

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 45 (1965-1966)
Heft: 11

Artikel: Paul Hindemith als Pädagoge
Autor: Jacobi, Erwin R.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-161787>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 20.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Paul Hindemith als Pädagoge

ERWIN R. JACOBI

Im folgenden geben wir den leicht überarbeiteten Text einer Ansprache wieder, die der Verfasser als ehemaliger Schüler und Doktorand Paul Hindemiths anlässlich seines 70. Geburtstages an der Feier des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Zürich am 25. November 1965 gehalten hat.

Die Redaktion

Während meiner Ferien im Südschwarzwald besuchte ich vor einigen Wochen unweit der Schweizer Grenze das Dorf Lenzkirch, in dem Paul Hindemith vor 30 Jahren die Partitur seiner Oper *Mathis der Maler* beendet und ins reine geschrieben hat. Am Eingang des Hauses, in dem der Komponist damals mit seiner Frau wohnte, wurde im letzten Jahr eine Gedenktafel angebracht, zu deren Enthüllung der einheimische Kammermusikkreis vier Werke zu Gehör brachte, und zwar von Haydn, Mozart und Beethoven und auch eine Komposition von Hindemith. Vielleicht, so könnte man meinen, wäre es für die dörflichen Musikliebhaber zu schwierig gewesen, ausschließlich Werke von Hindemith zu spielen, wie es doch wohl eigentlich für eine solche Gelegenheit sinnvoll gewesen wäre. Aber unten auf dem Programm der Feierstunde stand zu lesen: «Die Vortragsstücke sind eine Auslese der mit Paul Hindemith bei den regelmäßigen abendlichen Zusammenkünften im Forsthaus Lenzkirch gespielten Kammermusikwerke.» Da kam mir ein für den Pädagogen Hindemith charakteristischer Zug in den Sinn: Bekanntermaßen brachte der *Dirigent* Hindemith niemals Konzerte mit ausschließlich eigenen Werken, sondern nahm in seine Programme außer eigenen Kompositionen immer auch solche des Barocks, der Wiener Klassik, der Romantik oder der Moderne auf (häufig verzichtete er sogar völlig auf eigene Werke); dagegen ist weniger bekannt, daß der *Lehrer* Hindemith fast niemals eigene Kompositionen in seinem Unterricht auch nur erwähnte oder gar als Beispiele benutzte, sondern in der Vorlesung und im Seminar, in Europa und in Amerika immer nur Werke anderer Komponisten, bis und mit Anton Webern, für seine Demonstrationszwecke verwendete.

Aber verweilen wir noch einen Augenblick in jenem Schwarzwalddorf. In einem Artikel mit der Überschrift «Warum in Lenzkirch eine Gedenktafel für Paul Hindemith?», den die Lokalzeitung dieser Gemeinde zum gleichen Anlaß veröffentlichte, lesen wir: «...Abends trafen sich die Kammermusik-

freunde im gastlichen Forsthaus, spielten Kammermusikwerke von Haydn, Mozart, Beethoven und Brahms unter Mitwirkung des Künstlers im Beisein des Benediktinermönches P. Gindele, der zur Fortsetzung seiner in Berlin begonnenen Harmoniestudien seinem Lehrer ins Exil gefolgt war und dem heute noch in Beuron die Pflege des gregorianischen Chorgesanges obliegt. . . » Und wiederum kam mir ein für den *Lehrer* Hindemith menschlich charakteristischer Zug in den Sinn. Nicht selten hört oder liest man heute Bemerkungen, bei denen eine unmißverständliche Geringschätzung spürbar mitschwingt, wie etwa: wer von den bedeutenderen modernen Komponisten der jungen Generation ist denn schon aus Hindemiths Unterrichts hervorgegangen, er hat ja keine «Schule» begründet, wie etwa Schönberg, sein Einfluß als Lehrer muß doch wohl recht begrenzt gewesen sein, oder ähnlich. Aber nur oberflächliches Hinschauen, ohne Kenntnis des Sachverhalts, kann zu solchen Bemerkungen und Schlußfolgerungen Anlaß geben. Wer dagegen aus eigener Erfahrung weiß, wie die Wirklichkeit ausgesehen hat, kann bestätigen, daß Hindemith seine Schüler niemals etwa nach dem Gesichtspunkt aussuchte, wer voraussichtlich ein bedeutender Komponist werden, seinen Stil annehmen und weiterentwickeln und so *ihm* helfen könnte, eine «Schule» von möglichst zahlreichen und möglichst bedeutenden Komponisten zu gründen. Nach ganz anderen Gesichtspunkten pflegte Hindemith die Schüler seiner Klassen und Seminare auszuwählen: er wollte angehenden oder fortgeschrittenen Musikern jeder Fachrichtung auf ihrem Weg zur Musik, zum Dienst an und in der Musik helfen, Menschen, bei denen er spürte, daß sie es in ihrem innersten Persönlichkeitskern ernst meinten und bis zum letzten einsatzbereit waren auf diesem Weg. Und er wußte wohl, daß unter diesen Menschen jeweils nur sehr wenige waren, die sich als Komponisten vielleicht später würden behaupten können. In seinen letzten gedruckten Äußerungen über Fragen der Musikerziehung, im neunten Kapitel des Buches *Komponist in seiner Welt*¹, hat Hindemith sein pädagogisches Glaubensbekenntnis in einer für jedermann verständlichen und für jeden Unvoreingenommenen überzeugenden Weise ausgesprochen. Und so nahm er nach Lenzkirch, wo er in einer bescheidenen Dorfpension in beengten Verhältnissen wohnte und wo er unter erdrückenden Zukunftssorgen noch seine Mathis-Oper zu Ende zu schreiben hatte, seinen Schüler von der Berliner Musikhochschule, den Pater Corbinian Gindele aus Beuron, zu sich, wohl wissend, daß dieser Pater in sein Kloster zurückkehren und sich dort in erster Linie der Leitung und Pflege des gregorianischen Chorals widmen würde.

Und in dieser schwierigen äußeren Situation, wiederum charakteristisch für die menschliche Haltung des *Lehrers* Hindemith bis in seine letzten Unterrichtsjahre, spielte und arbeitete Hindemith noch regelmäßig mit Amateuren im Forsthaus von Lenzkirch.

Gerade unter seinen ihm persönlich am nächsten stehenden Schülern finden wir zahlreiche, die sich als konzertierende Künstler auf alten oder neuen Instru-

menten, als Musiktheoretiker oder als Musikhistoriker einen Namen gemacht haben. Unter denen, die aus Hindemiths Klassen in Yale hervorgingen, gewannen wohl viele nicht so sehr durch ihre kompositorische als vielmehr durch ihre Arbeit auf anderen Gebieten der Musik Bedeutung für die Gesellschaft, ganz zu schweigen von den «Stillen im Lande», die oft mehr und Wichtigeres leisten, stärker in die Breite wirken als die weithin Bekannten.

«Zur Eigenart Hindemiths gehört sein Unterrichten-Müssen», schrieb Eberhard Preußner, Direktor des Salzburger Mozarteums und international anerkannte Autorität auf dem Gebiet der Musikerziehung, in seinem Artikel über Paul Hindemith in *MGG*². Unsere Ausführungen über dieses «Unterrichten-Müssen» Hindemiths können im vorliegenden Rahmen nur äußerst summarisch sein und daher keinen Anspruch darauf erheben, das Thema seiner «pädagogischen Provinz» auch nur einigermaßen erschöpfend zu behandeln, um diesen auch in seiner originalen Bedeutung auf Hindemiths musikpädagogisches Schaffen zutreffenden Goetheschen Begriff zu gebrauchen.

Die Arbeit des Musikers läßt sich, nach Hindemith, in drei Sparten einteilen: spielen, schreiben (das heißt komponieren) und lehren. Hindemith gehört zu den ganz wenigen Musikern der neueren Zeit, die auf allen diesen drei Gebieten zu gleich großer, höchster Meisterschaft gelangten. Im pädagogischen Bereich hat Hindemith wiederum in jeder der drei in der Musik möglichen Betätigungsformen Maßgebendes geschaffen:

zunächst in einer Fülle von vokalen und instrumentalen Kompositionen verschiedener Besetzungen für Kinder, Jugendliche und Laien;

dann in theoretisch-pädagogischen Kompendien, durch deren «richtungsweisenden» Inhalt er (wie Carl Orff es im vergangenen Jahr formulierte) zum «maßgeblichen *praeceptor musicae* heranreifte³»;

sowie schließlich in der von ihm entwickelten besonderen Form des Klassenunterrichts in Verbindung mit seinen Vorlesungen, wie er ihn, mit kurzen Unterbrechungen, während dreißig Jahren (1927—1957) an verschiedenen Instituten in mehreren Ländern dreier Kontinente erteilt hat. In allen sogenannten musiktheoretischen Fächern ließ Hindemith prinzipiell nur den Gruppenunterricht gelten und lehnte, von Ausnahmefällen abgesehen, jeden Einzelunterricht strikte ab.

Hindemiths eigentliche pädagogische Betätigung begann im Jahre 1927. Damals wurde «der unbestrittene Führer der jüngsten Komponistengeneration Deutschlands», wie Karl Holl, der bekannte Musikschriftleiter der Frankfurter Zeitung, in seinem Artikel *Hindemith verläßt Frankfurt* schrieb⁴, mit einunddreißig Jahren als Professor für Komposition an die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin berufen, deren Direktor der österreichische Komponist Franz Schreker war und zu deren Lehrkörper in jenen Jahren Emanuel Feuermann (Violoncello), Carl Flesch (Violine) und Artur Schnabel (Klavier) gehörten. Maßgebend veranlaßt hatte diese Berufung der seit 1918 amtierende

Referent und spätere Ministerialrat für Musikerziehung im Preußischen Kultusministerium, Professor Leo Kestenberg, dessen Verdienste um das Musikerziehungswesen im allgemeinen und um den Schul-Musikunterricht im besonderen — inner- und außerhalb Deutschlands — in die Geschichte eingegangen sind. Kestenberg war es auch, der in jenen Jahren der Weimarer Republik durch seine Berufungspolitik dem musikalischen Leben Berlins zu einer einmaligen Blüte verholfen hatte, indem er außer Hindemith unter anderen auch Pfitzner, Schönberg und Klemperer in führende Staatsstellen nach Berlin holte: Pfitzner und Schönberg bereits 1920 beziehungsweise 1925 als Leiter von Meisterklassen für Komposition an die Preußische Akademie der Künste, Klemperer — im gleichen Jahre wie Hindemith — als Leiter der Krolloper.

Während der ersten Jahre seiner Berliner Lehrtätigkeit erschienen Hindemiths *Spielmusik* op. 43 I (1927), seine *Lieder für Singkreise* op. 43 II (1927), sein *Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel* op. 44 (1927) und seine *Sing- und Spiel-musiken für Liebhaber und Musikfreunde* op. 45 (1928/29), größtenteils gemeinsam mit den bekannten Musikpädagogen Fritz Jöde und Hans Mersmann in der Sammlung *Das neue Werk als Gemeinschaftsmusik für Jugend und Haus* herausgegeben. Diese Kompositionen waren hervorgegangen aus Hindemiths Interesse an der musikalischen *Jugendbewegung* jener Zeit, die sich die Förderung des aktiven Musizierens von Amateuren, Musikliebhabern und Jugendlichen in Schule und Haus zum Ziel gesetzt hatte.

Es folgten 1929 das *Lehrstück* auf einen Text von Bert Brecht, nach den (zwei Jahrzehnte später geschriebenen) Worten von Hindemiths Biographen Heinrich Strobel «eine erste Zusammenfassung von Hindemiths Bemühungen um eine moderne Laienmusik» und «eines der interessantesten Werke, die Hindemith überhaupt geschrieben hat⁵», 1930 das Spiel für Kinder *Wir bauen eine Stadt*, das, in viele Sprachen übersetzt, bisher Tausende von Aufführungen erlebt hat, und 1932 die als *Plöner Musiktag* bekannt gewordene umfangreiche Sammlung von Musikstücken, geschrieben für ein kleines Musikfest der Staatlichen Jugendmusikschule in Plön (Holstein) und aus folgenden vier Teilen bestehend: einer Turmmusik für Blechbläser, einer Tafelmusik für Streicher und Bläser, einer Kantate *Mahnung an die Jugend, sich der Musik zu befleißigen* für Jugendchor, Solo, Sprecher (Melodram), Streichorchester, Bläser und Schlagzeug ad libitum, nach Worten Martin Agricolas (*Musica instrumentalis deutsch*, 1529/1545) und einem reichhaltig programmierten Abendkonzert mit sechs Einzelstücken für Orchester und für verschiedene Soloinstrumente.

Mit diesen und anderen für Jugendliche und Laien geschriebenen Kompositionen, ergänzt durch erklärende Einführungen sowie einige in dieselbe Richtung weisende Zeitschriftenartikel über Fragen der Jugend- und Laienmusik, hat Hindemith beispielhaft gezeigt, wie ernst er seine pädagogische Berufung nahm: er schuf für die im Musikleben einer Gesellschaft so wichtigen Gruppen der Jugend und der Laien ein reiches Repertoire von Kompositionen, das

ihnen ermöglichte, aktiv teilzunehmen am Musikschaffen ihrer eigenen Zeit und in der Sprache dieser Zeit.

Nach seiner Emigration aus Deutschland — verfehmt und boykottiert durch das nationalsozialistische Regime — und bis zu seiner Berufung als Ordinarius für Musiktheorie, Komposition und Musikpädagogik an die Musikfakultät der Yale University im Jahre 1940, gehorchte und diente Hindemith seinem inneren Ruf als Lehrer außerhalb Europas, nämlich in Asien und Nordamerika: von 1935 bis 1937 arbeitete er jährlich für die türkische Regierung in Ankara, der er 1936 eine Sammlung umfassender Vorschläge im Umfang von etwa 100 Maschinenseiten zum Aufbau des gesamten Musiklebens vorlegte, deren Inhalt sich von Fragen der Ausbildung, der Prüfungsordnung, der Unterrichtsliteratur usw. bis zur Organisation des Konzertlebens erstreckt und Hindemiths eminente Fähigkeiten auch auf dem organisatorisch-administrativen Gebiet der Musikerziehung erkennen läßt. (Zu Beginn des Jahres 1935 hatte sich die General-Inspektion der türkischen Studierenden in Europa, die ihren Sitz in Berlin hatte, an Hindemith gewandt zwecks Führung eines neu zu errichtenden Konservatoriums, Neuorganisation des staatlichen Orchesters, Leitung einer zu gründenden Oper in Ankara sowie Beratung des türkischen Unterrichtsministeriums in allen Musikfragen.) — Danach unterrichtete Hindemith vorübergehend in verschiedenen nordamerikanischen Colleges, darunter auch in der bekannten Sommerschule von Tanglewood. Es ist verlockend, sich einmal vorzustellen, wie die Entwicklung, nicht zuletzt auf dem Gebiet der zeitgenössischen Komposition, in einem anderen Deutschland hätte verlaufen können, wenn Hindemith in seiner Heimat geblieben wäre, wenn er also nicht seiner inneren Überzeugung folgen und unbeugsam, freiwillig aus gesicherter Stellung in die Emigration hätte gehen müssen.

Als wichtigste bleibende Leistung jener Jahre auf musikpädagogischem Gebiet haben aber Hindemiths theoretische und satztechnische Schriften zu gelten, die auf Grund seiner mehr als zehnjährigen Unterrichtspraxis zur Veröffentlichung herangereift waren: die ersten beiden Bände seiner *Unterweisung im Tonsatz*, die in der Folge auch ins Englische übersetzt wurden⁶. Die monumentale Fortsetzung dieses Werkes, die den drei- und mehrstimmigen Satz behandelt, ist leider nicht mehr zur Veröffentlichung gelangt, sondern — zum größten Teil wenigstens — in Form von mechanisch vervielfältigten Skripten nur in die Hände von Hindemiths letzten Schülern an den Universitäten Yale und Zürich. So konnte Hindemith auch den bereits klar konzipierten Plan einer Neufassung der gesamten Tonsatzunterweisung nicht mehr zur Ausführung bringen. Auf Grund dieses Planes sollte eine Neufassung nicht wiederum aus zwei separaten Teilen, einem theoretischen und einem praktischen, bestehen wie im Falle der früheren beiden Bände, sondern jedes Kapitel sollte einen ausführlichen praktischen Hauptteil mit Übungen enthalten, dem sich ein kürzerer Teil anzuschließen gehabt hätte, um das im vorangehenden Hauptteil je-

weils verwendete Material theoretisch abzuleiten und darzustellen. Die Aufteilung der gesamten Tonsatzlehre sollte sich wiederum weitgehend an die geschichtliche Entwicklung der abendländischen Musik anlehnen, wobei vor allem in den theoretischen Abschnitten manche neuen Erkenntnisse und Erfahrungen hätten eingearbeitet werden sollen, durch die vieles aus dem früheren ersten Band umgearbeitet oder als überholt gänzlich ausgeschieden worden wäre.

Als Provisorium, nämlich bis zur Vollendung der *Unterweisung*, gedacht, erschienen in den vierziger Jahren in Amerika die beiden Teile der Aufgaben beziehungsweise Übungen in Harmonie (stilistisch etwa den Zeitraum des 18./19. Jahrhunderts umfassend), später auch ins Deutsche übersetzt, der erste Teil außerdem ins Hebräische, Italienische, Japanische und Norwegische⁷. Als Provisorium betrachtete Hindemith sie deshalb, weil die Harmonielehre des 18./19. Jahrhunderts erst im Rahmen des vierstimmigen Satzes behandelt werden sollte, als ein spezieller Fall von diesem, also an ziemlich später Stelle eines sich ganz aus der melodischen Linie entwickelnden Lehrgebäudes, in genauer Entsprechung zum chronologischen Verlauf unserer Musikgeschichte (im Gegensatz zu unserem konventionellen Ausbildungsgang, der bis auf den heutigen Tag dieses Fach entgegen der geschichtlichen Entwicklung und entgegen der musikalischen Folgerichtigkeit an die erste Stelle des sogenannten Theorieunterrichts stellt, sowohl zeitlich als auch bedeutungsmäßig).

Im Jahre 1946 schließlich erschien Hindemiths *Elementary Training for Musicians*⁸, ein Übungsbuch, das wegen seiner Genialität sogar von maßgebenden Vertretern dodekaphonischer und serieller Kompositionsstile als pädagogisches Meisterwerk bezeichnet wurde. Es sollte die angehenden Musiker vor ihrem Eintritt in die erste Harmonieklasse vor allem in dem grundlegenden Bereich der Gehörsbildung — in bezug auf Metrum und Rhythmus sowie in bezug auf melodische und harmonische Intervalle — umfassend vorbereiten und sie gleichzeitig mit der musikalischen Notation in allen ihren Möglichkeiten vertraut machen. Über fünfzig Jahre alt war Hindemith, als er es für notwendig hielt, dieses Buch für die unterste Anfängerstufe des Musikers zu schreiben. . .

Allen Hindemithschen Übungsbüchern ist eines gemeinsam: liest oder blättert man darin, so erscheinen sie trocken, bleiben unergiebig und sagen einem wenig. Nur demjenigen erschließen sie sich, der konsequent die Übungen ausarbeitet, und zwar nicht nur die vorgeschriebenen Musterbeispiele, sondern auch eigene, nach diesen Mustern entworfene Übungen. Nur so vermitteln sie ein in die Tiefe dringendes Erkennen und Erleben der Gesetzmäßigkeiten des kompositorischen Baumaterials und schließlich ein Beherrschen der musikalischen Elemente in ihrer horizontalen und vertikalen Dimension.

Während von den großen Meistern unseres Jahrhunderts, die als Schöpfer der musikalischen Sprache der heutigen Zeit gelten (Bartók, Hindemith, Schönberg und Strawinsky), gerade Schönberg in seinen pädagogischen

Schriften außerordentlich konservativ geblieben ist (seine Harmonielehre ist in erster Linie eine Stillehre des 18./19. Jahrhunderts, seine *Models for Beginners in Composition* gehen stilistisch nicht über Schumann hinaus), hat Hindemith als einziger, im Gefühl der Verantwortung künftigen Musikergenerationen gegenüber, den Versuch unternommen, «wieder einen tragfähigen Unterbau» für den Unterricht in der musikalischen Setzkunst zu errichten, um seine eigenen Worte aus der Einleitung zu seiner *Unterweisung* zu gebrauchen. Hierbei war er sich bewußt, daß es «zum umfassenden Ausbau des von ihm Vorgetragenen der Arbeit und Erfahrung noch vieler Musiker bedarf», aber ebenso klar war ihm auch, worauf es heute ankommt, nämlich auf «die genaue Kenntnis der Töne und der ihnen innewohnenden Kräfte, vermittelt durch eine Lehre, die weder ästhetisiert noch Stilübungen treibt wie ihre Vorgängerinnen, sondern den Tonsetzer durch Naturgesetz und Handwerkserfahrung leitet», wobei mit «Stilübungen» die auf dem Vokalstil des 17. Jahrhunderts beruhenden Kontrapunktlehrbücher sowie die auf dem Instrumentalstil des 18. Jahrhunderts beruhenden Harmonielehrbücher gemeint sind.

Der gewaltige Versuch eines Meisters wie Hindemith, in das Chaos der Musiktheorie und -pädagogik seiner Zeit eine neue, auf «Naturgesetz und Handwerkserfahrung» basierende Ordnung zu bringen, kann, berücksichtigt man alle Gegebenheiten der Materie genau, in seinem Ausmaß und in der geschichtlichen Bedeutung des Geschaffenen nur verglichen werden mit demjenigen von Jean-Philippe Rameau vor zweihundert Jahren (1683—1764)⁹.

Von 1940 bis 1953 unterrichtete Hindemith an der Yale University, 1950 leistete er einem Ruf an die Zürcher Universität Folge, als ihr erster Ordinarius für Musikwissenschaft, und begann 1951 mit seinen Vorlesungen und Seminaren in der Schweiz: von 1951 bis 1953 war er Inhaber zweier Lehrstühle, indem er wechselweise in Europa und Amerika unterrichtete. Von den Vereinigten Staaten verabschiedete sich Hindemith nach 13jähriger Arbeit mit einem unvergeßlichen Konzert seines Collegium Musicum, in dem er ein gemischtes vokales-instrumentales Programm mit Werken aus dem Mittelalter, der Renaissance und dem Barock zu Gehör brachte (beginnend mit Perotinus, dem bedeutendsten europäischen Komponisten des 13. Jahrhunderts, dem Haupt der Notre-Dame-Schule, und abschließend mit J. S. Bach), unter Benutzung ausschließlich historischer (größtenteils originaler) Instrumente, die von der bedeutenden Sammlung des Metropolitan Museum of Art ausnahmsweise zur Verfügung gestellt worden waren. Das Collegium hatte er selber an der Yale University 1943 außerhalb des normalen Lehrbetriebs gegründet und bis zuletzt persönlich geleitet. Dieses Konzert, gesungen und gespielt von seinen Studenten — er selber spielte in einem kleinen Instrumentalensemble mit, das Stücke aus dem Glogauer Liederbuch begleitete — mußte nach seiner Aufführung in der Sprague Hall der Yale University in der großen Halle des Metropolitan Museum of Art in New York

City wiederholt werden, worüber die New York Herald Tribune schrieb: «... Mr. Hindemith conducted the most exquisite 'old music' program to have graced this town in many a year. It was, moreover, impeccably performed... Indeed his program of the evening has left us with the season's brightest treasure...», Ausdrücke, die man in dieser verwöhnten Weltstadt an solcher Stelle höchst selten liest. Ähnlich wurde auch die Plattenaufnahme dieses Abschiedskonzerts von der Fachpresse als Meilenstein in der Geschichte der Plattenindustrie gefeiert.

Vor acht Jahren (im Dezember 1957) beendete Hindemith die letzte Etappe seiner offiziellen Lehrtätigkeit, sein 1951 angetretenes Amt als Ordinarius ad personam (und später als Honorarprofessor) für Musiktheorie, Komposition und Musikpädagogik an der Universität Zürich, mit drei denkwürdigen halbssemestrigen Spezialkursen: einer Vorlesung über Carlo Gesualdo, einer über Arnold Schönbergs Streichquartette und einem Seminar mit satztechnischen Übungen für Fortgeschrittene. (Für Hindemith bedeutete die Annahme der Honorarprofessur nach seinem arbeitsbedingten Rücktritt vom Ordinariat im Jahre 1956 eine Verpflichtung, die er so ernst nahm, daß er sich ihr, trotz weltweiter Verantwortungen und Möglichkeiten auf seinen anderen Schaffensgebieten, mit der für ihn so charakteristischen berufsethischen Haltung zu unterziehen bereit war.)

Mit seiner Vorlesung über Gesualdo, jenen bedeutenden und faszinierenden süditalienischen Meister einer sich durch ihre Chromatik und ihre tonale Kühnheit auszeichnenden Madrigalkunst der Spätrenaissance, brachte der Lehrer Hindemith noch ein letztes Mal seinen Schülern und Hörern eine Kunstgattung nahe, die für ihn immer zu den musikerzieherisch wichtigsten und grundlegendsten gehört hatte: die mehrstimmige A-capella-Musik des 16. Jahrhunderts als eine Hochblüte abendländischer Vokalpolyphonie, der nach Hindemith nicht nur schönsten und hochstehendsten, sondern auch pädagogisch ergiebigsten Musikausübung. — In seiner Vorlesung über Schönbergs Streichquartette gelangte Hindemith zu der überraschenden und für viele gleichsam erleichternden Feststellung, daß Schönbergs «titanische Größe» darin bestanden habe, *trotz* der Schwierigkeit seiner Reihentechnik in ständigem Kampf *gegen* sie gute Musik geschrieben zu haben — gewissermaßen eine Art später Rehabilitation seines großen Zeitgenossen und Antipoden. Ehrlich war Hindemiths Bewunderung für das «faustische Unternehmen» Schönbergs, mit den Fesseln dieser Satztechnik zu einer Leichtigkeit im Ausdruck zu gelangen, mit der es ihm möglich war, «als Mensch zu Menschen» zu sprechen, was, nach Hindemith, über allem steht. — Betrachtet man Hindemiths Gedankengänge am Ende seines letzten Seminars, so schließt sich mancher Kreis in seinem weitausholenden musikpädagogischen Schaffen: Hindemith hielt den Idealzustand für den Tonsetzer für erreicht, wenn alles Material genau bekannt ist und es kein Suchen nach Neuem mehr gibt. Hier bestimmen dann nur noch

das handwerkliche Können und die menschliche Qualität die Leistung des Komponisten. Da aber beim Komponisten das Primäre die Vision ist, die er ausführen muß, sind wir wiederum beim Menschen angelangt.

Es wäre nötig, aus der lebendigen Unterrichtspraxis Hindemiths über viele typische Begebenheiten und zahlreiche charakteristische Einzelheiten zu berichten, um vor dem Hintergrund dieser Skizze seines musikpädagogischen Wirkens und Werkes ein plastisches Bild des unvergleichlichen und unvergeßlichen, schöpferischen Lehrers und Erziehers erstehen zu lassen, der als Spieler, als Dirigent und als Komponist, als Pädagoge, als Denker und als Schriftsteller Licht und Wärme auf alle ausstrahlte, die ihm in seiner Arbeit innerlich nahegekommen sind, vor allem aber auf seine Schüler in der ganzen Welt, von denen so viele es ihm verdanken, ihren Weg im Leben und in der Musik gefunden zu haben. Dies ist leider im vorliegenden Rahmen nicht möglich.

Möge, was Paul Hindemith uns auf musikpädagogischem Gebiet geschenkt hat, dieser beglückende Reichtum an Kompositionen, Schriften und Unterrichtsmethodik für uns ein «verpflichtendes Erbe» werden, in dem Sinne, wie Hindemith diesen Ausdruck in seiner Gedenkrede zu Bachs 200. Todestag¹⁰ gebrauchte: nämlich nicht als Gegenstand respektvoller Verbeugung anlässlich besonderer Gelegenheiten, sondern vielmehr als Mittel lebendiger, fruchtbarer Belehrung im Sinne seines Schöpfers, zum Nutzen der heranwachsenden Generation auf ihrem Weg zur Entwicklung ihrer eigenen Anlagen und Fähigkeiten, zur Stärkung ihres musikalisch-handwerklichen Könnens und Verstehens. Und vielleicht, daß eine derartige Pflege von Hindemiths musikpädagogischem Erbe dann auch, über das rein Fachliche hinaus, zu einer Entwicklung im Menschlichen, im Persönlichen führt, weil sein Schöpfer ein Mensch, eine Persönlichkeit war, für den «das unentrinnbare, pflichtbewußte Erledigen des als notwendig Erkannten» den Weg bedeutete, welcher zu der dem Menschen möglichen Vollkommenheit führt, wie Hindemith es in bezug auf den Thomaskantor in jener Rede ausführte und wie es heute aus der Gesamtheit seines eigenen Werkes zu uns spricht, auch aus demjenigen Teil dieses Werkes, welcher der Musikerziehung im besonderen gewidmet ist.

¹Paul Hindemith, *Komponist in seiner Welt — Weiten und Grenzen*, Zürich 1959, Kapitel *Erziehung*. Die amerikanische Originalausgabe, hervorgegangen aus den Charles Eliot Norton Lectures von Hindemith an der Harvard University im Jahre 1949/50, erschien unter dem Titel: *A Composer's World — Horizons and Limitations*, 1952. ²*Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Band 6, Kassel 1957, Artikel *Paul Hindemith*, Spalte 449. ³Carl Orff, *Gedenkworte für Paul Hindemith*, Orden Pour le Mérite für Wissenschaften und Künste. Reden und Gedenkworte, Band 6, 1963—64, Heidelberg 1965. ⁴Zitiert nach: *Paul Hindemith, Zeugnis in Bildern*; zweite, erweiterte und ergänzte Auflage, Mainz 1961. ⁵Heinrich Strobel, *Paul Hindemith*; dritte, völlig umgearbeitete und erweiterte Auflage, Mainz 1948, Kapitel *Pädagogische Werke*. ⁶Band I: *Theoretischer Teil* (1937); neue, erweiterte Ausgabe 1940. Band II: *Übungsbuch für den zweistimmigen Satz* (1939). Englisch als *The Craft of Musical Composition*; Book I: *Theoretical Part* (1942), Übertragung von A. Mendel; Book II:

Exercises in Two-Part Writing (1941), Übertragung von O. Ortmann. ⁷ *Aufgaben für Harmonieschüler* (1949), deutsche Ausgabe des englischen Originals: *A Concentrated Course in Traditional Harmony* (1943, Revised Edition 1944). II. Teil: *Harmonieübungen für Fortgeschrittene* (1949), deutsche Ausgabe des englischen Originals: *Book II Exercises for Advanced Students* (1948). ⁸ Second Edition Revised, 1949. Von diesem Werk erschien bisher keine Übertragung in eine andere Sprache. ⁹ Siehe: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Band 10, Kassel 1962, Artikel des Verfassers über Jean-Philippe Rameaus *Schriften*, Spalten 1898—1907, sowie des Verfassers Neuausgabe der *Vollständigen Theoretischen Schriften* Rameaus, in Vorbereitung beim American Institute of Musicology (sechs Bände). ¹⁰ Paul Hindemith, *Johann Sebastian Bach, ein verpflichtendes Erbe*. Wiedergabe der in Hamburg am 12. September 1950 gehaltenen Rede. Insel-Verlag, Wiesbaden 1953; englisch als *Johann Sebastian Bach — Heritage and Obligation* (1952).

Das Werturteil in Musik und Musikwissenschaft

KURT VON FISCHER

Jedes Leben, Forschen und Spielen läßt erkennen, daß Werturteile, bewußt und unbewußt, ständig von uns gefordert sind. Ein Produkt wird dem andern vorgezogen; dieses, aber nicht jenes Konzert wird besucht; der Radioapparat wird auf- oder abgedreht; bestimmte Forschungsobjekte werden gewählt; dies und das wird gegeneinander abgewogen. Jedes Wählen und Abwägen aber beinhaltet zugleich auch ein Fragen nach dem Wert. Kein Kunstwerk, keine Kunstbetrachtung und keine wissenschaftliche Arbeit kann ohne Auswahl und ohne Abwägung, das heißt ohne Wertung auskommen. Ohne diese verschwinden Horizonte und verlieren sich Dimensionen in nebelhafter Undeutlichkeit.

So gesehen ist das Wertproblem heute so aktuell wie je. Doch wie wir werten und weshalb wir so und nicht anders werten, dies sei hier die Frage. In welchem Moment und aus welchen Gründen drehen wir den Radioapparat bei diesem Werk auf und bei jenem ab? Weshalb werten wir das eine Werk oder die eine Interpretation höher als die andere — selbst wenn beide technisch als durchaus korrekt zu betrachten sind? Nicht weniger komplex als in andern Geisteswissenschaften stellt sich das Problem der Wertordnungen auf dem Gebiete der Musik und der Musikwissenschaft. Eine besondere Eigenheit gewinnt es hier durch das Wesen der Musik, das im Vergleich zu andern Künsten