemith eine große Wirkung aus. Das Grundschema seiner Gedichte, diese schwärmerische, hingerissene Aufzählung und die ungebundene Strophenbildung boten einen freien Raum für die Formversuche des wegsuchenden Komponisten. Die freien Strophen fand er sein Leben lang interessanter als gebundene, sich reimende Verse. Die pantheistische Weltanschauung im Gedicht *Des Todes Tod* von E. Reinacher und die expressionistische Düsterei im Gedicht *Die junge Magd* von G. Trakl stellt den Tod und die Vergänglichkeit auf verschiedene Weise dar. Die reiche symbolistische Welt von Rilkes *Marienleben* nimmt in Hindemiths Lebenswerk eine zentrale Stelle ein. Hier wurde Hindemiths religiöses Denken tiefer. Die Themen – wie schon in den vorangehenden Kammerlieder-Zyklen – sind nach wie vor der Tod und das Leiden, und auch hier steht eine (die) Frau im Zentrum – wie in den anderen Werken von Hindemith aus dieser Epoche (*Sancta Susanna*, *Die junge Magd*). Für das 1922/23 entstandene *Marienleben* wählte Hindemith ein Thema, dessen Gedankengut, Bilderwelt, Mystik und religiöse Bedeutung die Geschichte aus den Fesseln der Subjektivität befreien und eine objektive musikalische Darstellung ermöglichen. Eine Öffnung in Richtung Transzendenz, also eine wahre musikalische Formulierung der Gedichte im religiösen Sinne wurde aber erst in der 1948

entstandene Fassung vollzogen. Der doppelte Weg der Symbole und der Objektivität charakterisiert gleichzeitig den Zyklus *Die Serenaden* aus 1924. Dies schuf Hindemith als Hochzeitsgeschenk für seine Frau. Die vertonten Gedichte stammen aus der Zeit 1775-1835, und gehören zum die Themenkreis der Nacht- und der Liebeslyrik. Hindemith nannte diese Gedichte romantisch, und verwendete eine neobarocke, objektive musikalische Sprache bei der Vertonung. So bekam der Zyklus einen spielerisch intimen Ton. Die geistige und gesellschaftliche Atmosphäre der 30-er Jahre zwang den Komponisten zum In-sich-kehren, zu einem Überdenken der gesellschaftlichen und ethisch-moralischen Rolle des Künstler. Um diese Frage kreist auch die 1935 fertiggestellte Oper *Mathis der Maler*. Mit dem Text der Lieder aus den Gedichten des 18-19. Jahrhunderts griff er in ein Zeitalter zurück, das für ihn offensichtlich ein traditionelles Wertsystem bedeutete, im Gegensatz zu der Wertekrise seiner Zeit. Inhaltlich gesehen erscheint in diesen Gedichten ein moralischer Anspruch, die Verantwortungsfrage (Beziehung des Individuums und der Gesellschaft), und diese erscheinen in solchen konkreten Themen wie Jugend und Alter, Vergänglichkeit, Tod, Schicksal, das Schaffen, der Sinn des Lebens, der Glaube, Vertrauen an die göttliche Vorsehung, usw. Unter diesen verhaltenen moralisierenden und philosophierenden Gedichten, in denen auch einige lyrische Bilder, humorvolle oder melancholisch belehrende Gedichte vorkommen, fehlt die Liebeslyrik völlig. Die Texte mit einer Grundthese dominieren immer noch, aber diese Grundgedanken waren in den früheren Liedern viel subjektiver und bildhafter. In den 30-er Jahren werden sie abgeklärter und tragen moralische Werte. Die nächste Liedergruppe entstand in den ersten Jahren seiner Emigration (1940) zwischen 1940 und 1944 in Amerika. Ein Teil der von ihm gewählten Texte setzten die philosophierende Tendenz der in den 30-er Jahren vertonten Gedankenlyrik fort. Während die vorigen aber eher der Sinnfrage nachgegangen sind, spiegeln die Liedertexte jetzt immer mehr die melancholische und nostalgische Traurigkeit der Einsamkeit und Verlassenheit wider. Daneben erscheint auch wieder Liebeslyrik und einzelne humorvolle oder morbide Gedichte (*La cigale et la fourmi*, *Ranae ad Solem*, *Bal des Pendus*) und im Gedicht von Keats *La belle dame sans merci* erscheint die traditionelle Loreley-Thematik. Die Texte wählte Hindemith aus einem Zeitraum, der von der Antike bis zum 20. Jahrhundert reicht. Dabei bekommen die Dichter des 19. Jahrhundert ein bedeutendes Gewicht. Briner meint, „in diesen Liedern, im Gegensatz zu den Liedern aus den 30-er Jahren scheint er sich über die reiche kulturelle Tradition vergewissern zu wollen, die er im Krieg in Europa vernichtet sah.“ Damit hängt auch zusammen, dass er nicht nur deutschsprachige, sondern auch englische, französische und lateinische Texte verwendet hat. In den Motetten mit Klavierbegleitung, die zwischen 1940 und 1960 entstanden sind, vertont Hindemith bereits rein religiöse Texte, Lesungen aus den Evangelien zur Weihnachtszeit. Eine solche Sakralisierung der Gattung Lied war schon in der zweiten Fassung des *Marienlebens* (1948) zu beobachten.

## **b) Erweiterung der Gattung**

Das Lied war am Anfang offenbar auch ein Bereich der sprachlichen und formellen Versuche für Hindemith. Die Ergebnisse dieser Versuche waren für die Gattung sehr interessant und hatten Wirkung auf sein ganzes Liedwerk. Sie belebten einerseits die Gattung des von verschiedenen Instrumentengruppen begleiteten Kammerliedes neu (*Melancholie, Die junge Magd, Des Todes Tod, Die Serenaden*). Diese sind nicht nur von vielfältiger Instrumentierung (verschiedene Kombination von Streichern und/oder Holzbläsern), der Komponist behandelt in ihnen die Ensembles auch ganz unterschiedlich. In den Liedern *Des Todes Tod, Die junge Magd, Serenaden* stellt er die Instrumente als neue, selbständige Partner neben dem Gesang. So wird das Lied zu einem integrierten Teil der Kammermusik, sogar zu einer Art Kantate (*Die Serenaden*). Die Vorläufer dieser letzteren finden wir vielleicht bei den ähnlichen Kammerkantaten von Telemann, obwohl Hindemith keine echten Rezitative verwendet. Die „Objektivierung“ der Begleitung, wie es Strobel formuliert, also statt einer romantischen Klavierbegleitung eine neuartige, anfangs impressionistische, später mit stilisierten Klangsymbolen operierende Begleitung durch das Klavier oder durch andere Instrumentalgruppen, und später im Fall des *Marienleben* und der *Motetten* die mit einem vollen Klavierklang rechnende und doch barock-steife Polyphonie, all das trägt zu der Erweiterung der Gattung genauso bei, wie der Vorführungsapparat selbst. Die obengenannten Tatsachen bereiten auch die „Sakralisation“ des Klaviers in den Motetten vor.

Andererseits bezieht sich die Erweiterung der Gattung auf die Sprache und den Inhalt, was sich auch auf die Musik auswirkt. Die Vertonung des Rilke-Gedichtzyklus *Marienleben* ist sowohl im Umfang als auch im Charakter außerordentlich – wie es auch Hindemith selbst bemerkt hat. Die komplizierten und auch mit religiösem Mystizismus durchtränkten Gedichte brauchten eine neue, objektivere Herangehensweise. Die „Objektivierung“ ist eigentlich eine Art Symbolismus, durch den die musikalische Sprache des ganzen Zyklus und auch die Art der Klavierbegleitung geprägt wird. Diese Attitüde setzt Hindemith auch in den Motetten fort, wo die noch freieren, prosa-artigen Texte mit dem Lateinischen verbunden sind. Es sei bemerkt, dass Hindemith in den 40-er Jahren sogar zwei weltliche Lieder auf Latein komponiert hat. Da der Prozess, wie er über verschiedenen Etappen hindurch zu den Motetten mit lateinischem Text und Klavierbegleitung gekommen ist, gut nachvollziehbar ist, können auch die Motetten mit Recht als Lieder betrachtet werden.

## **c. Die allgemeinen musikalischen Charakteristika der Lieder**

Aufgrund der chronologischen Übersicht lassen sich die folgenden Tendenzen festzustellen: **1.** Die herkömmliche Gattung des Liedes mit Klavierbegleitung bereichert Hindemith in seiner Schaffensperiode 1918-1924 mit dem ungewöhnlicheren Kammerlied. Weder früher noch später



komponierte er für solche Besetzung. **2.** Auch die Zyklus-Form kennzeichnet im Grunde diese Epoche. **3.** Seine Vorliebe für religiöse Themen wird immer ausgeprägter. Beginnend mit ein paar früheren Liedern über das *Marienleben* und dessen 2. Fassung bis hin zu den Motetten. **4.** Mit Hilfe der Chronologie ist die Entwicklung und der Reifungsprozess seines musikalischen Stils gut zu verfolgen.

Im Liederwerk von Hindemith kann man den Weg von der texttreuen, darstellenden Vertonung über das selbständige musikalische Erscheinen zu den kohärenten, organischen, reifen Liedvertonung beobachten. Die ersten erhalten gebliebenen Versuche sprechen noch die von den Romantikern geerbte musikalische Formsprache, unter den späteren findet man einige Stücke, die an die Spätromantik von R. Strauss, und einige, die die Impressionisten erinnern. Der größte Wandel tritt zur Zeit der Kammerlieder ein. Diese beschreiten einen langen Weg von dem Expressionismus in Op. 18 und Op. 22 bis zu der äußerst stilisierten, objektiven Diktion der *Serenaden*. Der Ton der Lieder aus den 30-40-er Jahren stellt eine gewisse Rückkehr zu der herkömmlichen Gattung Lied und zu dem weicheren, transparenteren tonalen Stil dar. In letzteren Liedern finden wir als Neuigkeiten nicht nur die fremdsprachigen Gedichte sondern auch die Besonderheiten der jeweiligen nationalen Musik. Die Motetten sind in zwei Perioden entstanden, welche etwa 15 Jahre auseinanderliegen. Die Motetten der ersten Periode führen – im Gegensatz zu den Liedern der 40-er Jahre – einen dem Thema gerechten festlichen, wieder objektiveren Ton, während die Motetten aus der zweiten Periode den späteren, dissonanten Stil vertreten und in Richtung Auflösung der Tonalität (jedoch nicht Atonalität) weisen.

Die Entwicklung und die wichtigeren musikalischen Hauptmerkmale des Liederwerks lassen sich folgendermassen skizzenhaft zusammenzufassen:

Die musikalische Diktion der Lieder in Op. 18 reflektiert stark den Text, zugleich entfalten sich in ihr einzelne musikalische Gedanken selbständig in einer komplizierten, manchmal fast atonalen Konstruktion, die in erster Linie durch außergewöhnliche Akkorde und Spannungslinien zum Ausdruck kommt. Die Lieder Op.23 charakterisiert die Suche nach neuen Klangfarben. Das *Marienleben* wird von einer neuen Denkweise in verschiedenen Formen und musikalischen Symbolen geprägt. Ein neuartiger, linearer Stil wird darin entfaltet, wobei der Klang der einzelnen Lieder stilistisch sehr unterschiedlich ist. Diese Unterschiede wurden von dem theologischen Konzept der 2. Fassung eingeebnet. In den Liedern aus den 30-er Jahren kehrt Hindemith zu der eindeutigeren Tonalität zurück, er verwendet eine charakteristische Ritornell-Technik, und auch die traditionellen Begleitungstypen tauchen wieder auf.

Bezeichnend für diese Lieder werden der punktierte Rhythmus, das in Quarten schreitende Motiv, die Harmoniestruktur mit Quart-, Quint-, Sekund- und Septim-Intervallen und deren eigenartige Ausdrucksstärke. In den Liedern der 40-er Jahre kehrt dann die traditionellere homofone Struktur (Verhältnis zwischen Melodie und Begleitung) zurück. In diesen Liedern kann man auch eine weichere Melodieführung beobachten – wohl eine Wirkung von *Mathis*.

In den Motetten wird die in dem Op. 18 entwickelte Motiv-variierte Kompositionstechnik, die symbolische Denkweise und Linearität des *Marienlebens*, und der späte, fast die ganze Kromatik umfassende Hindemith-Stil zusammengefasst. Kennzeichnend für sie ist ein gewisser pastoraler Tonfall, verbunden mit der objektiver Kühle und dem narrativen, religiösen Charakter der lateinischen Sprache. Der anfängliche diatone Stil entwickelt sich in den späten Motetten zur avantgardistisch klingenden Zwölfton-Strukturen, deren freie Tonalität durch die Reihenfolge der Intervalle und durch die tonalen Umrisse gegeben ist.

#### **d. Musikalische Mittel der Lieder**

**Die Form:** Als häufigste Form kommt  $ABA_{(v)}$  vor, meistens in der Begleitung, wobei die Gesangsstimme mitunter unabhängig davon, fast frei deklamiert. Obwohl Hindemith in allen seinen Schaffensperioden eine besondere Vorliebe für die symmetrischen Formen zeigte, finden wir auch andere Lösungen bei ihm. Im *Marienleben* kommen neben der Volksliedformen ABCA und AABA auch verschiedene Rondo-Formen, z.B. die Barform-ähnliche ABACAC-Form (No.4) vor. In diesem Zyklus findet man Brückenform, Passacaglia, basso ostinato, fugato, Variationen und auch die eigenartige „Aufzählerform“. Die letztere wurde später eine häufig verwendete Technik der Motetten, wo Gesang und Begleitung die Motive und thematischen Abschnitte kaleidoskopartig, horizontal und vertikal mischen, oder sie einfach nebeneinander aufreihen. In den 30-er Jahren erscheint die Ritornellform. In den Liedern aus den 40-er Jahren sind neben der einfachen ABA-Form die Barform, die Brückenform, das Ostinato, und die asymmetrischen AB, ABAB, ABAC-Formen bezeichnend, zu denen sich als Neuigkeit die strophische Form gesellt. In den großen Balladen dieser Epoche finden wir neben der Brückenform auch die Aufzählerform.

**Die Melodie, Gesangsstimme:** Hindemith's Melodien wichen von Anfang an von den weit ausladenden Melodien der Postromantik ab. In den drei Orchesterliedern (Op.9) findet man zwar großzügige, emotionsreiche Melodien, aber in den gleichaltrigen *Zwei Liedern* erscheint schon die typische Hindemith'sche Deklamation und die gebrochene Melodieführung. Für die Melodienwelt des Op. 18 sind zwar ausladende Bögen bezeichnend, aber diese Bögen werden von einer vom Text ausgehenden, erläuternden Deklamation gebrochen. In seinen längeren, zusammenhängenden

Melodien dringt eine volksliedhafte Einfachheit durch, die man schon im Op. 18 beobachten kann, aber erst für die Lieder der 30-40-er Jahren wirklich typisch wird. Hindemith hat in allen seinen Schaffensperioden das musikalische Ausdrucksmittel der syllabischen Tonrepetition, und die Technik der Wiederholung, Variation oder Sequenz kleiner Motive angewandt. Seine Melodien für Gesang sind nach dem *Marienleben* wesentlich diatonischer geworden, denn er hat in den 30-er Jahren das Ziel verfolgt, die Lieder singbar zu gestalten. Seine Lieder werden im allgemeinen von einer durchdachten langen Struktur von Kuppel- und Talbögen geprägt, die das Auf und Ab zusammenfassen. Dies verrät viel über den Wirkungsmechanismus seiner Lieder, und damit reagiert er auf die feinen emotionalen und gedanklichen Nuancen im Text. Die meisten Hindemith-Lieder haben einen instrumentalen Charakter, unabhängig davon, ob sie das Thema der Begleitung imitieren (*Marienleben* Op. 27 No. 8), oder ein eigenes Thema haben. Dieser instrumentale Charakter gilt vor allem für die Melodien des *Marienlebens*, in den Liedern der 30-er, 40-er Jahre wird er „liedmäßiger“. Aus diesem Gesichtspunkt betrachtet sind die Motetten eine Art Zusammenfassung: in der feierlichen Diktion findet man alle musikalischen Mittel der Hindemith-Liederwelt. In diesen Werken und in der zweiten Fassung des *Marienlebens* verlangt Hindemith das meiste von der Singstimme. Der Tonumfang der Sopranpartie geht z.B. durchschnittlich nicht unter d' und nicht über a", bis auf einigen extremen Fällen, wo das kleine h am tiefsten und c" (*Cum natus esset*) am höchsten liegt. In den meisten Liedern braucht der Sänger/die Sängerin auch große Standhaftigkeit.

**Die Begleitung:** Den Schlüssel zu den Hindemith-Liedern liegt in mehrerer Hinsicht in der Begleitung. Zum einen, weil er die Begleitung nicht als Begleitung, sondern als unabhängige Stimme auffasst. Zum anderen, weil sie aus ebendiesem Grund – besonders im Hinblick auf den bis zu den „*Serenaden*“ dauernden ersten Zeitraum – eine völlig eigenständige Gestaltung bekommt, womit sie die deklamatorische Freiheit der Gesangstimme (Op. 18, 22) oder die zusammengesetzte Kammermusik-Struktur (Op. 27, 35) sicherstellt. Diese Tendenz führt so weit, dass in manchen Sätzen des *Marienlebens* und in den gesamten *Serenaden* die Gesangstimme wie eine der polyphonen Klavierstimmen oder wie eine Stimme innerhalb des Instrumenten-Ensembles wirkt. Dieser Aufbau der Lieder wurde von den 30-er Jahren an durch eine einfachere Kompositionsart ersetzt, wobei die Selbständigkeit der Formulierung beibehalten wurde, aber die Begleitung eine traditionellere, natürlichere Einheit mit dem Gesangpart bildete. In diesen Liedern stellt die natürliche Kompositionsweise des reifen Hindemiths eine fast unerschöpfliche bunte Vielfalt von Begleitung neben den Gesang. Die Motetten sind auch in dieser Hinsicht enzyklopädisch gestaltet. Wenn auch grundsätzlich auf andere Art, so verwenden doch auch sie das im *Marienleben* bewährte Motivsystem, verbunden mit einer neuen harmonischen und melodischen Welt.

**Tonalität, Harmonie:** Zum Verständnis von Hindemith's musikalischer Symbolik ist die Analyse seiner Intervallstrukturen und seiner Harmoniewelt unerlässlich. Seine Harmoniewelt ist grundsätzlich tonal, aber die Tonalität nimmt darin eine eigenartige Form an. In den experimentierenden Ideen von Op. 18 werden die Grenzen der Tonalität mehrmals auf verschiedene Weise überschritten. Diese Tendenz zeigt sich in der komplementären Mischung von Ganztonschritten, in der Reibung einander fremder Klangwelten innerhalb eines Akkords, in der Übertreibung des Terzaufbaus, in der Färbung von traditionell tonalen Akkorden mit starren Dissonanzen und im schnellen Wechsel von Modulationen und in der Bitonalität. Die neuartige, chromatische Verwendung der Modalität erinnert ein wenig daran, was Bartók polimodalen Chromatizismus nennt. In diesem Fall wäre es aber vielleicht treffender, von chromatischer Polimodalität zu sprechen. Die Tonalität bedeutet bei Hindemith die Gesamtheit sich rasch – chromatisch – verändernder Modalitäten. Diese kaleidoskopartige Mischung der modalen Reihen läßt ein neues Tonalitäts-Gefühl entstehen, wobei immer die eine oder andere charakteristischere Modalität vorherrscht, wie z.B. der phrygische Modus, der auch mit dem Akkord-, bzw. Tonartwechsel um eine kleine Sekunde in Verbindung gebracht werden kann. Wie Bartók verwendete auch Hindemith gerne „irisierende“ Harmonien (Dur3-Moll3, k7-G7, usw.). Seine typischsten Harmonien sind jedoch aus Quartan, Quinten, Septimen und Sekunden aufgebaut, wobei die Terz, die eine eindeutige Zuordnung zu Dur oder Moll nach sich ziehen würde, oft vermieden wird. Diesen Harmonien und ihren Intervallenstrukturen wohnt eine eigenartige Aussagekraft inne, die vor allem durch die chromatische oder diatonische Verschiebung eine tonal wahrnehmbare Harmonienbewegung bewirkt. Nicht selten begegnen wir einer Harmoniereihe, die die ganze Tonleiter der Diatonie, Hexatonie oder Pentatonie beinhaltet, und die sich dann vertikal, oder horizontal mit anderen Tonalitäten vermischt. Für Hindemith's ganzes Liederwerk gilt, dass ein Lied aus einer harmonischen (und/oder motivischen) Idee durch Variation und unterschiedliches Zusammenfügen der Elemente erwächst. Auffallend ist die immer dissonantere Harmoniewelt der späteren Motetten, die grundsätzlich dadurch gekennzeichnet ist, dass die verwendeten Töne innerhalb einer kurzen Zeitspanne (ein-zwei Takte) die gesamte Zwölftonleiter durchlaufen.