

Susanne Schaal-Gotthard

»Es würde mir Leid tun ...«

Hindemiths »Klaviermusik mit Orchester« op. 29 für Paul Wittgenstein

Neue Zeitschrift für Musik 3 (2005), S. 46–47

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© Schott Music GmbH & Co. KG



«es würde mir leid tun ...»

hindemiths »klaviermusik
mit orchester« op. 29
für paul wittgenstein

von susanne schaal-gotthardt

zur vorgeschichte

Im Frühsommer 1923 schickte Paul Hindemith zwei Notenpakete nach Wien. Sie enthielten Partitur und Stimme der *Klaviermusik mit Orchester* (Klavier: linke Hand) op. 29 – ein Werk, das der kriegsversehrte Pianist Paul Wittgenstein bei ihm in Auftrag gegeben hatte. Hindemith, der nach Aufsehen erregenden Erfolgen seit 1921 rasch zu einem Protagonisten der kompositorischen Avantgarde aufgestiegen war, ahnte allerdings wohl schon, dass sein Werk dem musikalisch im Wien der Jahrhundertwende sozialisierten Sprössling einer der reichsten Familien Österreichs fremd und ungewohnt erscheinen würde. In seinem Begleitschreiben versuchte er deshalb vorzubauen: «Lieber Herr Wittgenstein, hier erhalten Sie die letzten drei Sätze Ihres Stückes und ich hoffe, dass sich nach Durchsicht der Partitur Ihr Schrecken wieder legen wird. Es ist ein einfaches, vollkommen unproblematisches Stück und ich glaube sicher, dass es Ihnen nach einiger Zeit Freude machen wird. (Vielleicht sind Sie am Anfang ein wenig entsetzt, aber das macht nichts.) Verstehen werden Sie das Stück auf jeden Fall – bei irgendwelchen Zweifelsfällen bin ich ja immer da, um Ihnen genaue Auskunft zu geben.»¹

Hindemiths Befürchtungen waren berechtigt: Zwar existieren von Wittgenstein keinerlei Urteile über das Werk, doch sprechen die Fakten für sich. Der Pianist, der mit

dem Kauf des Autografs auch ein lebenslanges Exklusivrecht für Aufführungen der *Klaviermusik mit Orchester* erworben hatte, spielte das Stück niemals, überließ es aber auch keinem anderen Solisten. Zwar erlosch dieses Recht mit seinem Tode im Jahr 1961, doch nun verweigerte die Witwe jahrzehntelang auch nur die Einsicht in das Manuskript. Weder Wissenschaftler noch Pianisten oder gar die musikinteressierte Öffentlichkeit bekamen in all den Jahren Gelegenheit, Hindemiths *Klaviermusik mit Orchester* kennen zu lernen.

Nach dem Tod der Witwe trat schließlich ein Nachlassverwalter in Verkaufsverhandlungen mit der Hindemith-Stiftung. Bei der Begutachtung im November 2002 durch den Direktor des Hindemith-Instituts, Giselher Schubert, stellte sich heraus, dass es sich bei dem zum Verkauf stehenden Manuskript keineswegs um die originale Partitur, sondern um die Abschrift eines unbekanntenen Kopisten handelte. Gleichwohl ließ sich die Authentizität der Partitur anhand von particell-artigen Skizzen zum ersten, dritten und vierten Teil bestätigen, die sich in Hindemiths Nachlass erhalten haben. Die Skizzen halfen auch bei der Korrektur der zahlreichen Fehler, die dem Kopisten bei seiner Abschrift unterlaufen waren. Wo sich das autografe Notenmaterial befindet, das Hindemith seinerzeit an Wittgenstein sandte, bleibt indes weiter ungeklärt.²

Die Verabredung zwischen Auftraggeber und Komponist wurde möglicherweise in Wien getroffen, wo Hindemith im Dezember 1922 mit dem Amar-Quartett einen Streichquartettabend gab;³ denkbar ist, dass Wittgenstein diesem Konzert beiwohnte und sich daraufhin zur Vergabe des Kompositionsauftrags entschloss.⁴ Die rund sechs Monate bis Mai 1923, innerhalb derer die *Klaviermusik* konzipiert und niedergeschrieben wurde, gehören zu den interessantesten Phasen in Hindemiths kompositorischem Werdegang. Unmittelbar nachvollziehbar war diese Phase bislang nur in dem Liederzyklus *Das Marienleben* für Sopran und Klavier op. 27, dessen insgesamt 15 Lieder in einem Zeitraum von Juni 1922 bis Juli 1923 entstanden: Während die zuerst komponierten Lieder noch Ausdruck einer im weitesten Sinne als spätromantisch-expressionistisch einzuordnenden Musiksprache sind, gehören die zuletzt fertig gestellten bereits einem Stil an, der unter den Terminus »Neue Sachlichkeit« zu fassen ist. Von diesen Liedern wird der Entstehungsprozess der *Klaviermusik* regelrecht umrahmt: Als Abschlussdaten der vier Sätze notierte Hindemith in seinem Werkverzeichnis den 22. Februar 1923 (zweiter Teil), den 27. Februar 1923 (dritter Teil), April 1923 (vierter Teil) und den 24. Mai 1923 (erster Teil).

zur musik

In der *Klaviermusik* bestätigt sich der im *Marienleben* kompositorisch vollzogene Entschluss zu stilistischer Neuorientierung. Die drei schnellen Sätze werden bestimmt von einer rhythmisch pointierten Dynamik, die ihre bezwingende Energie nicht zuletzt den prägnanten Themengestalten und ihrer neuartigen, «modernen» Behandlungsweise verdankt. Hindemith nutzte Verfahren, die Assoziationen an filmische Techniken wecken: er reihte Themenblöcke collageartig aneinander oder montierte sie übereinander und arbeitete mit Schnitten oder Überblendungen. Der ausgiebige Einsatz eines mit vier Spielern zu besetzenden umfangreichen Schlagwerkapparats (mit quasi-solistischen Passagen vor allem im zweiten und vierten Teil) erzeugt eine im Hindemith'schen Œuvre singulär geliebene Klanglichkeit – und erscheint im Zusammenspiel mit dem Klavier gleichsam als die nun ernst gemeinte kompositorische Umsetzung der viel zitierten «Gebrauchsanweisung» zum «Ragtime» der *Suite 1922* für Klavier op. 26: «Betrachte hier das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug und handle dementsprechend.» Der zur pulsierenden Motorik der drei schnellen Sätze kontrastierende dritte Teil (Trio, Basso ostinato) erweist sich als eindringliches Beispiel für Hindemiths Fähigkeit zum Komponieren von «Emotion ohne Ausdruck». Englischhorn und Klavier übernehmen zwei völlig vonei-

ander unabhängige melodische Linien, die über einem ostinaten Streicherbass kontrapunktisch miteinander verwoben werden. Dabei weckt das beständige Gegeneinander von Zweier- und Dreiermetrum in den Oberstimmen den Eindruck eines eigentümlichen Schwankens, das von den langsamen Vierteln des Ostinato wieder stabilisiert wird. Bemerkenswert ist auch die aus zwölf Vierteln bestehende Tonfolge des Ostinato, die genau elf Töne der chromatischen Tonleiter enthält, also gerade keine Reihe im Schönberg'schen Sinne darstellt.

Die Vorgabe, ein Werk für die linke Hand zu schreiben, veranlasste Hindemith zu kompositorischen Entscheidungen struktureller Natur, die sich bereits in der Bezeichnung des Werks als *Klaviermusik mit Orchester* (und nicht etwa «Klavierkonzert») niederschlagen. Der zweifellos anspruchsvolle Solopart versucht nie die Illusion eines vollstimmigen Klaviersatzes zu wecken; seine Reduziertheit erscheint hier nicht als mit allen Mitteln zu kaschierendes Manko, wie dies etwa Erich Wolfgang Korngold oder Maurice Ravel in ihren Klavierkonzerten für Wittgenstein unüberhörbar versuchten, sondern als kompositorische Herausforderung. Die Klavierstimme ist kontrapunktisch eingebunden in einen luziden, über weite Strecken auch solistisch geführten Orchesterklang, dem Hindemith immer wieder neue, überraschende Instrumentenkonstellationen abgewinnt. Mit diesem integrierenden, an das barocke Concerto grosso-Prinzip erinnernden Umgang mit der Solostimme nimmt die *Klaviermusik* die Serie der konzertanten *Kammermusiken* op. 36 und op. 46 vorweg, die Hindemith von 1924 an komponierte.

Der Komponist selbst schätzte seine *Klaviermusik* sehr: «[...] ich habe es mit grosser Liebe geschrieben», offenbarte er dem Auftraggeber in einem Brief vom 4. Mai 1923.⁵ Doch muss ihm schnell klar geworden sein, dass Wittgenstein gänzlich anderer Meinung war und dass die dem unzufriedenen Käufer überlassene Musik deshalb in gewisser Weise als «verloren» zu gelten hatte. Wohl um sie vor dem Verschwinden zu «retten», entschloss er sich dazu, wenigstens die Teile wiederzuerwenden, die er offenbar für besonders gelungen hielt. Der langsame Teil der *Klaviermusik* diente in thematischer und teilweise auch formaler Hinsicht als Vorbild für den langsamen Satz des fünften Streich-

quartetts op. 32, das Hindemith nur wenige Monate nach der Vollendung der *Klaviermusik* komponierte. Zu Beginn des Satzes erklingen in den oberen Streicherstimmen die beiden lyrischen Melodielinien, die in der *Klaviermusik* dem Englischhorn und dem Klavier zugeordnet waren. Zwar werden sie dann ganz anders fortgesponnen als in der Vorlage, und auch auf den ostinaten Bass verzichtete Hindemith hier. Doch ebenso wie in der *Klaviermusik* mündet der erste Abschnitt dieses Streichquartettsatzes in eine solistische Kadenz – hier aufgeteilt auf alle vier Instrumente –, und bei der anschließenden verkürzten Wiederaufnahme des Anfangs werden wie in der *Klaviermusik* die Melodiestimmen getauscht. Es mag ein Zufall sein, dass das Amar-Quartett das fünfte Streichquartett im Oktober 1923 ausgerechnet in Wien uraufführen konnte – doch Hindemith mag seinen Spaß daran gehabt haben, die von Wittgenstein verschmähte Musik «unter dessen Ohren» in neuem Gewand erklingen zu lassen.⁶ ■

¹ Brief von Paul Hindemith an Paul Wittgenstein, vermutlich Anfang Juni 1923. Original im Hindemith-Institut, Frankfurt/Main.

² Für die Uraufführung – die letzte eines Hindemith'schen Werks – konnten Leon Fleisher, Sir Simon Rattle und die Berliner Philharmoniker gewonnen werden, die das Stück am 9. Dezember 2004, also über 81 Jahre nach seiner Entstehung, aus der Taufe hoben.

³ Bei dem Konzert am 5. Dezember 1922 im Kleinen Saal des Musikvereins standen neben Hindemiths 3. Streichquartett op. 16 noch das Streichquartett fis-Moll op. 121 von Max Reger sowie die Ballade für Streichquartett op. 4 von George Grosz auf dem Programm.

⁴ Wittgenstein, der sein Repertoire für die linke Hand zunächst mit Übungsstücken und Transkriptionen ausgestattet hatte, wandte sich mit dem Auftrag an Hindemith wohl zum ersten Mal an einen zeitgenössischen Komponisten; möglicherweise zeitgleich kontaktierte er auch Erich Wolfgang Korngold, dessen Klavierkonzert für die linke Hand ebenfalls im Sommer 1923 entstand.

⁵ Original des Briefs im Hindemith-Institut, Frankfurt/Main.

⁶ Bezeichnenderweise eröffnete Hindemith die Reihe seiner konzertanten *Kammermusiken* im Jahre 1924 mit einem Werk für obligates Klavier und 12 Solo-Instrumente (op. 36, Nr. 1) – möglicherweise ein weiterer indirekter Rettungsversuch der *Klaviermusik*, nun bezogen auf die Gattung.