

Universität Utrecht
Geisteswissenschaftliche Fakultät
Abteilung Sprache, Literatur und Kommunikation



Bachelorarbeit zum Thema:

Zwischen Schweigen und Verurteilen: Paul Hindemiths musikalischer Umgang mit der NS-Zeit und sein Verhältnis zur deutschen Erinnerungskultur nach 1945



Zur Erlangung des Grades Bachelor of Arts

Vorgelegt von:

Cornelis Antonius Marinus (Hilco) Elshout

E-Mail: [REDACTED]

Matrikelnummer: [REDACTED]

Studienjahr: 2018/2019: 4. Block

Studiengang: BA Deutsche Sprache und Kultur

Abgabetermin: 30.08.2019

Erstgutachter: Dr. Barbara Mariacher

Zweitgutachter: Prof. Dr. Ton Naaijens

Abstract

Anliegen der vorliegenden Bachelorarbeit ist es herauszufinden, wie Paul Hindemiths musikalischer Umgang mit der NS-Zeit Aspekte der deutschen Erinnerungskultur der unmittelbaren Nachkriegszeit widerspiegelt. Sie soll erstens dazu beitragen, einen vollständigeren Überblick über die deutsche Erinnerungskultur nach 1945 und die musikalische ‚Vergangenheitsbewältigung‘ zu schaffen. Zweitens soll diese Arbeit neue Perspektiven auf das in der Hindemith-Forschung existierende Bild über Hindemith als apolitischen Künstler eröffnen.

Zur Beantwortung der Forschungsfrage beschäftigt sich diese Arbeit mit Hindemiths Sinfonie *Mathis der Maler* (1934), seiner *Trompetensonate* (1939) und seinem *Flieder-Requiem* (1946) – Werken, die alle in der Hindemith-Forschung relativ häufig mit der NS-Zeit in Verbindung gebracht werden. Im ersten Teil wird eine kulturwissenschaftliche Hinführung zum Untersuchungsgegenstand auf theoretischer Ebene getätigt: Eine Begriffsbestimmung von ‚Erinnerungskultur‘ und spezifisch der ersten Phase der deutschen Erinnerungskultur wird durchgeführt, und Informationen zur Musik als Erinnerungsmedium werden zusammen mit relevanten erinnerungswissenschaftlichen Konzepten erläutert. Anschließend folgt die Analyse der genannten Kompositionen, in die sowohl textuelle, als auch musikalische Komponenten miteinbezogen werden. Auf Basis von in der Hindemith-Forschung kursierenden Deutungen zu den genannten Werken, die in der Analyse auf ihre Plausibilität hin überprüft werden, und dem Vergleich des musikalischen Umgangs mit der NS-Zeit, der in den zu untersuchenden Werken feststellbar ist, soll geklärt werden, wie sich Hindemiths musikalischer Umgang mit der NS-Zeit charakterisieren lässt.

Diese Analyse hat unter Bezugnahme der Informationen zur ersten Phase der deutschen Erinnerungskultur zum Ergebnis geführt, dass sich in den untersuchten Kompositionen ein ähnliches Kompositionsverfahren (eine implizite, doch nicht komplett der Wahrnehmung entzogene musikalische Thematisierung der NS-Zeit) feststellen lässt, das sich im Spannungsfeld zwischen Verschweigen und Verurteilen der NS-Zeit positioniert, was auch typisch für die erste Phase der deutschen Erinnerungskultur ist.

Die vorliegende Arbeit wurde zur Erlangung des Grades Bachelor of Arts an der Universität Utrecht verfertigt und von Dr. Barbara Mariacher betreut. In Leiden wurde die Arbeit am 14. Juni 2019 im Rahmen der nationalen Studierendenkonferenz des *Verbandes der Germanisten an niederländischen Universitäten (VGNU)* mit dem Förderpreis ausgezeichnet. Sie belegte in der Kategorie BA den 1. Preis.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung und Problemstellung	5
2. Theoretischer Kontext	11
2.1 Erinnerungskultur: Begriffsbestimmung und Beschreibung der deutschen Erinnerungskultur der unmittelbaren Nachkriegszeit	11
2.2 Musik als Medium der Erinnerung	16
2.3 Requiem als Gattung: Totengedenken und Erinnerungsort.....	19
3. Hindemiths musikalischer Umgang mit der NS-Zeit vor 1945	23
3.1 Die symphonische Version der Oper <i>Mathis der Maler</i> (1934).....	23
3.2 Die <i>Trompetensonate</i> (1939).....	33
4. Hindemiths musikalischer Umgang mit der NS-Zeit nach 1945: Analyse des <i>Flieger-Requiems</i> (1946)	42
4.1 Thematik und Ziele des Requiems: Entstehungshintergrund und autobiographischer Hintergrund	43
4.2 Ein Requiem „ <i>Denen, die wir lieben</i> “	50
4.2.1 Musikalische Komponenten	50
4.2.2 Textuelle Komponenten	59
5. Fazit	64
6. Literaturverzeichnis	69
6.1 Primärliteratur	69
6.2 Sekundärliteratur.....	69
6.3 Internetquellen	74
7. Abbildungsverzeichnis	77
8. Plagiatserklärung des Studierenden	78

1. Einleitung und Problemstellung

Der deutsch-amerikanische Komponist Paul Hindemith (* 16.11.1895 Hanau, † 28.12.1963 Frankfurt a. M.) war einer der wichtigsten deutschen Vertreter der musikalischen Moderne.¹ Wegen seiner progressiven Musik geriet er in den 1930er Jahren in Konflikt mit dem Nationalsozialismus, der sein Werk unter dem Verdikt des Kulturbolschewismus 1936 aus den Programmen entfernte.² Hindemith reagierte auf dieses Ausführungsverbot mit Emigration – zunächst in die Schweiz, dann in die USA.³

Im kulturwissenschaftlichen Diskurs der letzten Jahre wird Hindemith erneut Interesse geschenkt. Dieses Interesse bezieht sich hauptsächlich auf sein 1946 im amerikanischen Exil komponiertes Requiem *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd: A Requiem „For Those We Love“*⁴, das seiner ersten Textzeile wegen als *Flieder-Requiem* bekannt wurde. 1997 hat Kim H. Kowalke nämlich festgestellt, dass Hindemith mit dem Einbau der textlosen Hymne *Denen, die wir lieben* eine jüdische Melodie und somit vermutlich einen impliziten Verweis auf die NS-Zeit in dieses Chorwerk aufgenommen hat.⁵ Seit zwanzig Jahren wird deshalb vermehrt darauf hingewiesen, dass Hindemith mit diesem Requiem wahrscheinlich ein Erinnerungsmedium hätte schaffen wollen, und dass aus dieser Hymnenwahl also „Hindemiths kompositorische Reaktion auf die Nazi-Greuel

¹ Vgl. hierzu bspw. MACKENSEN, Karsten: Heinrich Besseler und die geschichtsphilosophische Kategorie der Alten Musik. In: Musikwissenschaft 1900-1930. Zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin. Hg. v. Wolfgang Auhagen u. a. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2017. S. 211; o. V.: Paul Hindemith. <https://www.hindemith.info/de/home/>. Letzter Zugriff: 19.04.2019.

² Vgl. hierzu bspw. SCHUBERT, Giselher: Paul Hindemith. <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013053?&mediaType=Article#omo-9781561592630-e-0000013053-bibliography-2>. Letzter Zugriff: 13.01.2019.

³ Vgl. ebd.

⁴ Im folgenden Text wird im Rahmen der deutschsprachigen Arbeit nur die deutsche Variante *Flieder-Requiem* als Kurzform von *Als Flieder Jüngst Mir im Garten Blüht: Ein Requiem „Denen, die wir lieben“* verwendet.

⁵ Vgl. KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and “An American Requiem”. In: Journal of the American Musicological Society 50 (1997) H. 1. S. 145-158.

[...], die Bestürzung des Komponisten über den Holocaust und seine musikalische Identifizierung mit dem Leid des jüdischen Volkes“⁶ hervorgehen, während das Requiem in der Hindemith-Forschung häufig nur als Hommage an den 1945 verstorbenen US-Präsidenten Franklin D. Roosevelt oder als Würdigung Amerikas bezeichnet wird.⁷

Hindemiths *Flieder-Requiem* ist nicht das einzige Werk, das in der Hindemith-Forschung mit der Kriegsthematik in Verbindung gebracht wird; laut Forschung würden sich nämlich zwei seiner während der NS-Zeit komponierten Instrumentalkompositionen (die Sinfonie *Mathis der Maler* und die *Trompetensonate*) auch mit der Kriegsthematik befassen.⁸ Die Tatsache, dass der Beziehung zwischen Hindemiths Musik und der NS-Vergangenheit immer häufiger Aufmerksamkeit verliehen wird, ist nicht verwunderlich, einerseits da das Verhältnis zwischen ästhetischer Qualität von Musik und ihrer Möglichkeit, Vergangenes so zu thematisieren, dass sie dadurch selbst zum Erinnerungsmedium werden kann, eines der wichtigen Themen der kulturwissenschaftlichen Forschung der letzten Jahre ist.⁹ Andererseits ist Musik als Medium der Erinnerung an die

⁶ JESCHKE, Lydia: Erschrecken der Ästhetik: Komponieren nach Auschwitz. In: Jüdische Intellektuelle im 20. Jahrhundert. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien. Hg. v. Ariana Huml u. Monika Rappenecker. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. S. 39.

⁷ Vgl. hierzu bspw. ebd. S. 37; BIALOSKY, Marshall: When Lilacs Last in the Door-Yard Bloom'd: A Requiem "For Those We Love" by Paul Hindemith, Charles Jacobs and Walt Whitman. In: Notes, Second Series 44 (1988) H. 3. S. 570; BRAUN, William: Music to Sing and Play: The Choral Works of Paul Hindemith. In: The Choral Journal 36 (1995) H. 2. S. 27; EIDENBENZ, Michael: Werkbeschreibungen, Interpretationen, Analysen. https://www.zbc.ch/wAssets/docs/Werkbeschreibungen_Archiv_fuer-Homepage.pdf. Letzter Zugriff: 08.03.2018; KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and "An American Requiem". S. 164. Zitiert in Anm. 5.

⁸ Vgl. hierzu bspw. BRUHN, Siglind: Hindemiths große Vokalwerke. Waldkirch: Edition Gorz 2010 (= Hindemith-Trilogie Bd. 2). S. 65; HALL, Sharri K.: The Personal Tragedy in Paul Hindemith's *Mathis der Maler*. In: Musical Offerings 9 (2018) H. 1. S. 8; HOMBURG, Bad u. SCHADER, Luitgard: Absolute Musik und Biographie. Paul Hindemiths textbezogene Instrumentalkompositionen. In: Die Musikforschung 45 (1992) H. 1. S. 42; o. V.: Paul Hindemith. Sonata for Trumpet and Piano. <http://pws.npru.ac.th/arnon/data/files/Hindemith.pdf>. Letzter Zugriff: 12.04.2019; SIENKIEWICZ, Frederick A.: Research in performance: Analysis of five trumpet Works. Massachusetts: Diss. 2005. S. 49f.; ZEDNIK, Stefan: Auslöser für eine musikpolitische Krise. https://www.deutschlandfunk.de/ausloeser-fuer-eine-musikpolitische-krise.871.de.html?dram:article_id=247418. Letzter Zugriff: 17.04.2019.

⁹ Vgl. hierzu bspw. *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*. Hg. v. Lena Nieper u. Julian Schmitz. Bielefeld: Transcript Verlag 2016.

NS-Zeit außerdem besonders aktuell.¹⁰ Problematisch ist aber, dass sich die Deutung der genannten Kompositionen häufig nur durch die Biografie Hindemiths bestimmen lässt,¹¹ während Hindemith in der Hindemith-Forschung gerade nicht für seine politischen Aktivitäten bekannt ist,¹² und die Biografie eines Künstlers das Verstehen seiner Kunst lediglich beeinflussen, aber nicht bestimmen kann.¹³ Sinnvoll wäre es erstens, Hindemiths Musik und vor allem sein *Flieder-Requiem* mehr anhand erinnerungswissenschaftlicher Konzepte zu untersuchen, da das erinnerungskulturelle Potential Hindemiths für Deutschland in der Hindemith-Forschung bisher kaum diskutiert worden ist.¹⁴ Dabei sollte im Auge behalten werden, dass Musik als Erinnerungsmedium grundsätzlich anders als andere Kunstformen, wie beispielsweise Literatur, funktioniert: Musik arbeitet ja vielmehr mit Klängen und weniger mit Text, und die Voraussetzung dafür, Musik als Erinnerungsmedium zu verstehen, ist somit größtenteils von der Bereitschaft

¹⁰ Dies lässt sich am Beispiel der ersten Simon Wiesenthal Konferenz des Wiener Wiesenthal Instituts für Holocaust-Studien im Jahre 2011 begründen, deren Thema die musikalische Aufarbeitung der Shoah war. Vgl. hierzu bspw. *Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik. Scores of Commemoration. The Holocaust in Music*. Hg. v. Béla Rásky u. Verene Pawlowsky. Wien: New academic press 2015 (= Beiträge zur Holocaustforschung des Wiener Wiesenthal Instituts 1).

¹¹ Vgl. hierzu bspw. HALL, Sharri K.: The Personal Tragedy in Paul Hindemith's *Mathis der Maler*. S. 1-14. Zitiert in Anm. 8.

¹² Vgl. hierzu bspw. ebd. S. 8; KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and "An American Requiem". S. 141. Zitiert in Anm. 5.

¹³ Vgl. hierzu bspw. SCHEDING, Florian: Ein Fall von Verspätung? István Anhalts Traces (Tikkun). In: *Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik. Scores of Commemoration. The Holocaust in Music*. Hg. v. Béla Rásky u. Verene Pawlowsky. Wien: New academic press 2015 (= Beiträge zur Holocaustforschung des Wiener Wiesenthal Instituts 1). S. 272f; 278.

¹⁴ Hier ist es kritisch anzumerken, dass man vielleicht in Frage stellen könnte, ob das nach 1945 komponierte *Flieder-Requiem*, das die Rolle Hindemiths in der deutschen Erinnerungskultur nach 1945 bestimmt, überhaupt Teil der deutschen Erinnerungskultur ist. Hindemith komponierte es nämlich als amerikanischer Staatsbürger in den USA, dort, wo es auch vielfach aufgeführt wurde. Hindemith war aber immer noch Deutscher und hatte zu Deutschland enge Beziehungen. Darüber hinaus wurde seine Musik im Nachkriegsdeutschland wieder mit großem Erfolg aufgeführt und wurde nach dem Ende des Krieges wieder vermehrt auf die große Bedeutung Hindemiths für die deutsche Musikkultur aufmerksam gemacht. Da Hindemith also auf persönlicher und musikalischer Ebene noch immer seine Wurzeln in Deutschland hatte, ist sein Werk als Ganzes m. E. auch nicht losgelöst von der deutschen Musikgeschichte oder Erinnerungskultur zu betrachten. Vgl. hierzu u. a. KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and "An American Requiem". S. 162f. Zitiert in Anm. 5; o. V.: Werk. <https://www.hindemith.info/de/leben-werk/>. Letzter Zugriff: 03.01.2019.

des Rezipienten abhängig, das intentionale Potenzial der Musik wahrzunehmen.¹⁵ Zweitens wäre es angebracht, Hindemiths *Flieder-Requiem* mit seinen vor 1945 komponierten Werken zu vergleichen, die laut Forschung auch Krieg und Holocaust thematisieren,¹⁶ um so feststellen zu können, wie sich Hindemiths musikalischer Umgang mit der NS-Zeit charakterisieren lässt. Die Behandlung aller dieser Themen ist meines Erachtens Kernaufgabe der Hindemith-Forschung, da sie erstens dazu beiträgt, einen vollständigeren Überblick über die deutsche Erinnerungskultur nach 1945 und die musikalische ‚Vergangenheitsbewältigung‘ zu schaffen, der auch relativ unbekanntere Musik miteinbezieht und somit die Vielfalt des Repertoires berücksichtigt.¹⁷ Zweitens ist die Behandlung dieser Themen relevant, da sie neue Perspektiven auf das in der Hindemith-Forschung existierende Bild über Hindemith als apolitischen Künstler¹⁸ eröffnet, wie die vorliegende Arbeit belegen soll.

Es handelt sich in Bezug auf das erinnerungskulturelle Potential von Hindemiths Musik also um ein relativ junges Forschungsgebiet, das Raum für verschiedene Untersuchungsansätze offenlässt. Mit meiner Bachelorarbeit möchte ich einen Beitrag zu diesem Forschungsgebiet liefern und eine Forschungslücke versuchen zu füllen. Ziel meiner Arbeit ist es herauszufinden, wie Hindemiths musikalischer Umgang mit der NS-Zeit charakterisiert werden kann, und wie dessen Verhältnis zur deutschen Erinnerungskultur der unmittelbaren Nachkriegszeit zu betrachten ist. Aus dem erwähnten thematischen Kontext ergibt sich dann die folgende Forschungsfrage: Wie spiegelt Hindemiths

¹⁵ Vgl. SICKING, Kerstin: Die Rezeption von Holocaustkompositionen. Musik als Erinnerungsmedium. In: Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik. Scores of Commemoration. The Holocaust in Music. Hg. v. Béla Rásky u. Verene Pawlowsky. Wien: New academic press 2015 (= Beiträge zur Holocaustforschung des Wiener Wiesenthal Instituts 1). S. 88; 96.

¹⁶ Siehe Fn. 8.

¹⁷ Hierfür plädiert GERLACH, Katrin: Deutsche Oratorien und Kantaten nach 1945. Ein Beitrag zur ‚Vergangenheitsbewältigung‘. In: Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik. Hg. v. Béla Rásky u. Verene Pawlowsky. Wien: New academic Press 2015 (= Beiträge zur Holocaustforschung des Wiener Wiesenthal Instituts 1). S. 131.

¹⁸ Siehe Fn. 12.

musikalischer Umgang mit der NS-Zeit Aspekte der deutschen Erinnerungskultur der unmittelbaren Nachkriegszeit wider?

Meine These lautet, dass sich in den untersuchten Kompositionen ein ähnliches Kompositionsvorgehen (eine implizite musikalische Thematisierung der NS-Zeit) feststellen lässt, das sich im Spannungsfeld zwischen Verschweigen und Verurteilen der NS-Zeit positioniert, was typisch für die erste Phase der deutschen Erinnerungskultur ist.

Zur Beantwortung der Forschungsfrage setzt sich der theoretische Kontext dieser Arbeit zuerst mit der Begriffsbestimmung von ‚Erinnerungskultur‘ und spezifisch der deutschen Erinnerungskultur der unmittelbaren Nachkriegszeit auseinander. Danach wird darauf eingegangen, ob und wie Musik aus kulturwissenschaftlicher Perspektive als Erinnerungsmedium funktioniert und werden relevante erinnerungswissenschaftliche Konzepte erläutert, die auf die Gattung ‚Requiem‘ Bezug nehmen.

Nach dem theoretischen Rahmen wird auf Hindemiths musikalischen Umgang mit der NS-Zeit vor 1945 eingegangen, wobei – wie gesagt – auf die Analyse der *Mathis*-Sinfonie (1934) und der *Trompetensonate* (1939) beschränkt wird. Auf Basis von in der Hindemith-Forschung kursierenden Deutungen zu den Werken, die in dieser Arbeit auf ihre Plausibilität hin überprüft werden, und dem Vergleich des musikalischen Umgangs mit der NS-Zeit, der in den beiden Werken feststellbar ist, soll geklärt werden, wie sich Hindemiths musikalischer Umgang vor 1945 charakterisieren lässt.

In einem separaten Kapitel wird die Analyse des *Flieger-Requiem*s durchgeführt, in die dessen Musik, Text und Thematik miteinbezogen werden. Im ersten Teil der Analyse stehen Informationen zum Entstehungshintergrund und zum autobiographischen Hintergrund im Mittelpunkt. Obwohl die Deutung eines Werkes auf Basis eines autobiographischen Hintergrunds grundsätzlich immer etwas heikel ist, lassen sich einige Geschehnisse aus dem Leben Hindemiths nicht strikt von der inhaltlichen Thematik des

Werkes trennen, indem sie darauf hindeuten, dass die inhaltliche Thematik des Requiems nicht unbedingt auf das Gedenken des Todes Roosevelts oder amerikanischer Soldaten im Zweiten Weltkrieg beschränkt sein muss.

Im Mittelpunkt des zweiten Teils der Analyse steht die Entdeckung Kowalkes, dass mit der Hymne *Denen, die wir lieben* ein intertextueller Verweis auf eine gleichnamige Hymne mit jüdischer Melodie gemeint wird. Da die musikalische und sprachliche Stelle, an der die Hymne sich befindet, von großer Bedeutung ist, werden sowohl musikalische, als auch textuelle Komponenten behandelt. Auch andere musikalische und sprachliche Elemente, die Verweise auf eine kritische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit beinhalten, werden in diese Analyse miteinbezogen, um so festzustellen, wie sich Hindemiths musikalischer Umgang mit der NS-Zeit nach 1945 charakterisieren lässt.

Die vorherigen Schritte meiner Arbeit (d. h. die Informationen zur Musik als Erinnerungsmedium, zu den erinnerungswissenschaftlichen Konzepten und zu Hindemiths musikalischem Umgang mit der NS-Zeit vor 1945) fließen in die Analyse des Requiems mit ein, damit unter Bezugnahme der Informationen zur ersten Phase der deutschen Erinnerungskultur im Fazit eine ausgewogene Antwort auf die Forschungsfrage inklusive eines Ausblicks auf künftige Forschungsansätze zustande kommen kann.

Mein Dank gilt insbesondere Frau Mariacher für ihre ausgiebige Unterstützung. Durch die Stelle, die ich als ihr Student dieses Semester bekleidete, hat sie die vorliegende Studie überhaupt erst ermöglicht. Meinen Eltern möchte ich dafür danken, dass sie mich während des Studiums so herzlich unterstützt haben. Insbesondere gebührt meinem Vater Dank, der viel Zeit in die Korrektur meiner Arbeit investiert hat.

2. Theoretischer Kontext

Der erste Teil des theoretischen Kontextes widmet sich einer Begriffsbestimmung von ‚Erinnerungskultur‘. Da es sich beim 1946 komponierten *Flieder-Requiem* um eines der wenigen nach 1945 komponierten Werke Hindemiths handelt, die in der Hindemith-Forschung mit der NS-Zeit in Verbindung gebracht werden, gibt dieser Teil zur Beantwortung der Forschungsfrage auch einen Überblick über die deutsche Erinnerungskultur der ersten Nachkriegsjahre. Der zweite Teil setzt sich mit der Frage auseinander, ob und wie Musik als Erinnerungsmedium funktioniert. Der dritte Teil setzt sich spezifisch mit der Gattung ‚Requiem‘ auseinander und versucht sie unter Bezugnahme erinnerungswissenschaftlicher Konzepte zu untersuchen. Dieses Kapitel bildet die theoretische Grundlage für die Analyse der in der vorliegenden Arbeit im Mittelpunkt stehenden Kompositionen und für den Vergleich zwischen Hindemiths musikalischer Auseinandersetzung mit der NS-Zeit und der ersten Phase der deutschen Erinnerungskultur.

2.1 Erinnerungskultur: Begriffsbestimmung und Beschreibung der deutschen Erinnerungskultur der unmittelbaren Nachkriegszeit

Der Begriff ‚Erinnerungskultur‘ scheint ein Neologismus zu sein, der den Begriff ‚Geschichtskultur‘ seit Mitte der 1990er Jahre abgelöst hat,¹⁹ und der im kulturwissenschaftlichen Diskurs unterschiedlich definiert wird. So versteht Hans Günter Hockerts unter ‚Erinnerungskultur‘ einen Sammelbegriff „für die Gesamtheit des nicht spezifisch

¹⁹ Vgl. WOLFRUM, Edgar: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik als Forschungsfelder. Konzepte – Methoden – Themen. In: Reformation und Bauernkrieg. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik im geteilten Deutschland. Hg. v. Jan Scheunemann. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2010. S. 17; WÜNSCH, Thomas: Erinnerungskultur. <https://ome-lexikon.uni-oldenburg.de/begriffe/erinnerungskultur/>. Letzter Zugriff: 22.04.2019.

wissenschaftlichen Gebrauchs der Geschichte in der Öffentlichkeit – mit verschiedensten Mitteln und für die verschiedensten Zwecke“²⁰. Astrid Erll fasst den Begriff enger und beschreibt Erinnerungskulturen hingegen als die „historisch und kulturell variablen Ausprägungen von kollektivem Gedächtnis“²¹, wobei „das wissenschaftliche Konstrukt ‚kollektives Gedächtnis‘ erst in seiner Aktualisierung durch einzelne kollektive Erinnerungsakte tatsächlich beobachtbar und kulturwissenschaftlich analysierbar wird“²².

Gemeinsam ist den verschiedenen Begriffsbestimmungen, dass das, was als Gedächtnis einer Gruppe gelten soll, selektiv, umstritten, aber vor allem gegenwartsgebunden ist: Erinnerungskultur ist deshalb als eine Sammlung von Phänomenen der Vergegenwärtigung der Vergangenheit, als „Geschichte im Gedächtnis der Gegenwart“²³, zu verstehen. Hier knüpft Aleida Assmann an die von Maurice Halbwachs entwickelten Konzepte des sozialen und kollektiven Gedächtnisses an. Nach Halbwachs bilden sich die sozialen Rahmen („cadres sociaux“) der Vergegenwärtigung nämlich in Gruppen und sind sie „den Menschen der gleichen Gruppe gemeinsam“²⁴. Das, was von einer Gruppe jeweils erinnert wird, wirkt also identitätsstiftend, und deshalb lassen sich auch Erinnerungskulturen größerer Gruppen, Völker oder Nationen untersuchen.

Die deutsche Erinnerungskultur ist Untersuchungsgegenstand verschiedener wissenschaftlicher Studien; Erinnern gehört nach Michael Braun ja auch zu den ‚Gründungsmythen‘ Nachkriegsdeutschlands.²⁵ Da das Erinnerte, wie gesagt, dynamisch ist, also

²⁰ HOCKERTS, Hans Günter: Zugänge zur Zeitgeschichte. Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft. In: Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt. Hg. v. Konrad H. Jarausch u. Martin Sabrow. Frankfurt a. M./New York: Campus 2002. S. 41.

²¹ ERLI, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. In: Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Hg. v. Ansgar Nünning u. Vera Nünning. Stuttgart: J.B. Metzler 2008. S. 176.

²² Ebd.

²³ ASSMANN, Aleida, zitiert nach BRAUN, Michael: Erinnerungskultur. <https://www.kas.de/web/europa/erinnerungskultur>. Letzter Zugriff: 22.04.2019.

²⁴ HALBWACHS, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985. S. 183.

²⁵ Vgl. BRAUN, Michael: Erinnerungskultur. Zitiert in Anm. 23.

einem stetigen zeitlichen Wandel unterliegt, ist es nicht verwunderlich, dass auch die deutsche Erinnerung an Nationalsozialismus und Zweiten Weltkrieg inzwischen selbst eine Geschichte hat, die sich untersuchen lässt. In der erinnerungswissenschaftlichen Forschung wird dabei häufig eine Periodisierung der breiteren deutschen Erinnerungskultur seit 1945 vorgenommen, um die Entwicklungen des deutschen Umgangs mit der NS-Zeit und dem Zweiten Weltkrieg seit 1945 zu beschreiben, wobei die Annahme, dass die erste Phase einer solchen Periodisierung die Zeit zwischen dem Ende des Krieges und der Gründung der Bundesrepublik bilden sollte, wenig umstritten ist.²⁶

An ihrem Anfang steht einer der umfangreichsten politischen Systemwechsel des 20. Jahrhunderts: der Übergang von der Nazidiktatur zur Demokratie. Nach Helmut König war um diese Zeit die Frage, wie nach 1945 ein neuer Anfang gestaltet werden konnte, das zentrale Problem.²⁷ Fragen nach dem Umfang der notwendigen Änderungen, nach dem Handlungssubjekt, das die Änderungen feststellen und ausführen sollte, und dem Modus, in dem die Änderungen zustande kommen sollten, standen im Mittelpunkt der Überlegungen.²⁸ Eine Antwort auf solche Fragen kam aber nicht von deutscher Seite, da der Neuanfang nach 1945 von den alliierten Besatzungsmächten erzeugt worden war. Sie entschieden sich – trotz Diskussionen unter Deutschen und den Alliierten selbst – für Strafprozesse und Entnazifizierungsprozeduren, die nach König zusammen mit der Schuld-Debatte für die unmittelbare Nachkriegszeit charakteristisch sind.²⁹

Anders als in den 1950er Jahren wurde die NS-Zeit in den ersten Nachkriegsjahren also nicht vorwiegend verschwiegen. Jedoch fanden die von den Alliierten mitinitiierten Diskussionen über Schuld nicht gemeinschaftsweit statt, wie Friso Wielenga betont:

²⁶ Vgl. KÖNIG, Helmut: Die Zukunft der Vergangenheit. Der Nationalsozialismus im politischen Bewusstsein der Bundesrepublik. Frankfurt a. M.: Fischer 2003. S. 18.

²⁷ Vgl. ebd. S. 21.

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Vgl. ebd. S. 17; 21.

In den ersten Nachkriegsjahren gab es [...] sehr wohl eine Diskussion über Schuld und über die Ursachen des Nationalsozialismus, auch wenn diese Diskussion hauptsächlich von einer kleinen intellektuellen Minderheit geführt wurde und von den Besatzungsmächten mit initiiert worden war. In der Presse wurde ausführlich über die Nazizeit und die Verbrechen geschrieben, der Philosoph Karl Jaspers veröffentlichte 1946 *Die Schuldfrage*, die evangelische Kirche trat im Oktober 1945 mit dem *Stuttgarter Schuldbekennnis* an die Öffentlichkeit, und Politiker zogen Lehren aus der Vergangenheit.³⁰

Hinsichtlich der gesellschaftlichen Reichweite der Schuld-Debatten behauptet Edgar Wolfrum Ähnliches: „War die deutsche Geschichte nach der nationalsozialistischen Katastrophe 1945 an ihren Endpunkt gelangt? [...] Die [...] gewöhnlichen Deutschen interessierte dies wenig, die Intellektuellen allerdings umso mehr“³¹. Die Debatte erfolgte also nicht wirklich „in Form einer offenen Debatte als vielmehr monologisch, indirekt und häufig auch verschlüsselt“³², wie Barbaro Eberan behauptet. Sie fand zwar in einigen in hohen Auflagen gedruckten politisch-kulturellen Zeitschriften statt, die mit Titeln wie *Der Ruf* oder *Die Wandlung* gelegentlich radikal zu schein schienen, aber diese vermeintliche Radikalität war nicht offensiv, sondern defensiv, wie König behauptet:

[S]ie [die Radikalität] richtete sich nicht nach außen, sondern nach innen. Vorherrschend war das Bemühen, aus der politischen und moralischen Katastrophe wenigstens noch kleine unbeschädigte Restbestände zu retten. Diese Restbestände hatten ihr Gemeinsames darin, daß sie von aller Politik meilenweit entfernt waren.³³

³⁰ WIELENGA, Friso: Erinnerungskulturen im Vergleich. Deutsche und niederländische Rückblicke auf die NS-Zeit und den Zweiten Weltkrieg. In: Jahrbuch Zentrum für Niederlande-Studien 12 (2001) H. 1. S. 14.

³¹ WOLFRUM, Edgar: Geschichte und Erinnerungskultur in der DDR und BRD. <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39814/geschichte-der-erinnerungskultur?p=all>.
Letzter Zugriff: 04.06.2019.

³² EBERAN, Barbaro, zitiert nach WIELENGA, Friso: Erinnerungskulturen im Vergleich. S. 14. Zitiert in Anm. 30.

³³ KÖNIG, Helmut: Die Zukunft der Vergangenheit. S. 23. Zitiert in Anm. 26.

Die Tatsache, dass sich der deutsche Umgang mit der NS-Zeit in den ersten Nachkriegsjahren von der Politik fern hielt, bedeutete auch, dass in der deutschen Öffentlichkeit über die NS-Zeit und die politische (Mit-)Verantwortung nicht explizit gesprochen wurde, was typisch für die erste Phase der deutschen Erinnerungskultur ist:

Sucht man nach einem gemeinsamen Nenner der Diskussion über die Schuldfrage in den ersten Nachkriegsjahren, so fällt auf, daß vor allem in allgemeinen und metaphorischen Wendungen über die nationalsozialistische Vergangenheit gesprochen wurde und die Verbrechen selbst häufig nur verschleiert im Hintergrund standen.³⁴

Es waren also die konkreten NS-Verbrechen und historischen Fakten über Nazi-Deutschland, über die nur in einer abstrakten Form gesprochen wurde: „Verantwortlichkeiten, Tatbestände und Fakten“³⁵ wurden nicht benannt, und „[d]er Massenmord an den Juden kam so gut wie überhaupt nicht vor“³⁶. Dies lässt sich auch exemplarisch am damaligen deutschen Umgang mit den ehemaligen Außenlagern nachvollziehen:

In der unmittelbaren Nachkriegszeit setzte sich die Mehrheit der Deutschen kaum mit den ehemaligen Außenlagern auseinander. In diesem Zeitraum verschwieg und verdrängte die Lokalbevölkerung deren frühere Existenz. Allein durch den Druck der Besatzungsbehörden wurden Erinnerungszeichen auf Friedhöfen und Massengräbern angebracht, deren Inschriften jedoch sehr allgemein gehalten wurden.³⁷

Wielenga betont, dass im Deutschland der Nachkriegsjahre aber eine breite öffentliche Distanzierung von der Nazivergangenheit gewachsen war;³⁸ die erste Phase in der Geschichte des deutschen Umgangs mit der NS-Zeit nach 1945, in der man sich also eher

³⁴ WIELENGA, Friso: Erinnerungskulturen im Vergleich. S. 15. Zitiert in Anm. 30.

³⁵ KÖNIG, Helmut: Die Zukunft der Vergangenheit. S. 23. Zitiert in Anm. 26.

³⁶ Ebd.

³⁷ o. V.: Aufarbeitung der Geschichte des Natzweiler-Komplexes. https://www.gedenkstaetten-bw.de/aufarbeitung_natzweiler.html#. Letzter Zugriff: 04.06.2019.

³⁸ Vgl. WIELENGA, Friso: Erinnerungskulturen im Vergleich. S. 15. Zitiert in Anm. 30.

implizit mit dem nationalsozialistischen Erbe auseinandersetzte, endete nämlich mit der Gründung der Bundesrepublik, für die die öffentliche Distanzierung von der Nazi-zeit eine „normative Grundlage“³⁹ war.

2.2 Musik als Medium der Erinnerung

Wie im vorigen Unterkapitel festgestellt wurde, sind Erinnerungskulturen also als eine Sammlung einzelner Phänomene der Vergegenwärtigung der Vergangenheit zu betrachten. Wie Kunst im Allgemeinen, ist auch Musik geeignetes Mittel dafür, Vergangenes zu vergegenwärtigen. Musik ist nach Gedächtnisforscherin Astrid Erll nämlich „zentraler Bestandteil von Maurice Halbwachs' *cadres sociaux*“⁴⁰, den gegenwärtigen sozialen Rahmen, die die Vergegenwärtigung der Erinnerung bestimmen, wie im vorigen Unterkapitel bereits festgestellt wurde:

Über die Erinnerung an Musik und über die Erinnerungen, die musikalische Reize auslösen, werden individuelle und kollektive Identitäten geschaffen und aufrechterhalten [...] – und das nicht nur aus kulturwissenschaftlicher, musik- und medienwissenschaftlicher Perspektive, sondern auch aus der Perspektive der kognitions- und neurowissenschaftlich orientierten Gedächtnisforschungen.⁴¹

Musik spielt nach Erll deshalb in der Erinnerungswissenschaft auch eine große Rolle, da „sie eine außerordentlich vergemeinschaftende Wirkung entfalten [kann], sowohl innerhalb einer Generation [...] als auch über die Generationsfolge hinweg“⁴².

³⁹ WIELENGA, Friso: Erinnerungskulturen im Vergleich. S. 15. Zitiert in Anm. 30.

⁴⁰ ERLI, Astrid: Vorwort. In: Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart. Hg. v. Lena Nieper u. Julian Schmitz. Bielefeld: Transcript Verlag 2016. S. 10.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

Es dürfte vor diesem Hintergrund als nichts Besonderes erscheinen, dass Musik an die NS-Vergangenheit erinnern kann. Solche auf die Nazizeit und den Holocaust bezogene Kompositionen gibt es bereits in den 1930er und 1940er Jahren, aber erst in den späten 1950er und 1960er Jahren erlebt diese Musik (ganz im Einklang mit der Entwicklung der deutschen Erinnerungskultur)⁴³ einen rasanten Aufschwung.⁴⁴

Kerstin Sicking stellt fest, dass solche Musik Erinnerungen an die NS-Zeit in unterschiedlich fortgeschrittener Abstraktion thematisieren kann: „von vermeintlicher Authentizität, [...] bis hin zu symbolischen, chiffrierten und unter Bezugnahme auf präexistentes Material wirkenden Texten“⁴⁵. Auch behauptet sie, dass der Einsatz solcher Kompositionen stark von kalendarischen Faktoren abhängig ist.⁴⁶ Das erinnerungskulturelle Potential von Musik muss nach Sicking aber wahrgenommen werden: „Voraussetzung für die sinnstiftende Rezeption jeder engagierten Musik bzw. engagierter Kunst im Allgemeinen ist [...] die Bereitschaft des Hörers, das intentionale Potenzial des Komponisten im Rezeptionsprozess wahrzunehmen.“⁴⁷ Musik stellt in diesem Zusammenhang nämlich einen Sonderfall dar, nicht weil sie wie alle andere Kunst motivierte Rezipienten benötigt, die das Medium in seiner jeweiligen Spezifik aktualisieren, sondern weil diese Aktualisierung im Rezeptionsprozess mit einer großen performativen Anstrengung einhergeht, die Musik von anderen Kunstformen (auch Medien, die einer Inszenierung bedürfen) unterscheidet.⁴⁸ Musik arbeitet in den meisten Fällen nämlich nicht mit Text,

⁴³ Vgl. hierzu bspw. KÖNIG, Helmut: Die Zukunft der Vergangenheit. S. 30-37. Zitiert in Anm. 26; WIELENGA, Friso: Erinnerungskulturen im Vergleich. S. 20-26. Zitiert in Anm. 30.

⁴⁴ Vgl. zur Geschichte von Holocaustkompositionen bspw. FEISST, Sabine: Commemorating the Holocaust in Music. Case Studies of Works by Four German Composers. In: Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik. Scores of Commemoration. The Holocaust in Music. Hg. v. Béla Rásky u. Verene Pawlowsky. Wien: New academic press 2015 (= Beiträge zur Holocaustforschung des Wiener Wiesenthal Instituts 1). S. 319-323.

⁴⁵ SICKING, Kerstin: Die Rezeption von Holocaustkompositionen. S. 88. Zitiert in Anm. 15.

⁴⁶ Dies lässt sich nach Sicking an den Aufführungsdaten von Holocaustkompositionen exemplarisch nachvollziehen, die explizit auf das Holocaustgedenken ausgerichtet sind. Vgl. hierzu ebd. S. 88f.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Vgl. ebd. S. 96f.

sondern vielmehr mit Klängen, wodurch die Entschlüsselung des intentionalen Potentials der Musik indirekt und weniger unmittelbar als beim Lesen von Texten über das Lesen der Notenschrift stattfindet und zugleich auch von der musikalischen Inszenierung abhängig ist. Zur Aktualisierung von Musik schreibt Sicking:

Die Aktualisierung [...] erfolgt nicht nur durch [sic] die realisierenden Musiker, sondern durch einen umfassenden organisatorischen Rahmen [...]. Musik als ein absolut performatives sowie rezipientenorientiertes Medium wird dabei zu einem nicht reproduzierbaren und unumkehrbaren Ereignis.⁴⁹

In diesem Zusammenhang verweist Sicking auf die medientheoretischen Annahmen von Jan und Aleida Assmann, die das kollektive Gedächtnis in zwei Bestandteile, das kommunikative und das kulturelle Gedächtnis, unterteilen:

Während sich das kommunikative Gedächtnis [...] in der zwischenmenschlichen Interaktion des Erzählens durch Erfahrung und Hörensagen gebildet hat, wird die Erinnerung im kulturellen Gedächtnis durch Medien gewährleistet.⁵⁰

Sicking macht darauf aufmerksam, dass Musik dieser Gedächtniskonzeption zufolge als ein solches Medium zu verstehen ist, da Musikaufführungen Erinnerungen als auf „Kodifikation und Speicherung plus sozial bestimmtem und praktiziertem Erinnerungswert“⁵¹ beruhende Gedächtnismedien „zweiten Grades“⁵² aktivieren können. Die Rezeption von Musik ist, wie Sicking behauptet, nämlich stark ritualisiert:

In ihrer Bindung an praktizierte Aufführung ist die Rezeption von Musik als Medium stark ritualisiert. Besonders Konzerte mit Aufführung einer Holocaustkomposition

⁴⁹ SICKING, Kerstin: Die Rezeption von Holocaustkompositionen. S. 97. Zitiert in Anm. 15.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ ASSMANN, Aleida u. ASSMAN, Jan, zitiert nach ebd. S. 97.

⁵² Ebd.

können als solche Riten kollektiver Kommemoration, zeremonielle Kommunikationen oder Feste verstanden werden.⁵³

Da der Konzertbetrieb also einen Kontext schaffen kann, in dem das erinnerungskulturelle Potential der Musik über z. B. Werbung, Programmbücher, usw. kommuniziert werden kann, ist die Musikaufführung als ein Gedächtnismedium „zweiten Grades“⁵⁴ mit einem rituellen Charakter zu verstehen. Kompositionen an sich sind als Erinnerungsspeicher in dem Sinne als auf „Kodifikation und Speicherung von Information“⁵⁵ beruhende Medien „ersten Grades“⁵⁶ zu betrachten.

2.3 Requiem als Gattung: Totengedenken und Erinnerungsort

Bei der Musik Hindemiths, die in der Hindemith-Forschung mit der NS-Zeit in Verbindung gebracht wird, handelt es sich auf den ersten Blick um vertraute, europäische, musikalische Gattungen, die seit jeher nach festen, kompositorischen Richtlinien komponiert werden und ursprünglich selten auf Außermusikalisches anspielen. Doch beim *Flieder-Requiem* haben wir es mit einem Genre zu tun, einer katholischen Totenmesse, in der die Musik traditionsgemäß eine Nebenrolle spielt und der liturgische Text im Mittelpunkt steht. Es ist also ein Genre, das per definitionem Außermusikalisches, nämlich religiöses Gedenken musikalisiert.⁵⁷ Da Hindemith im Fall seines Requiems auf den

⁵³ SICKING, Kerstin: Die Rezeption von Holocaustkompositionen. S. 98. Zitiert in Anm. 15.

⁵⁴ ASSMANN, Aleida u. ASSMAN, Jan, zitiert nach SICKING, Kerstin: Die Rezeption von Holocaustkompositionen. S. 97. Zitiert in Anm. 15.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Vgl. hierzu bspw. TSVETANOVA, Petya: Das Requiem – ein Erinnerungsort. Das War Requiem von Benjamin Britten und das Polskie Requiem von Krzysztof Penderecki als musikalische Erinnerungsdenkmäler des 20. Jahrhunderts. In: Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart. Hg. v. Lena Nieper u. Julian Schmitz. Bielefeld: Transcript Verlag 2016. S. 103; 105.

liturgischen Text verzichtet hat, lässt sich fragen, warum er sein Werk durch die Namensgebung dennoch mit dem Religiösen hat assoziieren wollen,⁵⁸ und in welchem Bezug ein Requiem ohne liturgischen Text zur oben skizzierten Erinnerungstheorie steht.

Petya Tsvetanova betont, dass das Gattungsgedächtnis eines Requiems zwei sinnstiftende Erinnerungsformen entfaltet:

Auf inhaltlicher Ebene erinnert es an Verstorbene und erhält somit eine memoriale Funktion. Auf formeller Ebene verbinden sich historische, soziale und kulturelle Ereignisse allegorisch mit dem ursprünglich liturgischen Sinn.⁵⁹

Mit dem ‚liturgischen Sinn‘ wird hier die religiöse Assoziation gemeint, die Werken Eigenschaften, wie allzeitliche Gültigkeit und Ursprünglichkeit verleihen kann.⁶⁰ Mit der memorialen Funktion der Gattung wird vor allem das Totengedenken gemeint, das als Grundlage eines jeden Requiems fungiert.

Zum Totengedenken haben sich verschiedene Wissenschaftler aus erinnerungswissenschaftlicher Perspektive geäußert. So nimmt das Totengedenken nach Jann Assmann eine Zwischenstelle zwischen dem kommunikativen und kulturellen Gedächtnis ein:

Das Totengedenken ist ‚kommunikativ‘, insofern es eine allgemein menschliche Form darstellt, und es ist ‚kulturell‘ in dem Maße, wie es seine speziellen Träger, Riten und Institutionen ausbildet.⁶¹

⁵⁸ Hindemith hätte seinem Requiem auch den weniger religiös anmutenden Titel ‚politisches Oratorium‘ geben können, was nach Katrin Gerlach im Hinblick auf deutsche Holocaustkompositionen seit 1945 besonders üblich ist. Vgl. GERLACH, Katrin: Deutsche Oratorien und Kantaten nach 1945. S. 113-117. Zitiert in Anm. 17.

⁵⁹ TSVETANOVA, Petya: Das Requiem – ein Erinnerungsort. S. 103f. Zitiert in Anm. 57.

⁶⁰ Vgl. hierzu GERLACH, Katrin: Deutsche Oratorien und Kantaten nach 1945. S. 130. Zitiert in Anm. 17.

⁶¹ ASSMANN, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 6. Aufl. München: C.H. Beck 2007. S. 61.

Jan Brademann behauptet Ähnliches zum Gattungsgedächtnis des Requiems.⁶² Für den rituellen Charakter soll das Requiem dann in einen rituellen Kontext eingebunden oder in regelmäßigen Abständen zu bestimmten (symbolischen) Ereignissen wiederholt werden.⁶³ Aus der Perspektive, dass das *Flieder-Requiem* vor allem des Todes Roosevelts und amerikanischer Soldaten im Zweiten Weltkrieg gedenkt, lässt sich dieser rituelle Charakter gut am amerikanischen Aufführungskontext nachvollziehen. So wird es wiederholt am amerikanischen ‚Memorial Day‘ aufgeführt.⁶⁴ Jedoch bleibt die Frage offen, ob dieser rituelle Charakter auch in Deutschland feststellbar ist. In der inhaltlichen Analyse (S. 47) des Requiems wird hierauf näher eingegangen.

Die Idee, das ein Requiem sowohl am kommunikativen, als auch am kulturellen Gedächtnis teilhat, führt Tsvetanova weiter. In ihren Augen ist ein Requiem nämlich als Erinnerungsort zu verstehen. Hier deutet sie auf das von Pierre Nora entwickelte Konzept des Erinnerungsorts als „künstliche[n] Platzhalter für das nicht mehr vorhandene, natürliche kollektive Gedächtnis“⁶⁵ hin, der eine materielle, eine funktionale und eine symbolische Dimension hat.⁶⁶ Als Erinnerungsort dienen nach Nora „alle kulturellen Phänomene [...], die auf kollektiver Ebene bewusst oder unbewusst in Zusammenhang mit Vergangenheit oder nationaler Identität gebracht werden“⁶⁷. Ein Requiem kann tatsächlich die genannten Voraussetzungen erfüllen, um als Erinnerungsort bezeichnet zu werden. So hat es eine materielle Dimension, indem die Notenschrift und der Text vor-

⁶² Vgl. BRADEMANN, Jan: Bekennen, Berichten, Bewirken. Sprachliche Kommunikation und das kulturelle Gedächtnis der Konfessionen auf dem ländlichen Friedhof in der Frühen Neuzeit. In: Konfession und Sprache in der Frühen Neuzeit. Interdisziplinäre Perspektiven. Hg. v. Jürgen Macha u. a. Waxmann: Münster 2012 (= Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 18). S. 124.

⁶³ Vgl. ERLI, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. 2. Aufl. Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler 2011. S. 30ff.

⁶⁴ Vgl. hierzu bspw. ELSHOUT, Hilco: Erinnerung an den Holocaust in Hindemiths Flieder-Requiem. Hausarbeit zum Kurs ‚Holocaust und deutsches Gedächtnis‘. Utrecht 2018. S. 12.

⁶⁵ ERLI, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. S. 26. Zitiert in Anm. 63.

⁶⁶ Vgl. ebd.

⁶⁷ Ebd. S. 27.

liegen, und indem die Aufführung einen materiellen Ausschnitt einer Zeiteinheit fordert. Da Totengedenken im Mittelpunkt eines Requiems steht, hat es auch eine funktionale Dimension. Wenn ein Requiem in einen rituellen Kontext eingebunden wird, kann es außerdem die symbolische Dimension innehaben.⁶⁸

Tsvetanova behauptet aber, anders als Nora, dass Gedächtnis und Geschichte als Vergangenheitsbezüge strikt getrennt werden müssten: Der Schnittpunkt von Gedächtnis und Geschichte enthüllt sich in ihren Augen stattdessen in jedem Requiem-Denkmal, denn „[d]as Requiem ist ein Ort, der historisch veränderlich und zugleich liturgisch unveränderlich ist“⁶⁹. Wie bei Nora scheint aber auch bei Tsvetanova der Gedanke, dass ein Requiem als künstlicher Platzhalter für nicht mehr Vorhandenes fungiert, anwesend zu sein: Ein Requiem gedenkt nämlich derjenigen, die nicht mehr unter uns sind.

Da Hindemiths Requiem jedenfalls in den Vereinigten Staaten einen rituellen Charakter hat, wie bereits erwähnt wurde, lässt sich feststellen, dass es aus amerikanischer Perspektive als Erinnerungsort betrachtet werden kann. Jedoch wirft sich auch hier die Frage auf, ob sich das Gleiche aus einer deutschen Perspektive feststellen lässt. In der inhaltlichen Analyse (S. 47) des Requiems wird hierauf näher eingegangen.

⁶⁸ Vgl. ELSHOUT, Hilco: Erinnerung an den Holocaust in Hindemiths Flieder-Requiem. S. 11f. Zitiert in Anm. 64.

⁶⁹ TSVETANOVA, Petya: Das Requiem – ein Erinnerungsort. S. 105. Zitiert in Anm. 57.

3. Hindemiths musikalischer Umgang mit der NS-Zeit vor 1945

Im theoretischen Kontext war die zentrale Frage, wie Musik als Erinnerungsmedium funktioniert und welche Konzepte der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung dabei eine Rolle spielen. Dieses Kapitel setzt sich mit der Frage auseinander, wie und warum Hindemiths Sinfonie *Mathis der Maler* und seine *Trompetensonate* in der Hindemith-Forschung mit der NS-Zeit in Verbindung gebracht werden, und ob sie als Erinnerungsmedien fungieren können. Es ist das Ziel dieses Kapitels, Hindemiths musikalischen Umgang mit der NS-Zeit vor 1945 näher zu bestimmen, um so weitere Elemente herauszuarbeiten, die diesen Umgang charakterisieren.

3.1 Die symphonische Version der Oper *Mathis der Maler* (1934)

Über die Position Hindemiths innerhalb der deutschen Musikszene zur Zeit der Uraufführung seiner *Mathis*-Sinfonie schreibt Stefan Zednik Folgendes:

In den zwanziger Jahren hatte Hindemith zur Avantgarde gezählt. Er galt als musikalischer Bilderstürmer, der expressionistisch-symbolistische Dramatik [...] wenig scheute. [...] Doch obwohl von der rechtskonservativen Presse heftig attackiert, wurde Hindemith auch nach 1933 zunächst weiter aufgeführt.⁷⁰

Obwohl Hindemith als früher Postromantiker und Neoklassizist anfänglich noch nationalsozialistische Fürsprecher hatte, dauerte es jedoch nicht lange, bis er auch von nationalsozialistischer Seite, die ihm „Neutönerei“ und Kontakte zu jüdischen Kollegen⁷¹

⁷⁰ ZEDNIK, Stefan: Auslöser für eine musikpolitische Krise. Zitiert in Anm. 8.

⁷¹ Ebd.

vorwarf, heftig kritisiert wurde. Genau zu dieser Zeit komponierte Hindemith seine Oper, *Mathis der Maler*, die er 1934 zuerst als Sinfonie in Berlin uraufführen ließ.

Karen Painter betont, dass die Uraufführung der Sinfonie besonders erfolgreich war, und dass vor allem die die völkische Orientierung der Sinfonie, die ganz im Einklang mit dem Nationalsozialismus zu sein schien, vom Berliner Publikum gelobt wurde:

Most commentators agreed then (as they do now) that the work itself [*Mathis der Maler*] virtuosically realized the *völkisch* orientation of National Socialism.⁷²

Dennoch erhielt Hindemith 1936 ein Aufführungsverbot seiner Werke, auf das er später mit Emigration reagierte.⁷³ Die Frage, warum die Nazis zu diesem drastischen Mittel gegriffen haben, lässt sich nur schwierig beantworten, vor allem da *Mathis* auf den ersten Blick im Einklang mit der nationalistischen Musikauffassung der Nazis zu sein scheint, worauf bereits die ersten Uraufführungsreaktionen aufmerksam machten:

Hindemith drew on old German folk material and composed in a tonal idiom with clear counterpoint. Thematic material is presented in balanced phrases, and sections proceed singlemindedly to grand arrival points. Accessibility is the governing ethos.⁷⁴

Ausgangspunkt der Musikauffassung der Nazis war, dass Musik tatsächlich leicht zugänglich sein sollte, denn „Nazis wanted music that would speak to all people“⁷⁵. Doch nicht nur die Tatsache, dass Hindemith in seinem Werk traditionelle kompositorische Vorgehensweisen benutzte, hat den Uraufführungsreaktionen zufolge zu dieser Zu-

⁷² PAINTER, Karen: Symphonic Ambitions, Operatic Redemption: “Mathis der Maler and Palestrina” in the Third Reich. In: *The Musical Quarterly* 85 (2001) H. 1. S. 127.

⁷³ Vgl. SCHUBERT, Giselher: Paul Hindemith. Zitiert in Anm. 2.

⁷⁴ PAINTER, Karen: Symphonic Ambitions, Operatic Redemption: “Mathis der Maler and Palestrina” in the Third Reich. S. 127. Zitiert in Anm. 72.

⁷⁵ HALL, Sharri K.: The Personal Tragedy in Paul Hindemith’s *Mathis der Maler*. S. 2. Zitiert in Anm. 8.

gänglichkeit beigetragen, sondern auch die völkische Orientierung mittels Volksliedzitate. So betonte beispielsweise Musikkritiker Max Marschalk, dass Hindemith mit diesen Volksliedziten „the property of the *Volk*“⁷⁶ beim Komponieren verwendet hat. Auch Sharri K. Hall betont, dass diese Volksliedzitate gut zur nationalistischen Musikauffassung der Nazis passen: „The *Mathis* project depicts tenets of German nationalism such as monumentalism, and romanticism, and the use of folk song.“⁷⁷ Hier ist es anzumerken, dass ‚völkisch‘ in diesem Sinne vielmehr als ‚nationalistisch‘ und nicht als ‚nationalsozialistisch‘ verstanden werden soll, eine Konnotation, die der Terminus ‚völkisch‘ während der NS-Zeit hat.⁷⁸ Das Zitieren von Volksliedern und die Hinwendung zum Hörer machen die Sinfonie nämlich nicht sofort zu einem nationalsozialistischen Werk. Es geht vielmehr darum, dass die Volksliedzitate, die sich am Anfang und Ende der Sinfonie befinden, und mit denen der Hörer – jedenfalls damals – höchstwahrscheinlich bekannt war, die Sinfonie, anders als die modernistische Musik der Avantgarde, leicht zugänglich machen, was nach Bad Homburg und Luitgard Schader den Zielen Hindemiths beim Komponieren der Sinfonie entspricht: „Gegen die vehementen Angriffe, zeitgenössische Musik sei mit dem ‚gesunden Volksempfinden‘ nicht zu vereinbaren, wollte Hindemith eine leicht eingängige Komposition setzen.“⁷⁹

Es ist also fraglich, warum *Mathis* als eine völkische, ja geradezu eine traditionelle Sinfonie bei den Nazis dennoch auf Widerstand stieß. Hindemith-Forscher, die diese Frage zu beantworten versuchen, ziehen meistens Hindemiths Biografie heran, aufgrund deren die Sinfonie als Protest gegen die NS-Zeit zu verstehen wäre. Dabei wird häufig auf

⁷⁶ MARSCHALK, Max, zitiert nach PAINTER, Karen: *Symphonic Ambitions, Operatic Redemption: "Mathis der Maler and Palestrina" in the Third Reich*. S. 139. Zitiert in Anm. 72.

⁷⁷ HALL, Sharri K.: *The Personal Tragedy in Paul Hindemith's Mathis der Maler*. S. 2. Zitiert in Anm. 8.

⁷⁸ Vgl. hierzu bspw. BENZ, Wolfgang: *Die 101 wichtigsten Fragen. Das Dritte Reich*. München: C.H. Beck 2006. S. 26.

⁷⁹ HOMBURG, Bad u. SCHADER, Luitgard: *Absolute Musik und Biographie*. S. 42. Zitiert in Anm. 8.

Parallelen zwischen Hindemith und dem im Mittelpunkt der *Mathis*-Geschichte stehenden Künstler Matthias Grünewald hingewiesen, der zur Zeit der Bauernkriege in den Streit zwischen den Katholiken und Reformierten gerät, sich keiner Seite anzuschließen weiß, sich in seine Kunst rückt und schließlich mit letzter Kraft den ‚Isenheimer Altar‘ schafft. Da sich Hindemith selbst diesen *Mathis*-Stoff (einschließlich des Librettos der Oper) ausgedacht hat, worauf in der Hindemith-Forschung häufig hingewiesen wird,⁸⁰ und da sich Hindemith zum Entstehungszeitpunkt der Sinfonie, genauso wie Grünewald, in einem Konflikt befunden hat (nämlich dem Konflikt mit den Nazis), hat er die *Mathis*-Geschichte nach Zednik idealerweise mit seiner eigenen Situation im Dritten Reich verbunden:

In den beginnenden dreißiger Jahren konzipiert, hätte die von Hindemith selbst verfasste Geschichte [*Mathis der Maler*] als moderne Provokation verstanden werden können. Wie kann sich ein Künstler in Zeiten des Umbruchs verhalten? Muss er Position beziehen oder bleibt ihm nur der Rückzug in seine Kunst?⁸¹

Hall betont Ähnliches und macht auf andere autobiografische Parallelen zwischen Hindemith und Grünewald aufmerksam. So verweist das Gemälde, das Grünewald für den Erzbischof von Mainz herstellte, nach Ansicht von Hall auf die ländlichen Gebiete, wo Hindemith aufgewachsen ist.⁸² Weiterhin hat sich Grünewald, genauso wie Hindemith, in einem Übergangszustand befunden: Grünewald hat sich von einem Künstler der Spätgotik zu einem Künstler des Barocks entwickelt, während Hindemith selbst von den

⁸⁰ Vgl. hierzu bspw. HOMBURG, Bad u. SCHADER, Luitgard: *Absolute Musik und Biographie*. S. 42. Zitiert in Anm. 8; MUSER, Frani B.: *The Recent Work of Paul Hindemith*. In: *The Musical Quarterly* 30 (1944) H. 1. S. 30.

⁸¹ ZEDNIK, Stefan: *Auslöser für eine musikpolitische Krise*. Zitiert in Anm. 8.

⁸² Vgl. HALL, Sharri K.: *The Personal Tragedy in Paul Hindemith's Mathis der Maler*. S. 8. Zitiert in Anm. 8.

Nazis mehr oder weniger dazu gezwungen worden war, anstatt eines Modernisten wieder ein traditioneller Komponist zu werden.⁸³ Darüber hinaus weist nach Hall auch der jeweilige Zeitgeist bei Grünewald und Hindemith Ähnlichkeiten auf:

Additionally, Grünewald lived in a time that was marked by both 'spiritual renewal and political unrest,' when, in reaction to the drastic changes occurring, people turned to either rationalism or irrationalism. The sciences and the development of one's own knowledge flourished. Conversely, the Church became increasingly more secular and corrupt. [...] This coincided with Hindemith's present situation. The Nazis were turning Hindemith's Germany into something unrecognizable. Though science and education seemed to flourish, the Reich's leaders seemed to become only more irrational in their treatment of musicians and their blatant anti-Semitism.⁸⁴

Doch solche autobiografischen Deutungen allein scheinen nicht wirklich zu überzeugen. Erstens wird in der Hindemith-Forschung immer wieder hervorgehoben, dass sich Hindemith gerade nicht politisch verhalten hat, denn „Hindemith believed that both art and artist are well advised to retreat from politics“⁸⁵. Darüber hinaus kann die Biografie eines Künstlers das Verstehen seiner Kunst lediglich beeinflussen, aber nicht bestimmen, worauf bereits hingewiesen wurde.⁸⁶ Zweitens erscheint es problematisch, die Sinfonie auf Basis der *Mathis*-Geschichte zu interpretieren, da Geschichten in textlosen Sinfonien auf den ersten Blick keine prominente Rolle spielen. Drittens ist die Sichtweise, dass die *Mathis*-Sinfonie als Protest gegen das NS-System zu verstehen wäre, schlecht mit der traditionellen Form und der scheinbar völkischen Orientierung der Sinfonie vereinbar, die zur nationalistischen Musikauffassung der Nazis passen.

⁸³ Vgl. HALL, Sharri K.: The Personal Tragedy in Paul Hindemith's *Mathis der Maler*. S. 9. Zitiert in Anm. 8.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and "An American Requiem". S. 141. Zitiert in Anm. 5.

⁸⁶ Vgl. hierzu bspw. SCHEDING, Florian: Ein Fall von Verspätung? S. 272f; 278. Zitiert in Anm. 13.

Hierzu ist es zuerst aber kritisch anzumerken, dass die *Mathis*-Sinfonie nicht in jeder Hinsicht einer traditionellen Sinfonie gleichkommt. Unter Rezipienten entstanden Diskussionen darüber, ob es eigentlich gerecht war, *Mathis der Maler* eine wirkliche ‚Sinfonie‘ im traditionellen Sinne des Wortes zu nennen. So schreibt Painter Folgendes zu den Aussagen des Musikkritikers Otto Steinhausen:

Nonetheless, *Mathis* did not meet Steinhausen's expectations for the [symphonic] genre. [...] The movements of Hindemith's work were not thematically connected, nor were they balanced with one another. The first movement was not unified, and the second movement lacked a strong build-up.⁸⁷

Hall baut auf diesen Aussagen auf, indem er betont, dass die oben beschriebene Struktur des Werkes „the turbulence in Hindemith's life“⁸⁸ symbolisiert.

Ein anderer wichtiger Grund dafür, die *Mathis*-Sinfonie nicht als ‚Sinfonie‘ zu bezeichnen, war die Tatsache, dass Hindemith mit der sinfonischen Tradition des Klassizismus brach, indem er durch die Namensgebung der drei symphonischen Sätze (die Sätze wurden nach den drei Teilen des Isenheimer Altars genannt) außermusikalische Inhalte in sein Werk aufnahm. Dies wurde auch von nationalsozialistischer Seite nicht verneint; so betonte der Nationalsozialist Fritz Stege, dass die Sinfonie „not a symphony but an ‚operatic suite‘ comprising three ‚images‘ (not movements)“⁸⁹ war. Doch im Allgemeinen galt, wie Painter betont, dass “[o]nly critics of a Nazi orientation cared whether and how *Mathis* was a symphony”⁹⁰, denn für Fürsprecher des Nationalsozialismus

⁸⁷ PAINTER, Karen: *Symphonic Ambitions, Operatic Redemption: "Mathis der Maler and Palestrina" in the Third Reich*. S. 136. Zitiert in Anm. 72.

⁸⁸ HALL, Sharri K.: *The Personal Tragedy in Paul Hindemith's Mathis der Maler*. S. 6. Zitiert in Anm. 8.

⁸⁹ STEGE, Fritz, zitiert nach PAINTER, Karen: *Symphonic Ambitions, Operatic Redemption: "Mathis der Maler and Palestrina" in the Third Reich*. S. 137. Zitiert in Anm. 72.

⁹⁰ PAINTER, Karen: *Symphonic Ambitions, Operatic Redemption: "Mathis der Maler and Palestrina" in the Third Reich*. S. 136. Zitiert in Anm. 72.

blieb die Sinfonie ein traditionelles, tonales und völkisch orientiertes Werk, das der nationalistischen Musikauffassung der Nazis entsprach.

Die Behauptung, dass Hindemith eine Sinfonie komponiert hat, die ganz im Einklang mit der nationalsozialistischen Musikauffassung der Nazis war, gehört also zurückgewiesen, da sie in einigen Hinsichten gegen die von den Nazis hoch gehaltene sinfonische Tradition verstößt. Ebenso sollte die Behauptung relativiert werden, dass die *Mathis*-Geschichte in Hindemiths Sinfonie keine Rolle spielt. Dies geht bereits aus der Namensgebung der Sinfonie und deren Sätze hervor, aber wichtig ist in diesem Zusammenhang auch, dass Hindemith unüblicherweise eine Erläuterung zu seiner Sinfonie anfertigte, die die Thematik des Werkes (die *Mathis*-Geschichte) beschreibt, und in der er um eine Annäherung des Hörers an die Musik bittet.⁹¹

Übrig bleibt dann das Problem, dass es vor allem (und fast ausschließlich) autobiografische Parallelen zwischen Hindemith und Grünewald sind, die Anlass zur Vermutung sind, dass die Sinfonie als Protest gegen das NS-System verstanden werden kann. Jedoch gibt es einen wesentlichen Grund, der für diese Vermutung spricht, und der aus der folgenden Anmerkung Hindemiths hervorgeht, die er in die Erläuterung seiner Sinfonie aufnahm: „[A]ll music written with ist roots in our great tradition and with the most responsible seriousness can require of the listener both goodwill and active participation.“⁹² Nach Painter legt Hindemiths Wunsch, das Publikum sollte an der Musik aktiv teilnehmen, nahe, dass seine *Mathis*-Sinfonie, jedenfalls was ihre Ästhetik betrifft, ihre Wurzeln in der Gebrauchsmusik und somit in Hindemiths früherem (modernerem) Repertoire hat.⁹³ Diese Gebrauchsmusik bezeichnete die in früherer Zeit besonders von Hindemith entwickelte und geförderte leicht eingängige Musik, die für ein

⁹¹ Vgl. HOMBURG, Bad u. SCHADER, Luitgard: Absolute Musik und Biographie. S. 42. Zitiert in Anm. 8.

⁹² HINDEMITH, Paul, zitiert nach PAINTER, Karen: Symphonic Abitions, Operatic Redemption: "Mathis der Maler and Palestrina" in the Third Reich. S. 127. Zitiert in Anm. 72.

⁹³ Vgl. PAINTER, Karen: Symphonic Abitions, Operatic Redemption: "Mathis der Maler and Palestrina" in the Third Reich. S. 127. Zitiert in Anm. 72.

breites (Laien-)Publikum geeignet und für bestimmte soziale Anlässe und mit bestimmten praktischen, sozialen Zwecken komponiert worden war:

The physical structure of musical instruments, and a musical style enmeshed in the way instruments were used, became life-long concerns for Hindemith, culminating in a socio-politically inflected philosophy of music called *Gebrauchsmusik* [...]. The concept of *Gebrauchsmusik* [...] involved a practical, communal dimension [...]. [...] First, this was music that resisted the growing individualism and isolation of professional concert life, and instead grew naturally out of the community. [...] Second, *Gebrauchsmusik* was a kind of music considered to be irreducibly mired in a context of practical utility.⁹⁴

Als Genre war sie aber auch geeignetes Mittel zur Vermittlung sozialer Kritik: „[T]he social dimension of the aesthetic of *Gebrauchsmusik* was informed by more than Hindemith’s interest in music’s ‚social purpose‘ [...], namely, social *critique*.“⁹⁵ Dies entspricht Halls Beschreibung der Musikauffassung Hindemiths, aus der hervorgeht, dass Hindemith seiner Musik soziale Funktionen und Ziele zuteilte, was das in der Hindemith-Forschung existierende Bild über Hindemith als apolitischen Künstler relativiert: „Hindemith believed that music could be a tool for both selfreflection and for planning for the future. His music was involved in connecting personal and social change.“⁹⁶

Da der *Mathis*-Stoff in der *Mathis*-Sinfonie mitgedacht werden muss, und – wenn die vielen Rezeptionen miteinbezogen werden – auch mitgedacht wird, liegt es nahe, dass die soziale Kritik, die für Gebrauchsmusik typisch ist, über die Parallelen zwischen Hindemith und Grünewald vermittelt wird. Dies lässt sich auch an den Volksliedzitate nachvollziehen, auf die bereits hingewiesen wurde. Eines dieser Zitate befindet sich schon am Anfang des ersten Satzes der Sinfonie, in dem das Volkslied *Es sungen drei*

⁹⁴ SCHERZINGER, Martin: Heideggerian Thought in the Early Music of Paul Hindemith (With a Foreword to Benjamin Boretz). In: *Perspectives of New Music* 43/44 (2005/2006) H. 1/2. S. 89; 94.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ HALL, Sharri K.: *The Personal Tragedy in Paul Hindemith’s Mathis der Maler*. S. 12. Zitiert in Anm. 8.

Engel einen süßen Gesang zitiert wird.⁹⁷ Die zweite Volksmelodie befindet sich am Ende des dritten und letzten Satzes der Sinfonie: *Mathis der Maler* endet nämlich mit der gregorianischen Sequenz und anschließendem ‚Hallelujah‘ *Lauda Sion Salvatorem*.⁹⁸ Hier handelt es sich nachdrücklich nicht um Zitate von Liedtexten, sondern um Zitate von Liedmelodien, die nur in der Partitur durch die Kennzeichnung des Liedtitels zwischen Anführungszeichen als solche erkennbar sind.⁹⁹ Nach Homburg und Schader sind solche Liedzitate, die den impliziten Text indirekt in der Musik zum Ausdruck bringen, kennzeichnend für eine Reihe Instrumentalkompositionen, die Hindemith seit seiner *Mathis*-Sinfonie ausdrücklich mit Texten verknüpft hat.¹⁰⁰ Hinsichtlich dieser Zitate, die Hindemith jeweils für den Hörer mehr oder weniger versteckt, und nur in der Partitur als solche sichtbar macht, sprechen Homburg und Schader von „instrumentale[r] Rezitation“¹⁰¹. Im Fall der *Mathis*-Sinfonie werden zwei bekannte (mittelalterliche) Volkslieder musikalisch rezitiert, deren nicht-zitierte Liedtexte vom letzten Abendmahl handeln. Auf dem Prinzip der instrumentalen Rezitation aufbauend, soll die Symbolik des letzten Abendmahls in diesem Sinne beim Hören der Sinfonie also mitgedacht werden. Sie verweist nach Homburg und Schader in erster Linie auf das Todesschicksal, den bevorstehenden Tod, wie sie ursprünglich aus der Bibel hervorgeht, aber weniger eng gefasst lässt sie sich auch gut mit dem Künstlerschicksal von Grünewald und somit – noch weiter gefasst – mit der heiklen Situation Hindemiths im Dritten Reich verbinden:

⁹⁷ Vgl. hierzu bspw. HALL, Sharri K.: *The Personal Tragedy in Paul Hindemith's Mathis der Maler*. S. 5. Zitiert in Anm. 8; HOMBURG, Bad u. SCHADER, Luitgard: *Absolute Musik und Biographie*. S. 42. Zitiert in Anm. 8.

⁹⁸ Vgl. HOMBURG, Bad u. SCHADER, Luitgard: *Absolute Musik und Biographie*. S. 42. Zitiert in Anm. 8.

⁹⁹ Vgl. HINDEMITH, Paul: *Sämtliche Werke. Orchesterwerke. Orchesterwerke: 1932-34*. Bd. 2, 2. Hg. v. Stephen Hinton. Mainz: B: Schott's Söhne 1991 (= PHA 202). S. 82; 173.

¹⁰⁰ Vgl. HOMBURG, Bad u. SCHADER, Luitgard: *Absolute Musik und Biographie*. S. 36f. Zitiert in Anm. 8.

¹⁰¹ Ebd. S. 38.

Das Zitat des Volksliedes *Es sungen drei Engel ein süßen Gesang* im ersten Satz der Symphonie [...] und der gregorianischen Sequenz *Lauda Sion Salvatorem* mit anschließendem *Hallelujah* im Finalsatz deutet auf eine besondere Intention der Symphonie, die - wenngleich indirekt so doch nicht weniger als die Klage des Heiligen Antonius - auf die Situation Hindemiths im ‚3. Reich‘ hindeutet.¹⁰²

Mit der Klage des Heiligen Antonius meinen Homburg und Schader offenbar den in die Partitur aufgenommen Untertitel des 3. Satzes der Sinfonie, „*Ubi eras, bone Jhesu / ubi eras, quare non affuisti / ut sanares vulnera mea*“¹⁰³ (auf Deutsch übersetzt: Wo warst du, guter Jesus, wo warst du? Warum bist du nicht dagewesen, um meine Wunden zu heilen?), der sich offensichtlich auch auf das Todesschicksal bezieht.

Davon ausgehend, dass über den *Mathis*-Stoff soziale Kritik vermittelt wird, erscheint es also glaubhaft, dass Hindemith in seiner Sinfonie mit diesen Liedzitaten vor der bevorstehenden Zeit in Deutschland hatte warnen wollen, indem er eine Analogie zwischen ihm und Grünewald herstellt – eine Analogie, die auf die Position eines Künstlers innerhalb eines großen Konflikts und ihre tragische Folge, den Tod, verweist. Es ist aber paradox, dass ausgerechnet diese Volksliedzitate vom Inhalt her also als Protest gegen das NS-System betrachtet werden könnten, denn aus einer pro-nationalsozialistischen Perspektive schienen sie gerade im Einklang mit der nationalistischen Musikauffassung der Nazis zu sein. Wie Painter betont, erlaubt Hindemiths Sinfonie es auch, aufgrund der genannten Forschungsergebnisse je nach Hörerfahrung oder politischer Ausrich-

¹⁰² HOMBURG, Bad u. SCHADER, Luitgard: *Absolute Musik und Biographie*. S. 42. Zitiert in Anm. 8.

¹⁰³ Vgl. HINDEMITH, Paul: *Sämtliche Werke*. S. 120. Zitiert in Anm. 99.

tung der jeweiligen Rezipienten bis zu einem gewissen Grad unterschiedlich interpretiert zu werden.¹⁰⁴ Selbst hat Hindemith die Intentionen seines Werkes betreffend jedenfalls keinen eindeutigen Aufschluss gegeben.¹⁰⁵ Es lässt sich vor dem zeitlichen Hintergrund Hindemiths aber feststellen, dass es plausibel erscheint, dass Hindemith mit seiner *Mathis*-Sinfonie tatsächlich eine soziale Botschaft (soziale Kritik) hat vermitteln wollen, die im Einklang mit seiner persönlichen Situation im Dritten Reich war.

Doch obwohl Hindemith auf einen expliziten, musikalischen Protest gegen das NS-System verzichtet hat, erhielt er zwei Jahre nach der Uraufführung seiner *Mathis*-Sinfonie ein Aufführungsverbot seiner Werke. Der NS-Staat distanzierte sich bereits im Dezember 1934 von Hindemith, als Joseph Goebbels ihn als „atonale[n] Geräuschemacher“¹⁰⁶ diffamierte. Die Beantwortung der Frage, ob dabei die implizite Symbolisierung Hindemiths persönlichen Konflikts im Dritten Reich eine Rolle gespielt hat, führt im Rahmen der Beantwortung der in der vorliegenden Bachelorarbeit im Mittelpunkt stehenden Forschungsfrage zu weit und bietet Raum für neue Forschungsansätze.

3.2 Die *Trompetensonate* (1939)

Nur wenige Wochen nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs komponierte Hindemith im Schweizer Exil seine *Sonate für Trompete und Klavier* (im Folgenden abgekürzt: die *Trompetensonate*). Sie zählt auch, genauso wie in manchen Hinsichten Hindemiths *Mathis*-Sinfonie, zum Genre Gebrauchsmusik, wie sich an einigen persönlichen Anmerkungen Hindemiths im originalen Manuskript exemplarisch nachvollziehen lässt. So schreibt er, dass die Sonate eventuell auch von einem Klarinettenisten gespielt werden

¹⁰⁴ Vgl. PAINTER, Karen: *Symphonic Ambitions, Operatic Redemption: "Mathis der Maler and Palestrina" in the Third Reich*. S. 139. Zitiert in Anm. 72.

¹⁰⁵ Vgl. HALL, Sharri K.: *The Personal Tragedy in Paul Hindemith's Mathis der Maler*. S. 6. Zitiert in Anm. 8.

¹⁰⁶ GOEBBELS, Joseph: *Auszüge der Kulturkammerrede*. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung* (07.12.1934). S. 1.

könnte, falls man nicht über einen Trompeter verfügen würde.¹⁰⁷ Darüber hinaus befindet sich seine Musik für die Solo-Trompete in einem bequemen Register und ist die Musiknotation, was Tonhöhe, Artikulation und Phrasierung betrifft, eindeutig, was auf das ‚Gebrauchsprinzip‘ von Musik hindeutet.¹⁰⁸ Auf die Tatsache, dass Gebrauchsmusik als Genre zur Vermittlung sozialer Kritik beitragen könnte, wurde bereits im vorigen Unterkapitel aufmerksam gemacht. In der Hindemith-Forschung wird wiederholt darauf hingewiesen, dass dies auch auf Hindemiths *Trompetensonate* Bezug nimmt, wobei erneut häufig Hindemiths Biografie herangezogen wird, genauso wie im Fall seiner *Mathis*-Sinfonie.¹⁰⁹ Hindemith durchlebte im Schweizer Exil nämlich eine schwierige Periode, in der er sich offenbar kritisch mit seinem früheren Verhalten in Nazi-Deutschland auseinandersetzte, wie aus einem seiner Tagebucheinträge hervorgeht: „I always see myself as the mouse who recklessly danced in front of the trap and even ventured inside; quite by chance, when it happened to be outside, the trap closed!“¹¹⁰.

Frederick A. Sienkiewicz macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass sich Hindemiths schwieriger Schweizer Aufenthalt und seine Abscheu vom kürzlich ausgebrochenen Zweiten Weltkrieg (und vom NS-Staat überhaupt) in seiner düsteren *Trompetensonate* widerspiegeln.¹¹¹ Doch auch hier sollte der musikalische Inhalt der Sonate miteinbezogen werden, wie Sienkiewicz auch tut, um festzustellen, ob diese autobiografische Deutung breitere Unterstützung erhält.

¹⁰⁷ Vgl. BOGARD, Rickey G.: The trumpet in selected solo and chamber works of Paul Hindemith: Elements of trumpet technique and their relationship to the Gebrauchsmusik concept, al lecture recital, together with three recitals of selected works of J. N. Hummel, A. Jolivet, C. Chaynes and others. Denton: Diss. 1994. S. 25.

¹⁰⁸ Vgl. ebd. S. 40; 43.

¹⁰⁹ Vgl. hierzu bspw. ebd. S. 44; SIENKIEWICZ, Frederick A.: Research in performance: Analysis of five trumpet Works. S. 50. Zitiert in Anm. 8.

¹¹⁰ HINDEMITH, Paul, zitiert nach SCHUBERT, Giselher: Paul Hindemith. Zitiert in Anm. 2.

¹¹¹ Vgl. SIENKIEWICZ, Frederick A.: Research in performance: Analysis of five trumpet Works. S. 49f. Zitiert in Anm. 8.

In der Hindemith-Forschung wird zuerst relativ häufig darauf hingewiesen, dass es plausibel erscheint, dass Hindemith in seiner *Trompetensonate* negative Emotionen bezüglich des NS-Systems hat hervorrufen wollen. Es ist hier aber anzumerken, dass dies manchmal in Frage gestellt wird. So erscheint es Rickey G. Bogard unwahrscheinlich, dass sich Hindemith beim Komponieren vom Nationalsozialismus hat inspirieren lassen: „It seems quite unlikely that Hindemith would have derived inspiration of any sort from the Nazis“¹¹². Problematisch ist aber, dass Bogard dies nicht anhand des absolut musikalischen Gehalts der *Trompetensonate* oder konkreter Aussagen Hindemiths belegt und nur über Hindemiths Arbeitsweise spekuliert.

Im Allgemeinen finden sich solche Zweifel in der Hindemith-Forschung jedoch nur selten und geht man davon aus, dass in Hindemiths *Trompetensonate* Gefühle des Widerstandes, des Trauerns und des Klagens in Zusammenhang mit dem kürzlich zuvor ausgebrochenen Zweiten Weltkrieg zum Ausdruck kommen,¹¹³ während eine traditionelle Sonate (genauso wie eine klassische Sinfonie) ursprünglich nicht auf Außermusikalisches anspielt. Hierfür würden einige (textuelle) Tempoangaben im zweiten und dritten Satz und die Namensgebung der drei Sätze (,Mit Kraft‘, ,Mäßig bewegt‘ und ,Trauermusik‘) sprechen.¹¹⁴ Solche Spielangaben könnten jedoch auch einfach nur als Vortragsbezeichnungen dienen, die zu Hindemiths Zeit sicherlich nicht neu waren,¹¹⁵ und die nicht unbedingt als Ausdruck negativer Gefühle bezüglich (nur) der NS-Zeit gedeutet werden müssten. Sienkiewicz führt aber einen musikalischen Grund dafür an, dass die Namensgebung der Sätze, jedenfalls was den dritten Satztitel betrifft, dennoch einen Bezug zur

¹¹² BOGARD, Rickey G.: The trumpet in selected solo and chamber works of Paul Hindemith. S. 45. Zitiert in Anm. 107.

¹¹³ Die Vorgehensweise, bestimmte Gefühle musikalisch zum Ausdruck zu bringen, ist laut Forschung typisch für die damalige Musikauffassung Hindemiths. Vgl. hierzu bspw. o. V.: Paul Hindemith. Sonata for Trumpet and Piano. Zitiert in Anm. 8.

¹¹⁴ Vgl. hierzu bspw. ebd.

¹¹⁵ Vgl. hierzu bspw. SEEDORF, Thomas: Historische Aufführungspraxis – Einst und heute. <https://www.goethe.de/de/kul/mus/gen/alt/7999415.html>. Letzter Zugriff: 08.05.2019.

NS-Zeit aufweist. Der dritte Satz stellt nach Sienkiewicz musikalisch nämlich einen typisch europäischen Trauermarsch dar, wofür auch Wagner bekannt ist.¹¹⁶ Solche Trauermärsche sind typisch für Hindemiths Komponierstil und gehen häufig mit einer elegischen Komponente einher.¹¹⁷ Symbolisch könnte der dritte Satz deshalb als ein Trauern und eine Klage über die damalige europäische Situation verstanden werden.

Wie bei *Mathis* beschränkt sich die *Trompetensonate* nicht nur auf die Namensgebung der Sätze, um im Werk Außermusikalisches auszudrücken. In der Hindemith-Forschung wird in diesem Zusammenhang viel Wert auf den letzten Teil der Sonate gelegt, in dem Hindemith den Choral *Alle Menschen müssen sterben* zitiert. Es handelt sich hier, genauso wie bei den Liedzitaten in der *Mathis*-Sinfonie, um eine „instrumentale Rezitation“¹¹⁸. Dieser um 1660 entstandene evangelische Choral, der am Ende des dritten Satzes in die Sonate eingefügt worden ist und als Zitat nur in der Blattmusik durch die Kennzeichnung des Liedtitels sichtbar ist,¹¹⁹ bildet nach Bogard den Höhepunkt der Sonate.¹²⁰ Der Choral stellt nämlich, mehr als andere Teile der Sonate, das musikalische Durchhaltevermögen des Solisten auf die Probe:

If played separately from the rest of the work, the challenges of this segment would be minimal. However, placed as it is at the end of the Sonata after the demands of the previous movements, the chorale takes on a different level of difficulty and is viewed by many players as the most treacherous passage in the Sonata.¹²¹

¹¹⁶ Vgl. SIENKIEWICZ, Frederick A.: *Research in performance: Analysis of five trumpet Works*. S. 47. Zitiert in Anm. 8.

¹¹⁷ Vgl. KONTARSKY, Matthias: *Im Zeichen des Holocaust. Musikalische Metaebenen bei Karl Amadeus Hartmann und Paul Dessau*. In: *Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik. Scores of Commemoration. The Holocaust in Music*. Hg. v. Béla Rásky u. Verene Pawlowsky. Wien: New academic press 2015 (= *Beiträge zur Holocaustforschung des Wiener Wiesenthal Instituts 1*). S. 192.

¹¹⁸ HOMBURG, Bad u. SCHADER, Luitgard: *Absolute Musik und Biographie*. S. 38. Zitiert in Anm. 8.

¹¹⁹ Vgl. HINDEMITH, Paul: *Sonate für Trompete in B und Klavier*. Mainz: Schott 1940. S. 23.

¹²⁰ Vgl. BOGARD, Rickey G.: *The trumpet in selected solo and chamber works of Paul Hindemith*. S. 36f. Zitiert in Anm. 107.

¹²¹ Ebd. S. 41.

Andere Autoren betonen in diesem Zusammenhang, dass das Choralzitat nicht nur der musikalische, sondern auch der inhaltliche Höhepunkt der Sonate ist. So plädieren unter anderen Siglind Bruhn und Gerd Radeke im Einklang mit dem Konzept der instrumentalen Rezitation von Homburg und Schader dafür, den dem Choral zugrundeliegenden Text miteinzubeziehen, um zu einer schlüssigen Interpretation der Sonate zu gelangen.¹²² Bruhn macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass Hindemith eine Variante der Chormelodie aus dem Orgelchoral BWV 643 von Johann Sebastian Bach übernommen hat und genauso wie Bach im Liedzitat am Ende der *Trompetensonate* auf die Wiederholung der ersten Zeile des ursprünglichen Gesangtextes verzichtet hat.¹²³ Unter Berücksichtigung dieser formalen Erkenntnisse betonen sowohl Radeke, als auch Bruhn, dass der dynamische Höhepunkt des Choralzitats genau in der Mitte stattfindet und mit der mitgedachten Textzeile „wenn er anders soll genesen“¹²⁴ zusammenfällt.¹²⁵ Da es im Text des evangelischen Chorals ursprünglich heißt „Alle Menschen müssen sterben, [...] wenn er anders soll genesen zu der großen Herrlichkeit“¹²⁶, hat Hindemith nach Bruhn und Radeke musikalisch die Hoffnung auf eine Auferstehung der Toten zu unterstreichen versucht.¹²⁷ Doch obwohl sich der für Trauermärsche charakterisierende punktierte Begleitrythmus des Klaviers, der das Solo-Instrument vom Anfang des Chorals an begleitete, bei der Erwähnung der „großen Herrlichkeit“¹²⁸ plötzlich chromatisch verändert, wird die zum Ausdruck gebrachte Hoffnung nach Bruhn am

¹²² Vgl. BRUHN, Siglind: Hindemiths große Vokalwerke. S. 71. Zitiert in Anm. 8; RADEKE, Gerd: Trompetensonate. <http://www.gerdradeke-trompete.de/Booklettext%20Hindemith-CD.htm>. Letzter Zugriff: 17.04.2019.

¹²³ Vgl. BRUHN, Siglind: Hindemiths große Vokalwerke. S. 71. Zitiert in Anm. 8.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Vgl. ebd.; RADEKE, Gerd: Trompetensonate. Zitiert in Anm. 122.

¹²⁶ BRUHN, Siglind: Hindemiths große Vokalwerke. S. 71. Zitiert in Anm. 8.

¹²⁷ Vgl. ebd.; RADEKE, Gerd: Trompetensonate. Zitiert in Anm. 122.

¹²⁸ BRUHN, Siglind: Hindemiths große Vokalwerke. S. 71. Zitiert in Anm. 8.

Ende bekräftigt, denn „[e]in siebentaktiger, den Grundton b in insgesamt sechs Okta-
ven berührender Schlussorgelpunkt bekräftigt, dass diese Herrlichkeit ‚den Frommen
ist bereit‘“¹²⁹. Radeke betont in diesem Zusammenhang Ähnliches:

Der starre punktierte Rhythmus des Klaviers wird bei ‚großen Herrlichkeit‘ durch chro-
matische Wendungen verwandelt, um am Schluß wieder, [...] ins Versprechen zurück-
zukehren, daß alle irdischen Kämpfe [...] sich am Ende auflösen werden.¹³⁰

Die Tatsache, dass sich die zum Ausdruck gebrachte Hoffnung auf das erhoffte Ende
des kürzlich ausgebrochenen Zweiten Weltkriegs bezieht, geht nach Bruhn aus der
Wechselwirkung zwischen dem Choraltitel und dem Zeitpunkt, zu dem die Komposition
fertiggestellt wurde, hervor: Da der Choraltitel darauf hindeutet, dass nicht nur Kämp-
fer, sondern *alle* Menschen sterben müssten, ist der Choral ihrer Ansicht nach als
„Kommentar zur Brutalität moderner Kriege“¹³¹ zu verstehen.

Es bleibt in diesem Zusammenhang aber die Frage offen, ob die Abneigung gegen die
NS-Zeit und Kriege überhaupt und die am Ende der *Trompetensonate* zum Ausdruck
gebrachte Hoffnung von den Rezipienten wahrgenommen werden, was für das Funkti-
onieren von Musik als Erinnerungsmedium eine wichtige Voraussetzung ist, wie Sicking
betont.¹³² Zur Erfüllung dieser Voraussetzung, müsste der Hörer wenigstens den Cho-
raltitel, der nur in die Partitur aufgenommen worden ist, und den Choraltext kennen,
um diese zum Entstehungszeitpunkt der Sonate und zur damaligen politischen und so-
zialen Situation Europas in Beziehung zu setzen. Im Vergleich zu den Volksliedziten,
wie sie bei *Mathis der Maler* feststellbar sind, wäre es im Fall der *Trompetensonate*
weniger selbstverständlich, davon auszugehen, dass sich der Rezipient mit dem (aus-
schließlich religiösen) Choraltext und -titel auskennt, wenn er nicht mit ihnen über z. B.

¹²⁹ BRUHN, Siglind: Hindemiths große Vokalwerke. S. 71. Zitiert in Anm. 8.

¹³⁰ RADEKE, Gerd: Trompetensonate. Zitiert in Anm. 122.

¹³¹ BRUHN, Siglind: Hindemiths große Vokalwerke. S. 65. Zitiert in Anm. 8.

¹³² Vgl. SICKING, Kerstin: Die Rezeption von Holocaustkompositionen. S. 88; 96. Zitiert in Anm. 15.

Programmbücher konfrontiert worden ist. Die Frage, ob dies tatsächlich der Fall ist, lässt sich nur anhand der Rezeptionsgeschichte der *Trompetensonate* beantworten, die allerdings im Vergleich zu *Mathis der Maler* in der Hindemith-Forschung bisher kaum diskutiert worden ist. Ein Blick ins Programmheft des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks (eines der wenigen veröffentlichten Programmhefte, in denen über die *Trompetensonate* geschrieben wird) lehrt uns, dass es tatsächlich fragwürdig ist, ob das erinnerungskulturelle Potential der *Trompetensonate* im Rezeptionsprozess – anders als im Untersuchungsprozess, bei dem man über die Partitur und somit über das als solches gekennzeichnete Liedzitat verfügt – wahrgenommen wird, und ob die *Trompetensonate* als Erinnerungsmedium ins deutsche kommunikative und kulturelle Gedächtnis gekommen ist, da im Programmheft der Bezug der Sonate zur NS-Zeit und der Choraltitel nicht angesprochen werden.¹³³ Jedoch lässt sich auf Basis dieses Programmhefts allein die Frage zur Rezeptionsgeschichte nicht zufriedenstellend beantworten. Hier gibt es also noch die Möglichkeit für künftige Forschung.

Außer auf den (im- und expliziten) Gebrauch von Text, um auf die NS-Zeit zu verweisen, gehen Hindemith-Forscher auch auf musikalische Elemente ein. So lässt sich nach Sienkiewicz im Werk deutliche Kritik an dem Nazi-Regime erkennen, indem im ersten Satz eine musikalische Bewegung in Richtung europäischer Selbstzerstörung feststellbar ist:

[T]he rhythmic inevitability of the pianist's figures around rehearsal 4 and again around rehearsal 12, the insistence of the minor thirds right before the *Breit* which, to my ears sounds like the insistence of a European emergency siren [...], and the quotation of the end of the military signal 'taps' in the last two bars all seem to be painting an artist's picture of Europe on the brink of self-destruction under the Nazi regime.¹³⁴

¹³³ Vgl. CORVIN, Matthias: Jedem Instrument seinen Charakter. Zu Paul Hindemiths Sonaten für Blechbläser und Klavier. In: Kammerkonzert 6. Programmheft des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 13. u. 14. Juni 2015. Hg. v. Bayerischem Rundfunk/Programmbereich BR-Klassik. München: alpha-teamDRUCK 2015. S. 10.

¹³⁴ SIENKIEWICZ, Frederick A.: Research in performance: Analysis of five trumpet Works. S. 50. Zitiert in Anm. 8.

Auch Bruhn macht auf den unflexiblen und starren Begleitrhythmus des Klaviers im ersten Satz der Sonate aufmerksam, der ihrer Ansicht nach das „Stampfen marschierender Soldatenstiefel“¹³⁵ symbolisiert. Hierauf aufbauend ist nach Sienkiewicz im zweiten Satz von einem unregelmäßigen Rhythmus die Rede und erfordert die Klavierbegleitung eine hohe Tessitur, was auf die beunruhigende und unsichere europäische Situation nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges hindeutet.¹³⁶

Zum Schluss machen verschiedene Autoren darauf aufmerksam, dass Hindemith die mit dem Choral *Alle Menschen müssen sterben* zum Ausdruck gebrachte Hoffnung musikalisch zu unterstützen versucht hat, indem er den Choral – untypischerweise – in B Dur statt B Moll schließen lässt.¹³⁷ Auch hier wirft sich aber die Frage auf, ob solche musikalischen Komponenten im Rezeptionsprozess wahrgenommen werden, deren Beantwortung durch künftige Forschung, wie gesagt, geleistet werden muss.

Hinsichtlich Hindemiths *Trompetensonate* lässt sich also feststellen, dass im Allgemeinen auf viele sprachliche und musikalische Gründe hingewiesen wird, die dafür sprechen, dass sich Hindemith im Werk kritisch mit der NS-Zeit auseinandersetzt. Die These, dass sich der die Sonate abrundende Choral dabei spezifisch auf die NS-Zeit und die damalige europäische Situation bezieht, geht vor allem aus den musikalischen Komponenten, wie dem Zitat des europäischen Alarmsignals und der Integration eines europäischen Trauermarsches hervor. Wenn wir dieses Kompositionsverfahren mit der *Mathis*-Sinfonie vergleichen, lässt sich ein ähnlicher Komponierstil feststellen. Auffällig ist in diesem Zusammenhang erstens die Verfremdung, die sich am Verhältnis zwischen Hindemith und seinen Werken nachvollziehen lässt. So hat sich auf der einen Seite her-

¹³⁵ BRUHN, Siglind: Hindemiths große Vokalwerke. S. 65. Zitiert in Anm. 8.

¹³⁶ Vgl. SIENKIEWICZ, Frederick A.: Research in performance: Analysis of five trumpet Works. S. 50. Zitiert in Anm. 8.

¹³⁷ Vgl. ebd. S. 51; o. V.: Paul Hindemith. Sonata for Trumpet and Piano. Zitiert in Anm. 8.

ausgestellt, dass Hindemith jeweils traditionelle Genres (Sinfonie und Sonate) verwendet, womit er sich Distanz zu seinen Werken verschafft. Der Gebrauch von bereits Existierendem schafft nämlich Abstand – sicherlich zu einer Zeit, in der die traditionellen musikalischen Formkategorien aufgelöst wurden.¹³⁸ Auf der anderen Seite behandelt Hindemith die Genres jeweils aber nicht traditionsgemäß. So spielt er in diesen ursprünglich abstrakten musikalischen Formen auf Außermusikalisches an und verwendet dabei jeweils Techniken, die nicht besonders typisch für diese Genres sind. In der *Trompetensonate* handelt es sich dabei z. B. um die Technik, Gefühle in Musik aufzunehmen und die Integration von Trauermärschen. Dies scheint die oben erwähnte Distanz teilweise aufzulösen. Zweitens fällt auf, dass einer anderen solcher Techniken in den beiden Werken eine besondere Bedeutung zukommt: die instrumentale Rezitation, die jeweils implizit und indirekt etwas Privates von Hindemith – in den beiden Fällen seine Abscheu vom NS-System – zum Ausdruck bringt. Die Tatsache, dass sich Hindemith die Intentionen seiner Sonate betreffend kaum geäußert hat, und dass er eine Deutung seiner Musik somit den Rezipienten überlässt, weist eine dritte Parallele zur *Mathis*-Sinfonie auf. Dabei sollten die Rezipienten selbst das erinnerungskulturelle Potenzial entziffern, da die Elemente, von denen in der Hindemith-Forschung behauptet wird, dass sie auf die NS-Zeit verweisen, für den Hörer in den beiden Werken nicht als solche konkretisiert und expliziert werden.

¹³⁸ Vgl. hierzu bspw. FORCHERT, Arno: Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um 1900. Probleme formaler Organisation bei Mahler und Strauss. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975) H. 2. S. 85-98.

4. Hindemiths musikalischer Umgang mit der NS-Zeit nach 1945: Analyse des *Flieder-Requiem*s (1946)

Anders als die bereits behandelten Kompositionen ist Hindemiths *Flieder-Requiem* eines der wenigen nach 1945 von ihm komponierten Werke, das in der Hindemith-Forschung mit der NS-Thematik verbunden wird. Zeitlich würde es sich als Erinnerungsmedium also auch in der deutschen Erinnerungskultur der ersten Nachkriegsjahre positionieren. Doch dass das Requiem in den letzten Jahren vermehrt mit der Erinnerungsthematik in Verbindung gebracht wird, ist keine Selbstverständlichkeit – sicherlich wenn man den ursprünglichen Anlass und das ursprüngliche Ziel der Komposition miteinbezieht, wie sie aus dem Kompositionsauftrag hervorgehen. Anders als bei *Mathis der Maler* und der *Trompetensonate* ist es über das *Flieder-Requiem* öffentlich bekannt, zu welchem Anlass und mit welchem Ziel es komponiert wurde. Solche Informationen sollen für eine zuverlässige Analyse des erinnerungskulturellen Potentials des Requiem miteinbezogen werden – nicht da sie die Interpretation des Werkes bestimmen, sondern da sie dessen Interpretation beeinflussen können (und teilweise bereits beeinflusst haben). Deshalb stehen im ersten Teil des folgenden Kapitels Informationen zum Entstehungshintergrund und zum autobiographischen Hintergrund im Mittelpunkt. Im zweiten Teil wird eine Analyse des Requiem durchgeführt, in die Musik und Text miteinbezogen werden, so dass sich das Verhältnis zwischen dem Requiem und der NS-Zeit exemplarisch nachvollziehen lässt. Die zentrale Frage dieses Teils ist, ob und wie das Requiem als Erinnerungsmedium funktioniert. Die Informationen zum Thema Musik als Erinnerungsmedium, zu den erinnerungswissenschaftlichen Konzepten und zu Hindemiths musikalischem Umgang mit der NS-Zeit vor 1945 fließen in die Analyse mit ein, damit unter Bezugnahme der Informationen zur ersten Phase der deutschen Erinnerungskultur im Fazit eine Antwort auf die Forschungsfrage zustande kommen kann.

4.1 Thematik und Ziele des Requiems: Entstehungshintergrund und autobiographischer Hintergrund

Im Dezember 1945 erhielt Hindemith den Kompositionsauftrag zu einem großen Chorwerk anlässlich des im Frühling 1945 verstorbenen US-Präsidenten Roosevelt. Einen Monat später, am 13. Januar 1946, zwei Tage nachdem Hindemith mit dem amerikanischen Bürgerrecht versehen und somit zum offiziellen amerikanischen Staatsbürger wurde, entschied er sich dazu, das Gedicht „When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d“, das der Amerikaner Walt Whitman 1865 kurz nach dem Ende des Bürgerkriegs auf den Tod des US-Präsidenten Abraham Lincoln geschrieben hatte, als Basis dieser Komposition zu nehmen.¹³⁹ Mit Whitmans Werk setzten sich viele amerikanische Komponisten besonders in der Zwischenkriegszeit auseinander, und sie machten dies, wie Kowalke erwähnt, „in their quest for a distinctive identity for American art music“¹⁴⁰.

Auch Hindemith hatte sich bereits vor der Fertigstellung seines Requiems mehrmals dem Werk von Whitman gewidmet. Für ihn war Whitmans Werk von größer persönlicher Bedeutung, was sich nach Kowalke beispielsweise daraus ergibt, dass Hindemith 1946 die Blattmusik seiner 1943 komponierten Vertonung des Cantos „Sing on, there in the swamp“ als Teil des Gedichts „When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d“ dem Richter geschenkt hat, der ihm zuvor mit dem amerikanischen Bürgerrecht ausgezeichnet hatte.¹⁴¹ Dass sich Hindemith für einen Text von Whitman als Basis seines Requiems entschied, ist also nicht untypisch für ihn: Einerseits ist es ein mustergültiges Beispiel für seine persönliche Beziehung zum Werk Whitmans. Die Tatsache, dass Hindemith die oben erwähnte Vertonung in den 5. (und kürzesten) der 11 Sätze (und somit in die

¹³⁹ Vgl. zum Entstehungshintergrund des *Flieder-Requiems* bspw. KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and “An American Requiem”. S. 134-140. Zitiert in Anm. 5.

¹⁴⁰ Ebd. S. 134.

¹⁴¹ Vgl. ebd. S. 137.

formale Mitte) seines *Flieder-Requiems* aufnahm, unterstreicht diese persönliche Beziehung. Da er dieses Selbstzitat zugleich aber nicht in unveränderter, sondern in adaptierter Form ins Requiem eingebaut hat, schafft er zugleich persönlichen Abstand zum Werk – eine Vorgehensweise, die sich auch in seiner *Mathis-Sinfonie* und *Trompetensonate* feststellen lässt, worauf im vorigen Kapitel hingewiesen wurde.

Andererseits ist die Integration von Gedichten in seine Werke auch kennzeichnend für Hindemiths Komponierstil überhaupt. So machen Homburg und Schader darauf aufmerksam, dass die Instrumentalkompositionen, die Hindemith mit Gedichten verbindet, außer der Gruppe von Instrumentalkompositionen, in denen er Lieder zitiert, die zweite Gruppe seiner textgebundenen Instrumentalwerke bilden.¹⁴² Doch Hindemith entschied sich dieses Mal nicht, wie im Fall seiner *Mathis-Sinfonie* und seiner *Trompetensonate*, für eine textlose Instrumentalkomposition. Wohl aber wählte er wieder ein Genre aus dem traditionellen Formenrepertoire: das Requiem.

Wie in der vorliegenden Arbeit eingangs erwähnt wurde, ist das Requiem par excellence ein Genre, in dem gerade nicht Musik, sondern ein liturgischer Text im Mittelpunkt steht. Dass Hindemith im Fall seines *Flieder-Requiems* von der Tradition abgewichen ist und keinen religiösen Text, sondern ein Gedicht anlässlich des Todes von Abraham Lincoln als Basis seines Werkes genommen hat, dürfte jedoch hinsichtlich der Parallelen zwischen der Zeit um den Tod Lincolns und dem Entstehungszeitpunkt des Requiems, auf die Hindemith sogar selbst einmal aufmerksam gemacht hat,¹⁴³ nicht auffällig erscheinen. So war 1945 nämlich ein anderer beliebter US-Präsident, Franklin D. Roosevelt, verstorben. Ihm sollte Hindemiths Requiem, wie aus dem Kompositionsauftrag hervorgeht, eine Erinnerung widmen. Darüber hinaus fand der Tod Roosevelts, genauso wie der Tod Lincolns, nach dem Ende eines blutigen Krieges statt.

¹⁴² Vgl. HOMBURG, Bad u. SCHADER, Luitgard: Absolute Musik und Biographie. S. 36f. Zitiert in Anm. 8.

¹⁴³ Vgl. KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and "An American Requiem". S. 160f. Zitiert in Anm. 5.

Der direkte Anlass zum Requiem, wie er aus dem Kommissionsauftrag hervorgeht, hat zusammen mit dem zeitlichen Hintergrund, vor dem das Werk komponiert wurde, dazu geführt, dass in der Hindemith-Forschung häufig darauf hingewiesen wird, dass das Werk das thematische Ziel hat, des Todes Roosevelts zu gedenken.¹⁴⁴ Oft fügt man in diesem Zusammenhang hinzu, dass das Werk vielleicht nicht nur Roosevelt, sondern auch der 318 000¹⁴⁵ amerikanischen Toten des Zweiten Weltkriegs gedenkt.¹⁴⁶ Kowalke betont in diesem Zusammenhang, dass häufig darauf hingewiesen wird, dass Hindemith vor allem auch in der Rolle eines Emigranten das Requiem aus Dankbarkeit für seinen Empfang in den USA geschrieben hätte, und dass das Requiem also auch in erster Linie als Würdigung Amerikas zu verstehen wäre.¹⁴⁷ Da sich Hindemith, wie u. a. Kowalke erwähnt, früh im Kompositionsprozess überlegt hatte, dem Requiem mit dem Untertitel *Ein amerikanisches Requiem* statt *Ein Requiem „Denen, die wir lieben“* zu versehen,¹⁴⁸ scheint dies tatsächlich eine nachvollziehbare These zu sein, die vor allem in den Vereinigten Staaten Beifall findet.¹⁴⁹

Jedoch ist kritisch anzumerken, dass es auch plausible Gründe gibt, die gegen eine solche autobiographische Interpretation des Werkes sprechen. So ist Hindemith erstens,

¹⁴⁴ Vgl. hierzu: EIDENBENZ, Michael: Werkbeschreibungen, Interpretationen, Analysen. Zitiert in Anm. 7; GÖSKE, Daniel: "When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd": Hindemiths "Flieger-Requiem" (1946) und Whitmans Elegie (1865). http://evlka.e-msz.de/extern/goettingen/jacobikantorei/Daniel_Goske_-Whitman_Lilacs.pdf. Letzter Zugriff: 07.03.2018; JESCHKE, Lydia: Erschrecken der Ästhetik: Komponieren nach Auschwitz. S. 37. Zitiert in Anm. 6; KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and "An American Requiem". S. 164. Zitiert in Anm. 5.

¹⁴⁵ Vgl. GÖSKE, Daniel: "When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd": Hindemiths "Flieger-Requiem" (1946) und Whitmans Elegie (1865). Zitiert in Anm. 144.

¹⁴⁶ Vgl. Hierzu zum Beispiel ebd.; BRAUN, William: Music to Sing and Play: The Choral Works of Paul Hindemith. S. 27. Zitiert in Anm. 7.

¹⁴⁷ Vgl. KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and "An American Requiem". S. 164. Zitiert in Anm. 5. Vgl. hierzu auch EIDENBENZ, Michael: Werkbeschreibungen, Interpretationen, Analysen. Zitiert in Anm. 7; JESCHKE, Lydia: Erschrecken der Ästhetik: Komponieren nach Auschwitz. S. 37. Zitiert in Anm. 6.

¹⁴⁸ Vgl. KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and "An American Requiem". S. 141. Zitiert in Anm. 5.

¹⁴⁹ Vgl. ELSHOUT, Hilco: Erinnerung an den Holocaust in Hindemiths Flieger-Requiem. S. 6. Zitiert in Anm. 64.

als er nach den Zielen und Motivationen beim Komponieren seines Requiems gefragt wurde, genauso wie im Fall seiner *Mathis*-Sinfonie und seiner *Trompetensonate*, sehr zurückhaltend gewesen.¹⁵⁰ Ihm zufolge ist das Requiem frei zu deuten: „Das Requiem hat nicht die Form eines kirchlichen Requiems, sondern ist frei und es geht, wie gesagt, um die Gefallenen des Bürgerkrieges, Klage um die Toten usw.“¹⁵¹ Es gibt noch einen zweiten Grund, warum es nicht angebracht ist, die Annahme, dass Hindemiths Requiem (ausschließlich) als Würdigung Amerikas zu verstehen wäre,¹⁵² mit Hindemiths autobiographischem Hintergrund zu erklären. So betont Kowalke, dass Hindemith als ein in die Vereinigten Staaten aufgenommenen Deutscher immer gemischte Gefühle gehabt hat, die er auch auf verschiedene Weisen in seiner Musik thematisiert.¹⁵³ Über diese gemischten Gefühle äußerte sich Hindemith besonders häufig in seinen Briefen. So erwähnte er in solchen Briefen nicht nur wiederholt seine Dankbarkeit der USA gegenüber und seine Abscheu gegen Nazi-Deutschland, was die oben genannte Annahme unterstützen und den zunächst von Hindemith selbst vorgesehenen Untertitel *Ein amerikanisches Requiem* erklären würde, denn er schrieb auch, dass er sich als Musiker in den USA nie wirklich habe heimisch fühlen können:

I was fourteen years in America and did my best to collaborate in the development of American music. Nobody ever bothered to call me an American musician, I always remained for them a foreigner, although I even wrote the piece [das *Flieder-Requiem*] that in due time and after the waning of that musical ignorance may well become one of the few musical treasures of the nation.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Vgl. KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and “An American Requiem”. S. 161. Zitiert in Anm. 5.

¹⁵¹ HINDEMITH, Paul, zitiert nach BRUHN, Siglind: Hindemiths große Vokalwerke. S. 180. Zitiert in Anm. 8.

¹⁵² Siehe Fn. 147.

¹⁵³ Vgl. KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and “An American Requiem”. S. 164-174. Zitiert in Anm. 5.

¹⁵⁴ HINDEMITH, Paul, zitiert nach ebd. S. 164.

Obwohl Hindemith zum Entstehungszeitpunkt seines Requiems amerikanischer Staatsbürger war, ist er nach Kowalke immer mit seinen deutschen Freunden und Verwandten in engem Kontakt geblieben und hat er Deutschland nie den Rücken gekehrt.¹⁵⁵ Doch in diesem Zusammenhang soll auch nochmals darauf hingewiesen werden, dass der autobiographische Hintergrund eines Komponisten allein die Interpretation seines Werkes nicht bestimmen kann, denn „[d]ie Annahme, dass biografische Erlebnisse und Erfahrungen die einzig bestimmenden Faktoren kreativen Schaffens sind und sich mit diesem kausal verbinden lassen, ist [...] absurd und vielerorts erfolgreich widerlegt worden“¹⁵⁶. Die Tatsache, dass die bereits erwähnte Identitätskrise von Hindemith dennoch als plausibler Grund gegen die Annahme dienen kann, Hindemith habe sein Requiem nur den USA gewidmet, geht aus seiner Musik hervor: Diese Identitätskrise lässt sich nämlich nicht nur an privaten Briefaussagen exemplarisch nachvollziehen, da sie auch in der Musik des Requiems feststellbar ist. So gibt es intermusikalische Verbände zwischen Hindemiths *Flieder-Requiem* und Johannes Brahms' *Ein deutsches Requiem*, auf die beispielsweise Kowalke aufmerksam macht.¹⁵⁷ Auch Bruhn geht auf diese Verbände ein und erwähnt, dass sich in den beiden Werken ein vom Chor und Orchester initiiertes langsamer Marsch, eine umfangreiche Fuge für Chor und Orchester, ein chorartiger Mittelsatz, und zahlreiche Orgelpunkte finden.¹⁵⁸ Darüber hinaus ist sowohl bei Hindemith, als auch bei Brahms, der Bariton die tragende Solostimme des Werkes, während die Mezzosopranistin in den beiden Werken erst im fünften Satz die Solopartie auf sich nimmt.¹⁵⁹ Es erscheint plausibel, diesem intermusikalischen Bezug zu

¹⁵⁵ Vgl. KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and "An American Requiem". S. 162f. Zitiert in Anm. 5.

¹⁵⁶ SCHEDING, Florian: Ein Fall von Verspätung? S. 272. Zitiert in Anm. 13.

¹⁵⁷ Vgl. KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and "An American Requiem". S. 142f. Zitiert in Anm. 5.

¹⁵⁸ Vgl. BRUHN, Siglind: Hindemiths große Vokalwerke. S. 210. Zitiert in Anm. 8.

¹⁵⁹ Wie in der vorliegenden Arbeit bereits festgestellt wurde, bildet der 5. und kürzeste Satz einen Achsenpunkt im Werk, da er sich in der formalen Mitte des Requiems befindet. Vgl. hierzu ebd. S. 211.

Brahms' Requiem eine wichtige Bedeutung zuzuschreiben, da er sich im kürzesten und sich in der formalen Mitte des Requiems befindenden 5. Satz befindet. Auch die Namensänderung des Untertitels von *Ein amerikanisches Requiem* in *Ein Requiem „Denen, die wir lieben“* deutet nach Bruhn daraufhin, dass sich Hindemith von Brahms' Überlegungen hat inspirieren lassen: Brahms hatte sein Requiem anfänglich nämlich *Ein menschliches Requiem* nennen wollen.¹⁶⁰

Die oben beschriebenen Bezüge zu Brahms' *Ein deutsches Requiem*, zusammen mit der Namensänderung von einem ausschließlich amerikaorientierten in einen weniger amerikaorientierten Titel, deuten darauf hin, dass Hindemiths *Flieder-Requiem* weder nur das Ziel hat, des Todes Roosevelts oder amerikanischer Soldaten im Zweiten Weltkrieg zu gedenken, noch nur eine musikalische Würdigung Amerikas zu sein. Das *Flieder-Requiem* ist nach Michael Eidenbenz auch kein typisches amerikanisches Werk, denn „[d]ie musikalische Umsetzung hat im Grunde nichts ‚Amerikanisches‘ an sich“¹⁶¹, indem Hindemith traditionelle europäische Formen wie Märsche weiterführt.¹⁶² Alle diesen Aspekte machen es glaubhaft, dass sich Hindemith in seinem Requiem mit der damaligen (politischen) Situation in Europa oder – enger gefasst – Deutschland auseinandergesetzt hat.¹⁶³ Auch die Tatsache, dass Hindemith den englischen Text Whitmans selbst ins Deutsche übersetzt hat, offenbar damit das Requiem auch in Europa und Deutschland aufgeführt und gut verstanden werden konnte,¹⁶⁴ spricht dafür.

¹⁶⁰ Vgl. BRUHN, Siglind: Hindemiths große Vokalwerke. S. 211. Zitiert in Anm. 8.

¹⁶¹ EIDENBENZ, Michael: Werkbeschreibungen, Interpretationen, Analysen. Zitiert in Anm. 7.

¹⁶² Vgl. ebd.

¹⁶³ Vgl. hierzu bspw. JESCHKE, Lydia: Erschrecken der Ästhetik: Komponieren nach Auschwitz. S. 39. Zitiert in Anm. 6; KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and "An American Requiem". S. 174. Zitiert in Anm. 5; SCHUBERT, Giselher: Paul Hindemiths musikalische Reaktion auf den Holocaust. Das Zitat einer jüdischen Weise im ‚Flieder-Requiem‘. In: Neue Zeitschrift für Musik 159 (1998) H. 3. S. 44-48.

¹⁶⁴ Vgl. hierzu bspw. BIALOSKY, Marshall: When Lilacs Last in the Door-Yard Bloom'd: A Requiem "For Those We Love" by Paul Hindemith, Charles Jacobs and Walt Whitman. S. 570. Zitiert in Anm. 7.

Obwohl in den vorigen Kapiteln einige soziale Ziele in Hindemiths Musik festgestellt worden sind, erwähnte Hindemith zum Entstehungszeitpunkt seines Requiems aber explizit in einem Brief, dass er mit Musik keine sozialen Veränderungen bewirken und keine soziale Kritik zum Ausdruck bringen möchte:

I have always seen myself as a private individual who happens to be a musician, and what the public does with the music I deliver has nothing to do with my private life, just as with this music I do not aim to affect the private lives of others.¹⁶⁵

Doch dieses Statement ist erstens nicht im Einklang mit einer Aussage von Hindemiths Frau Gertrud, die das oben Zitierte in Frage stellt und gerade auf die ganz persönliche Beziehung zwischen Hindemith und seinem Requiem verweist: „It [das *Flieder-Requiem*] really belongs to New Haven and to our life in Alden Avenue with its fence of lilacs.“¹⁶⁶ Zweitens ist Hindemiths Statement auch kein alleiniger Grund dafür, auf eine Forschung zu dem Bezug des Requiems auf die NS-Zeit zu verzichten, da es als autobiographischer Faktor allein die Interpretation des Werkes nicht bestimmen kann.¹⁶⁷

Genauso wie im Fall der *Mathis-Sinfonie* und der *Trompetensonate* hat sich Hindemith mit seinem *Flieder-Requiem* also wieder dem traditionellen Formenrepertoire zugewandt. Hiermit verschafft er sich erneut persönlichen Abstand zum Werk, wie auch aus der Aufnahme der Adaption seiner bereits komponierten Vertonung des Cantos „Sing on, there in the swamp“ in den 5. Satz des Requiems hervorgeht. Doch hat sich herausgestellt, dass Hindemith das Genre ‚Requiem‘ nicht traditionell behandelt hat, indem er ein (amerikanisches) Gedicht als Basis seiner Komposition nahm – eine Vorgehens-

¹⁶⁵ HINDEMITH, Paul, zitiert nach KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and “An American Requiem”. S. 161. Zitiert in Anm. 5.

¹⁶⁶ HINDEMITH, Gertrud, zitiert nach BIALOSKY, Marshall: When Lilacs Last in the Door-Yard Bloom’d: A Requiem “For Those We Love” by Paul Hindemith, Charles Jacobs and Walt Whitman. S. 570. Zitiert in Anm. 7.

¹⁶⁷ Vgl. hierzu bspw. SCHEDING, Florian: Ein Fall von Verspätung? S. 272f.; 278. Zitiert in Anm. 13.

weise, die typisch für sein Werk seit *Mathis der Maler* ist, und an der sich zugleich Hindemiths persönliche Beziehung zum Werk feststellen lässt. Es hat sich herausgestellt, dass diese Beziehung auch in der von Hindemith komponierten Musik zum Ausdruck kommt, da sich in der Musik und in der Namensgebung des Requiems Hindemiths Identitätskrise feststellen lässt. Die inhaltliche Thematik des Requiems muss also auch nicht unbedingt auf das Gedenken Roosevelts oder amerikanischer Soldaten im Zweiten Weltkrieg beschränkt sein. Die Frage, ob und wie das Requiem als Erinnerung an die NS-Zeit betrachtet werden kann, wird sich im nächsten Unterkapitel klären.

4.2 Ein Requiem „*Denen, die wir lieben*“

4.2.1 Musikalische Komponenten

Die Tatsache, dass dem *Flieger-Requiem* im kulturwissenschaftlichen Diskurs seit zwanzig Jahren erneutes Interesse geschenkt wird, und dass das Werk demzufolge vermehrt als Reaktion auf die NS-Zeit gedeutet wird, ist hauptsächlich auf eine einflussreiche Untersuchung von Kowalke zurückzuführen. 1997 wies der Musikwissenschaftler Kowalke nämlich darauf hin, dass ins Requiem eine Hymne mit der Überschrift „*Denen, die wir lieben*“¹⁶⁸ eingebaut worden ist. Genauso wie bei *Mathis der Maler* und der *Trompetensonate* handelt es sich hier offenbar erneut um eine instrumentale Rezitation, wobei in diesem Fall eine Hymne musikalisch zitiert wird, die in der Partitur durch die Kennzeichnung des Liedtitels zwischen Anführungszeichen als Zitat erkennbar ist.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Vgl. HAFFMANS, Hans: Eeuwige vreugde: Alison Balsom speelt nieuw trompetconcert (NTR Zaterdag-Matinee) [Radiobeitrag]. Sendung: NPO Radio 4. Sendezeit: 13. Februar 2016, 14:00 Uhr. <http://www.radio4.nl/ntrzaterdagmatinee/uitzending/375588/ntr-zaterdagmatinee>. Letzter Zugriff: 01.04.2018. Die Hymne *Denen, Die Wir Lieben* findet sich 1:51:21 und 1:52:06.

¹⁶⁹ Vgl. HINDEMITH, Paul: Sämtliche Werke. Chorwerke. When Lilacs Last in the Door-Yard Bloom'd (1946). Bd. 7, 2. Hg. v. Charles Jacobs. Mainz: B: Schott's Söhne 1986 (= PHA 702). S. 116.

Auffällig ist, dass dieses Zitat auch im Untertitel des *Flieder-Requiems* zum Ausdruck kommt, der *Ein Requiem „Denen, die wir lieben“* heißt und den Hindemith als Ersatz für den von ihm zunächst vorgesehenen politisch-nationalistischen Untertitel *Ein amerikanisches Requiem* in alle publizierten Partituren und alle für die deutschen und amerikanischen Uraufführungen erstellten Programmbücher aufgenommen hat.¹⁷⁰ Die Tatsache, dass erst fünfzig Jahre nach der Uraufführung des Requiems das Zitat der Hymne entdeckt wurde, hat nach Kowalke vor allem damit zu tun, dass die Anführungszeichen im Untertitel des Requiems nicht immer konsequent übernommen worden sind:

In reference books as well as the journalistic, critical, and biographical literature on Hindemith, however, the quotation marks have as often as not been dropped altogether; Robert Shaw's own 1986 recording with the Atlanta Symphony also subtitles the work 'A Requiem for Those We Love.'¹⁷¹

Kowalke fügt außerdem hinzu, dass Hindemith selbst auch an der richtigen Namensgebung gezweifelt hat, wie aus dem Partiturmanuskript des Requiems hervorgeht, in dem sich der Untertitel noch nicht zwischen Anführungszeichen befunden hat.¹⁷²

Dass mit diesen Satzzeichen sicherlich auf ein Liedzitat verwiesen wird, steht nach Kowalke außer Frage. Er macht in diesem Zusammenhang auf ein amerikanisches, episkopales Gesangbuch aufmerksam, das um 1940 in New Haven (Hindemiths damaligem Wohnort) gängig war, und in dem sich eine Hymne mit dem Titel *For the Departed* findet.¹⁷³ Diese Hymne ist ihrer ersten Textzeile wegen auch unter dem Titel *For Those We*

¹⁷⁰ Vgl. KOWALKE, Kim H.: *For Those We Love: Hindemith, Whitman and "An American Requiem"*. S. 145. Zitiert in Anm. 5.

¹⁷¹ Ebd. S. 148.

¹⁷² Vgl. ebd.

¹⁷³ Vgl. ebd. S. 150.

Love bekannt,¹⁷⁴ und sie ist melodisch mit Hindemiths Hymne *Denen, die wir lieben* identisch.¹⁷⁵

Wie bei *Mathis der Maler* und der *Trompetensonate* scheint auch im *Flieder-Requiem* ein Liedzitat auf eine kritische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit hinzuweisen. Dabei spielt sowohl der implizite Liedtext, der im Sinne der instrumentalen Rezitation indirekt zum Ausdruck gebracht wird,¹⁷⁶ als auch die dem Lied zugrundeliegende Melodie eine Rolle. Der Liedtext wurde nach Kowalke nämlich von dem Briten William Charter Pigott ursprünglich „for a service commemorating casualties of the First World War“¹⁷⁷ geschrieben, und die episkopale Hymne (und somit auch Hindemiths *Denen, die wir lieben*) basiert auf einer als ‚Gaza‘ betitelten, jüdischen Melodie, die, wie Kowalke betont, damals in New Haven regelmäßig während Begräbnisse gesungen wurde: „[‘For the Departed’] was an appropriate selection for memorial or funeral services, all too frequent occurrences at Christ Church during and immediately following the war.“¹⁷⁸

Auf diesen Ergebnissen aufbauend, erscheint es nicht verwunderlich, dass Hindemiths Requiem mit der NS-Zeit in Verbindung gebracht wird: Ein Requiem, das, wie sich im vorigen Unterkapitel herausgestellt hat, nicht auf das Gedenken des Todes eines US-Präsidenten oder amerikanischer Soldaten im Zweiten Weltkrieg beschränkt sein muss, stattdessen eigentlich vielmehr europäisch orientiert ist, und eine Hymne mit jüdischer Melodie enthält, die in Hindemiths damaligem Wohnort regelmäßig während Kriegsbegräbnisse gesungen wurde, könnte tatsächlich als Reaktion auf die NS-Zeit verstan-

¹⁷⁴ Die Hymne *For the Departed* basiert auf dem von dem Briten William Charter Pigott geschriebenen Text der Hymne *For those we love within the veil*, die in musikalischer Hinsicht aber ganz anders als Hindemiths *Denen, Die Wir Lieben* gestaltet ist. Vgl. KOWALKE, Kim H.: *For Those We Love: Hindemith, Whitman and “An American Requiem”*. S. 150. Zitiert in Anm. 5.

¹⁷⁵ Vgl. ebd.

¹⁷⁶ Vgl. HOMBURG, Bad u. SCHADER, Luitgard: *Absolute Musik und Biographie*. S. 36. Zitiert in Anm. 8.

¹⁷⁷ KOWALKE, Kim H.: *For Those We Love: Hindemith, Whitman and “An American Requiem”*. S. 149. Zitiert in Anm. 5.

¹⁷⁸ Ebd. S. 152.

den werden, wenn man davon ausgeht, dass mit *Denen, die wir lieben* keine Amerikaner, sondern (europäische) Juden gemeint werden. Verschiedene Hindemith-Forscher haben das Requiem auf diese Weise gedeutet. So betont Lydia Jeschke, dass sich aus der Hymnenwahl „Hindemiths kompositorische Reaktion auf die Nazi-Greuel [...], die Bestürzung des Komponisten über den Holocaust und seine musikalische Identifizierung mit dem Leid des jüdischen Volkes“¹⁷⁹ ergibt. Ähnlich reagiert Giselher Schubert auf die Entdeckung Kowalkes: „Das Requiem reagiert offensichtlich auf die Aufdeckung des deutschen Massenmordes an den Juden.“¹⁸⁰ Doch Schubert fügt in seinem Beitrag etwas Wesentliches hinzu: Er fragt sich nämlich, ob dieser mögliche Holocaust-Verweis für den Hörer als solcher eindeutig erkennbar ist:

Der Sinn dieser Gestaltung teilt sich freilich erst mit, wenn das Zitat der jüdischen Weise identifiziert wird, doch erschwert zugleich das erwähnte Verfahren der thematischen Vermittlung diese Identifizierung. Zudem hat Hindemith selbst das Zitat weder in den Skizzen zum Requiem, noch in der Partitur oder in seinen eigenen Einführungen in das Werk identifiziert.¹⁸¹

Schuberts Behauptung, die Kennzeichnung des Hymnenzitats sei an keiner Stelle im Werk vorhanden, stimmt jedoch nicht ganz, wie bereits in der vorliegenden Arbeit festgestellt wurde: In alle publizierten Partituren und alle für die deutschen und amerikanischen Uraufführungen erstellten Programmbücher nahm Hindemith nämlich den Hymnentitel, der zugleich Teil des Untertitels ist, zwischen Anführungszeichen auf.¹⁸² Tatsächlich wird (sicherlich für den Hörer) aber nicht konkretisiert, dass es sich hier um eine jüdische Hymne handelt. Sogar wenn der Hörer den Hymnentitel (der nur in der

¹⁷⁹ JESCHKE, Lydia: Erschrecken der Ästhetik: Komponieren nach Auschwitz. S. 39. Zitiert in Anm. 6.

¹⁸⁰ SCHUBERT, Giselher: Ausdruck und Ausdrücken. Neue Sachlichkeit und Biographie. In: Musik und Biographie: Festschrift für Rainer Cadenbach. Hg. v. Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. S. 311.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Vgl. KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and "An American Requiem". S. 145. Zitiert in Anm. 5.

Partitur und im Untertitel des Requiems als solcher erkennbar ist) kennen würde, wäre es kaum vorstellbar, dass er ihn mit der jüdischen Melodie verbinden würde, die sich in dieser Kombination (vermutlich) nur in einem spezifischen episkopalen Gesangbuch findet.¹⁸³ Schubert widmet sich also einer elementaren Frage, nämlich ob das erinnerungskulturelle Potential des Requiems im Wahrnehmungsprozess feststellbar ist.

Schubert selbst scheint diese Frage zu beantworten, indem er schreibt, dass Hindemith alles unterlassen hat, was uns den Eindruck geben könnte, dass er sein *Flieder-Requiem* als eine reine Thematisierung des Holocaust komponiert hat.¹⁸⁴ Doch in diesem Zusammenhang ist es kritisch anzumerken, dass Hindemith das Hymnenzitat mittels einiger musikalischer und textlicher Komponenten extra akzentuiert oder den NS-Bezug verstärkt,¹⁸⁵ was die Bemerkungen Schuberts relativieren soll.

Was die musikalischen Elemente betrifft, lässt sich erstens sagen, dass sich das Hymnenzitat an einer besonders wichtigen Stelle im Werk findet.¹⁸⁶ Wie Bruhn erwähnt, hat Hindemith die sechzehn Cantos als Teile von Whitmans Gedicht „When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d“ auf elf musikalische Sätze im Requiem reduziert und hat er ein textloses Vorspiel hinzugefügt.¹⁸⁷ Der 8. Satz, in dem sich die Hymne befindet, bildet in ihren Augen den Kern des Requiems.¹⁸⁸ Hierfür führt sie verschiedene Gründe an. So macht sie auf die Länge des 8. Satzes aufmerksam; sie sei nämlich der längst dauernde Satz im Requiem.¹⁸⁹ Außerdem erwähnt Bruhn, dass Hindemith viele Sätze in seinem Requiem oft ohne ausdrückliche, musikalische Pause aufeinander folgen lässt, dass er

¹⁸³ Kowalke lässt in seinem Beitrag die Frage unbeantwortet, ob sich der *For Those We Love*-Text von Pigott in Kombination mit der jüdischen Melodie auch außer des episkopalen Gesangbuches *Hymnal of the Protestant Episcopal Church in the United States of America* findet. Hier gibt es also noch Raum für künftige Forschung.

¹⁸⁴ Vgl. SCHUBERT, Giselher: Ausdruck und Ausdrücken. S. 311. Zitiert in Anm. 180.

¹⁸⁵ Vgl. ELSHOUT, Hilco: Erinnerung an den Holocaust in Hindemiths Flieder-Requiem. S. 15. Zitiert in Anm. 64.

¹⁸⁶ Vgl. HINDEMITH, Paul: Sämtliche Werke. S. 116. Zitiert in Anm. 169.

¹⁸⁷ Vgl. BRUHN, Siglind: Hindemiths große Vokalwerke. S. 183. Zitiert in Anm. 8.

¹⁸⁸ Vgl. ebd. S. 205.

¹⁸⁹ Vgl. ebd.

aber auf diese ‚attaca‘-Vorgehensweise nur nach dem Vorspiel und dem 3., 5., 7. und 9. Satz verzichtet hat.¹⁹⁰ Da die Sätze 4-7 denselben Zentralton haben, markiert Satz 8 somit das Ende der zweiten der vier größeren Satzeinheiten im Requiem.¹⁹¹ Weiterhin befindet sich der 8. Satz zeitlich gesehen genau in der Mitte des Requiems.¹⁹²

Der 8. Satz nimmt im Requiem darüber hinaus auch in einer anderen Hinsicht eine Sonderstellung ein: Er ist nämlich der einzige Abschnitt, in dem die zwei Solostimmen zusammenkommen.¹⁹³ In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu erwähnen, dass der Bariton laut Forschung als trauernder (lebender) Begleiter des im Gedicht erwähnten Beerdigungszuges zu verstehen ist, und dass die Altistin den Tod verkörpert.¹⁹⁴ Die Hymne befindet sich also in einem Satz, in dem nicht nur Leben und Tod, sondern auch Mann und Frau als Abbilder der Menschheit – und in diesem Kontext vielleicht sogar als Abbilder aller (europäischen) Juden –¹⁹⁵ zusammengebracht werden.

Es liegt also nahe, dass Hindemith der Hymne *Denen, die wir lieben* durch die Stelle, an die sie sich befindet, Aufmerksamkeit verliehen hat. Es gibt aber auch andere musikalische Gründe, die dafür sprechen, dass die Hymne von Hindemith musikalisch extra akzentuiert wird. So behaupten Eidenbenz und Kowalke, dass die jüdische Melodie die musikalische Grundlage des Requiems ist:

[D]ie zitierte Melodie [die Hymne *Denen, die wir lieben*] [dient] als Keimzelle nahezu aller musikalischen Themen des Werks, was eine tiefer gehende Analyse belegen

¹⁹⁰ Vgl. BRUHN, Siglind: Hindemiths große Vokalwerke. S. 194f.; 206. Zitiert in Anm. 8.

¹⁹¹ Vgl. ebd. S. 195; 206.

¹⁹² Vgl. ebd. S. 206.

¹⁹³ Vgl. ebd. S. 201; KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and “An American Requiem”. S. 144. Zitiert in Anm. 5; TURNER, Jonathan J.: Cadence and Form in Hindemith’s “Lilacs” Requiem. Diss. New York 1996. S. 48.

¹⁹⁴ Vgl. ROTH, Sylvia: Des Todes Lebensgesang – Hindemiths „Flieder-Requiem“. In: Eschenbach dirigiert Hindemiths Requiem. Programmheft des NDR Elbphilharmonie Orchesters vom 18. u. 19. Januar 2018. Hg. v. Norddeutschem Rundfunk. Hamburg: Nehr 2018. S. 10.

¹⁹⁵ Vgl. ELSHOUT, Hilco: Erinnerung an den Holocaust in Hindemiths Flieder-Requiem. S. 18. Zitiert in Anm. 64.

müsste: Auf dem Fundament einer alten jüdischen Melodie also steht dieses ‚amerikanische Requiem‘.¹⁹⁶

Although Hindemith dated this eighth movement “March 1946” and seems to have drafted the Requiem in sequence except for the “Death Carol” (dated 19 January), internal musical evidence suggests that at least the Hymn section may have been envisioned earlier in the compositional process. Because the baritone’s “Hymn ‘For those we love’” complements the mezzo-soprano’s “Sing on, there in the swamp” as a generator of the closely knit motivic and tonal fabric of the work as a whole, one suspects that Hindemith conceptualized much of the Requiem with [...] the Episcopal hymn already at hand.¹⁹⁷

Der Gedanke, dass die ‚Gaza‘-Melodie als Kern des Werkes fungiert, wird auch von Jonathan J. Turner bestätigt, indem er in seiner musikwissenschaftlichen Analyse darauf aufmerksam macht, dass viel motivisches Material aus der Hymne an vielen verschiedenen Stellen im ganzen Requiem in leicht veränderter Form wiederauftaucht.¹⁹⁸

Es gibt außer solchen musikalischen Komponenten auch textuelle Komponenten, die die wichtige Stelle der Hymne im Requiem zu unterstreichen scheinen, worauf im nächsten Unterkapitel eingegangen wird. Auf Basis der bisher besprochenen musikalischen Elemente lässt sich aber jedenfalls nicht eindeutig belegen, dass Hindemith, wie Schubert impliziert,¹⁹⁹ tatsächlich alles getan hat, um den Eindruck, das Requiem sei eine Thematisierung des Holocaust, zu verschleiern.

In diesem Zusammenhang soll noch auf drei andere musikalische Komponenten hingewiesen werden, die separat von der Hymne zu betrachten sind, und die glaubhaft machen, dass das *Flieder-Requiem* als kritische Reaktion auf die NS-Zeit zu verstehen ist.

¹⁹⁶ EIDENBENZ, Michael: Werkbeschreibungen, Interpretationen, Analysen. Zitiert in Anm. 7.

¹⁹⁷ KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and “An American Requiem”. S. 156f. Zitiert in Anm. 5.

¹⁹⁸ Vgl. TURNER, Jonathan J.: Cadence and Form in Hindemith’s “Lilacs” Requiem. S. 56-60. Zitiert in Anm. 193.

¹⁹⁹ Vgl. SCHUBERT, Giselher: Ausdruck und Ausdrücken. S. 311. Zitiert in Anm. 180.

Zwei dieser Komponenten sind bereits im vorigen Unterkapitel angesprochen worden. So geht aus den Tatsachen, dass Hindemith im Requiem traditionell europäische statt amerikanischer Formen weiterführt, und dass es zwischen dem *Flieder-Requiem* und Brahms' *Ein deutsches Requiem* viele intermusikalische Parallelen gibt, hervor, dass die Erinnerungsthematik, die im Werk zum Ausdruck kommt, auch ganz gut auf Europa oder – enger gefasst – Deutschland ausgerichtet sein könnte. Auch die von Bruhn beschriebene dritte Komponente, die Tatsache, dass vor dem Ende des 10. Satzes im Requiem eine hinter der Bühne spielende Militärtrompete erklingt,²⁰⁰ unterstützt diese These. Obwohl die Trompete das ursprünglich amerikanische ‚Taps‘-Signal spielt, das zur Zeit des amerikanischen Bürgerkriegs entstanden ist, könnte das zitierte Signal aus der Perspektive Hindemiths nämlich als Reaktion auf die vollendete Selbstzerstörung Deutschlands/Europas während des Zweiten Weltkrieges verstanden werden, worauf Sienkiewicz im Hinblick auf Hindemiths *Trompetensonate* aufmerksam machte.²⁰¹ Jedoch ist es Schubert noch immer zuzustimmen, dass es fragwürdig ist, ob das Liedzitat und die besondere musikalische Stelle, an der es sich befindet, zusammen mit den anderen bisher erwähnten musikalischen Komponenten vom Hörer wahrgenommen und automatisch mit der NS-Thematik in Verbindung gebracht werden; es lässt sich also fragen, ob Hindemiths Requiem als Medium der Erinnerung an die NS-Zeit zu verstehen ist. Aus der Rezeptionsgeschichte des *Flieder-Requiem*s bis die Entdeckung Kowalkes geht jedenfalls hervor, dass seine potentielle Botschaft, sich an den Holocaust zu erinnern, bis 1997 stumm geblieben ist.²⁰² Die Tatsache, dass sich die Rezeptionsgeschichte nach der Entdeckung Kowalkes nur wenig verändert hat, geht erstens aus den vielen Informationen zu den amerikanischen Aufführungen des Requiem hervor, wo-

²⁰⁰ Vgl. BRUHN, Siglind: Hindemiths große Vokalwerke. S. 204f. Zitiert in Anm. 8.

²⁰¹ Vgl. SIENKIEWICZ, Frederick A.: Research in performance: Analysis of five trumpet Works. S. 50. Zitiert in Anm. 8.

²⁰² Vgl. JESCHKE, Lydia: Erschrecken der Ästhetik: Komponieren nach Auschwitz. S. 39. Zitiert in Anm. 6.

bei der Schwerpunkt in der Vermittlung noch häufig auf Roosevelt und die amerikanischen Soldaten gelegt wird. Zweitens lässt sich an einem Programmheft für eine deutsche Aufführung des *Flieder-Requiems* aus dem Jahre 2018 exemplarisch nachvollziehen, dass sich in Deutschland die Idee, das Requiem könnte als eine Art Holocaust-Denkmal fungieren, inzwischen nicht weit verbreitet hat. So spricht man in diesem Programmheft in Bezug auf Hindemiths Requiem von einem „profund[en] amerikani-sche[n] Werk“²⁰³, das als „Andenken an Franklin D. Roosevelt“²⁰⁴ fungiert. Als Erinnerungsort an die NS-Zeit kann das Werk also nicht funktionieren, da ihm eine funktionale und symbolische Dimension (wie Nora sie beschreibt) fehlt. Da Hindemiths Requiem offenbar nicht wiederholt zu bestimmten (symbolischen), auf das Gedenken der NS-Zeit ausgerichteten Ereignissen aufgeführt wird, liegt es auch nahe, dass es (noch) nicht ins deutsche kulturelle Gedächtnis gekommen ist. Hier ist es aber anzumerken, dass in der vorliegenden Arbeit auf eine Analyse der ganzen Rezeptionsgeschichte des Requiems seit 1997 verzichtet wird. Hier gibt es also noch Raum für künftige Forschungsansätze, die beispielsweise auch Aufführungsweisen des Requiems in Betracht nehmen können, damit geklärt werden kann, ob und wie die Erinnerung an den Holocaust im Requiem auf Aufführungsbasis gestaltet und beeinflusst wird, damit die Forschung zum Requiem – auch aus der Perspektive der Gegenwart – präzisiert werden kann.

In diesem Kapitel hat sich jedenfalls herausgestellt, dass Hindemiths *Flieder-Requiem* an einzelnen Stellen deutliche musikalische Bezüge auf eine kritische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit erkennen lässt. Die Tatsache, dass es im Requiem solche impliziten, doch belegbaren Verweise gibt, wird auch von Schubert nicht verneint:

²⁰³ o. V.: Eschenbach dirigiert Hindemiths Requiem. https://www.ndr.de/orchester_chor/elbphilharmonieorchester/konzerte/Christoph-Eschenbach-und-das-NDR-Elbphilharmonie-Orchester,eschenbach236.html. Letzter Zugriff: 03.04.2018.

²⁰⁴ Ebd.

Um so eindringlicher, überzeugender und authentischer wirkt die Haltung, die Hindemith mit seinem Requiem vor dem Hintergrund der deutschen moralischen Katastrophe ausdrückt: Sie entwickelt und hat ein moralisches Gewissen, ohne sich aufzuspielen, das moralische Gewissen zu sein.²⁰⁵

Allerdings liegt es, wie bereits erwähnt wurde, nicht nahe, dass der durchschnittliche Hörer diese ‚Haltung‘ Hindemiths und das ‚moralische Gewissen‘ des Requiems einfach erkennen kann, wenn er nicht mit ihnen über z. B. Programmbücher konfrontiert worden ist. In diesem Sinne erscheint es plausibel, dass die versteckten Verweise auf eine kritische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit nur einer kleinen, begrenzten Gruppe vorbehalten bleiben, die sich mit der musikalischen Struktur des Werkes auf Analyseebene auseinandergesetzt hat und über die Partitur des Werkes verfügt. Wie gesagt, verdient die Rezeptionsgeschichte des Requiems aber genauere Untersuchung, damit präzisere Aussagen zu diesem Thema gemacht werden können.

4.2.2 Textuelle Komponenten

Wie bereits erwähnt wurde, gibt es im *Flieder-Requiem* nicht nur musikalische, sondern auch textuelle Komponenten, die glaubhaft machen, dass sich das Werk kritisch mit der NS-Zeit auseinandersetzt. Auch diese Komponenten sollen berücksichtigt werden, da sie die Deutung des Werkes beeinflussen können. Außer der Namensgebung des Requiems und dessen Sätze, der (textlichen) Kennzeichnung des Hymnenzitats im 8. Satz des Requiems und vieler Tempo- und Spielangaben springen in der Blattmusik aber keine nennenswerten textuellen Auffälligkeiten ins Auge. Es handelt sich in diesem Kapitel jedoch nicht um Vortragsbezeichnungen oder Titelangaben, sondern um den dem Requiem zugrundeliegenden Gedichttext, der von Hindemith ins Deutsche übersetzt

²⁰⁵ SCHUBERT, Giselher: Ausdruck und Ausdrücken. S. 311. Zitiert in Anm. 180.

worden ist, und der drei Hinweise auf eine kritische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit enthält, wie sich im Folgenden herausstellen wird.

Erstens lässt sich am Inhalt des Gedichttextes exemplarisch nachvollziehen, dass der 8. Satz einen Achsenpunkt im Werk bildet. Somit unterstützt es die These, dass die Hymne mit jüdischer Melodie von Hindemith extra akzentuiert wird. So ist erst im 8. Satz mit dem Namen *Sing mehr, du Vogel dort* von der tieferen Einsicht in den Sinn des Todes die Rede, während in den vorhergehenden Sätzen nur der Trauer im Mittelpunkt steht, und die Einsicht in die Güte und Weisheit des Todes verhindert wird, wie Bruhn betont:

Endet der Text des fünften Satzes noch mit dem Zögern aufgrund der anhaltenden Trauer über den Verlust des hellen ‚Sterns‘, so beschreibt der achte an zentraler Stelle die Freude über das infolge langer Läuterung erlangte tiefere Wissen um den Tod.²⁰⁶

Mit ‚an zentraler Stelle‘ meint Bruhn offensichtlich die Hymne *Denen, die wir lieben*, denn erst nach dem Erklingen dieser Hymne singt der Bariton: „Da verstand ich den Tod, die Idee des Tods und die heil’ge Kenntnis des Tods.“²⁰⁷ Die Tatsache, dass gerade nach dem Einbau der Hymne zum ersten Mal das dem Requiem zugrundeliegende Verständnis des Todes als eine wichtige Voraussetzung für neues Leben zum Ausdruck kommt, ist eine wichtige Indiz dafür, dass sich die Hymne nicht nur im musikalischen, sondern auch im textlichen Kern des Requiems befindet. Die Hymne wird hier mit einer mehr oder weniger zum Ausdruck gebrachten Hoffnung verbunden, genauso wie das Choralzitat am Ende der *Trompetensonate* musikalisch eine ähnliche Hoffnung zum Ausdruck bringt, worauf bereits eingegangen wurde. Da sowohl das Hymnen- als auch das Choralzitat auf dieses Verständnis hinweisen, lässt sich die zum Ausdruck gebrachte Hoffnung in den beiden Fällen als eine Hoffnung auf die Relativierung der Sinnlosigkeit des Kämpfens, des Zerstörens und des Sterbens überhaupt verstehen, wie auch aus

²⁰⁶ BRUHN, Siglind: Hindemiths große Vokalwerke. S. 206. Zitiert in Anm. 8.

²⁰⁷ HINDEMITH, Paul: Sämtliche Werke. S. 117. Zitiert in Anm. 169.

dem Choraltitel *Alle Menschen müssen sterben* hervorgeht. In dem Sinne erscheint es vor dem zeitlichen Hintergrund des Requiems plausibel, die Hymne als Reaktion Hindemiths auf die NS-Zeit, die moralische Katastrophe Deutschlands, zu deuten.

Zweitens soll darauf hingewiesen werden, dass im Gesangtext des Requiems jeweils weder von Whitman selbst, noch von Hindemith konkretisiert wird, dass sich die Textstellen, die vom Krieg handeln, (ausschließlich) auf den amerikanischen Bürgerkrieg beziehen, wie es die ursprünglichen Intentionen des dem Requiem zugrundeliegenden Gedichts nahelegen. Eine Textstelle im 10. Satz des Requiems liefert dafür ein muster-gültiges Beispiel. Das lyrische Ich beschreibt an dieser Stelle nämlich die Folgen eines Krieges: Es sieht „Tausende von Toten“²⁰⁸ und „Schutt und Staub der toten Soldaten all des Kriegs“²⁰⁹. Da an dieser Textstelle auf die Erwähnung spezifischer amerikanischer Elemente verzichtet wird, lässt sich diese Beschreibung (wie auch andere Textstellen, an denen in allgemeiner Form von Krieg die Rede ist), mit jeder willkürlichen Kriegssituation problemlos verbinden. Es erscheint vor dem Entstehungszeitpunkt des Requiems also vollkommen plausibel, diese Textstelle nicht ausschließlich mit dem amerikanischen Bürgerkrieg, sondern auch mit dem Zweiten Weltkrieg zu verbinden. Dabei fängt der Gedichttext Whitmans also im Kontext des *Flieder-Requiems* an, auf etwas anderes zu verweisen. Dies entspricht der persönlich zum Ausdruck gebrachten Auffassung Hindemiths, dass das Requiem frei zu deuten sei.²¹⁰

Auf eine dritte textuelle Komponente, die auf eine kritische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit hinzuweisen scheint, macht Jeschke aufmerksam. Sie verweist in diesem Zusammenhang auf die im Requiem vor der Hymne gesungenen Gedichtzeilen „[erschien] [d]ie schwarze Wolke, / der bedrückte Zug“²¹¹. Wie bereits erwähnt wurde, singt der Bariton nach der Hymne über die tiefere Einsicht in den Sinn des Todes. Die

²⁰⁸ HINDEMITH, Paul: *Sämtliche Werke*. S. 163f. Zitiert in Anm. 169.

²⁰⁹ Ebd. S. 164.

²¹⁰ Vgl. Fn. 151.

²¹¹ HINDEMITH, Paul: *Sämtliche Werke*. S. 116. Zitiert in Anm. 169.

Konzepte ‚Zug‘ und ‚Tod‘ werden hier durch das instrumentale Intermezzo (die Hymne) zusammengebracht. Im ursprünglichen Gedicht Whitmans wird mit diesem Zug der durch Amerika fahrende Trauerzug des mit Fliederblüten geschmückten Sargs Lincolns gemeint.²¹² Diesen Zug braucht man aber nicht wortwörtlich aufzufassen, wie Eidenbenz betont, denn es handelt sich in seiner Sicht nicht um eine realistische Schilderung des Trauerzugs, sondern um „eine lyrische Reise durch das Land, wie sie Whitman real und literarisch schon zuvor mehrmals unternommen hatte“²¹³. Hierauf aufbauend legt Jeschke diesem Zug angesichts der zitierten Hymne eine andere (metaphorische) Bedeutung zugrunde: „Es darf kaum als zufällig angesehen werden, daß Hindemith gerade an dieser Stelle eine jüdische Melodie verwendet. Die Assoziation des Holocaust liegt nahe.“²¹⁴ Nach Jeschke ist der Zug also als ein sich kritisch mit der NS-Zeit auseinandersetzendes Trauersymbol zu verstehen. Dies scheint eine nachvollziehbare These zu sein, denn „[z]ur Massendeportation in die Vernichtungslager wurden Juden während des Zweiten Weltkriegs nämlich in großen Mengen in Güterwaggons gepfercht. Als solche sind sie inzwischen längst ins kollektive Gedächtnis eingegangen“²¹⁵. Diese These wird dadurch unterstützt, dass Whitman auch an dieser Textstelle auf die Erwähnung spezifischer amerikanischer Elemente, wie beispielsweise des Namens Lincolns verzichtet. Der im Requiem erwähnte Zug müsste also nicht unbedingt mit dem amerikanischen Kontext verbunden werden und könnte deshalb vor dem zeitlichen Hintergrund

²¹² Vgl. EIDENBENZ, Michael: Werkbeschreibungen, Interpretationen, Analysen. Zitiert in Anm. 7.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ JESCHKE, Lydia: Erschrecken der Ästhetik: Komponieren nach Auschwitz. S. 39. Zitiert in Anm. 6.

²¹⁵ ELSHOUT, Hilco: Erinnerung an den Holocaust in Hindemiths Flieder-Requiem. S. 17. Zitiert in Anm. 64. Vgl. hierzu auch GOTTWALDT, Alfred: Der deutsche »Viehwagon« als symbolisches Objekt in KZ-Gedenkstätten. http://www.gedenkstaettenforum.de/nc/gedenkstaetten-rundbrief/rundbrief/news/der_deutsche_viehwagon_als_symbolisches_objekt_in_kz_gedenkstaetten-1/. Letzter Zugriff: 03.04.2018; STIER, Oren Baruch: Holocaust Icons. Symbolizing the Shoah in History and Memory. New Brunswick: Rutgers University Press 2015. S. 8; STIER, Oren Baruch: Holocaust Symbols: The Icons of Memory. <https://www.ushmm.org/research/the-center-for-advanced-holocaust-studies/miles-lerman-center-for-the-study-of-jewish-resistance/holocaust-symbols-the-icons-of-memory>. Letzter Zugriff: 03.04.2018.

des Requiems tatsächlich metaphorisch als eine Art Deportationszug gedeutet werden,²¹⁶ sicherlich wenn man miteinbezieht, dass eine Melodie jüdischen Ursprungs den im Requiem angesprochenen Trauerzug mit der Todesthematik verbindet.

Doch auch vor dem Hintergrund der besprochenen textuellen Komponenten bleibt die Frage offen, ob diese Textpassagen im Wahrnehmungsprozess bewusst mit der NS-Thematik in Verbindung gebracht werden, und ob somit im Fall des *Flieder-Requiems* von einem Erinnerungsmedium gesprochen werden kann. Die bisher besprochenen Ergebnisse, auch im Hinblick auf die Rezeptionsgeschichte des Requiems, geben jedenfalls nur wenig Anlass zur Erwartung, dass der Hörer die textuellen Verweise auf eine kritische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit tatsächlich erkennt. Hier ist es aber nochmals anzumerken, dass die Rezeptionsgeschichte und somit die Vermittlungsformen des Requiems genauere Untersuchung verdienen.

²¹⁶ Vgl. ELSHOUT, Hilco: Erinnerung an den Holocaust in Hindemiths Flieder-Requiem. S. 17. Zitiert in Anm. 64.

5. Fazit

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, herauszufinden, wie sich Hindemiths musikalischer Umgang mit der NS-Zeit charakterisieren lässt, und in welchem Verhältnis dieser Umgang zur deutschen Erinnerungskultur der unmittelbaren Nachkriegszeit steht. Die Arbeit sollte durch die Hinwendung zur Musik einen vollständigeren Überblick über die deutsche Erinnerungskultur nach 1945 einerseits und über die musikalische ‚Vergangenheitsbewältigung‘ andererseits schaffen, der auch relativ unbekannte musikalische Werke miteinbezieht. Außerdem sollte sie neue Perspektiven auf das in der Hindemith-Forschung existierende Bild über Hindemith als apolitischen Künstler eröffnen.

Es hat sich herausgestellt, dass in den drei untersuchten Kompositionen ein ähnliches Kompositionsvorgehen festzustellen ist, das sich im Spannungsfeld zwischen Verschweigen und Verurteilen der NS-Zeit positioniert. Vor allen Gemeinsamkeiten fällt dabei vor allem Hindemiths scheinbare Abwehr auf, sich direkt und explizit mit der NS-Zeit musikalisch auseinanderzusetzen. Beispielhaft für diese Haltung ist die Technik der instrumentalen Rezitation, die sich in der *Mathis-Sinfonie*, in der *Trompetensonate* und im *Flieger-Requiem* finden lässt. Die Liedzitate werden von Hindemith also als Metaebene zur symbolischen Verortung neu eingesetzt, und sie fangen im Kontext der neu entstandenen und auf diesen Metaebenen gründenden Werken an, auf etwas anderes, nämlich die kritische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit zu verweisen. Auffällig ist dabei, dass sich die Liedzitate jeweils an einer besonders wichtigen Stelle im Werk finden: am Anfang oder Ende, wie im Fall der *Mathis-Sinfonie* und der *Trompetensonate*, oder an einer Stelle, die sowohl aus musikalischer, als auch aus textlicher Perspektive einen Achsenpunkt anderer Art im Werk bildet, wie im Fall des *Flieger-Requiem*s. Obwohl diesen Liedzitationen aufgrund der besonderen Stelle, an der sie sich jeweils befinden, automatisch Aufmerksamkeit verliehen wird, hat sich herausgestellt, dass vom Hörer

symbolisch entziffert werden soll, worauf jeweils exakt verwiesen wird, denn die symbolische Botschaft ist bei Hindemith oft gründlich versteckt und als solche für den durchschnittlichen Hörer nicht leicht erkennbar. Dennoch lässt Hindemith Raum für das Wahrnehmen des erinnerungskulturellen Potentials seiner Werke, indem er die Liedzitate als solche jeweils in der Blattmusik oder Partitur erkennbar macht. Als wirkliche Erinnerungsmedien sind die untersuchten Werke also wahrscheinlich nur aus der Perspektive einer kleinen, begrenzten Gruppe zu betrachten, die sich in den Kontext der Werke vertieft hat und über die Blattmusik oder Partitur verfügt. Hier wird das Spannungsfeld zwischen Verschweigen und Verurteilen der NS-Zeit ganz konkret: Hindemith nahm jeweils Verweise, oder Elemente, die hinterher als Verweise auf eine kritische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit gedeutet werden können, in seine Werke auf, wagte es sich aber nicht solche Verweise ganz explizit zu gestalten, sodass die Werke (noch) nicht ins deutsche kulturelle Gedächtnis gekommen sind.

Diese Verfremdung oder Abgrenzung, die hier sichtbar wird, lässt sich aber nicht nur an der instrumentalen Rezitation, sondern auch am Verhältnis zwischen Hindemith und den untersuchten Werken exemplarisch nachvollziehen. Daraus lässt sich schließen, dass diese beiden Elemente typisch für Hindemiths musikalischen Umgang mit der NS-Zeit sind. So hat sich einerseits in dieser Arbeit herausgestellt, dass Hindemith vielfach traditionelle Genres benutzt. Hiermit, zusammen mit der Bezugnahme auf anderes bereits existierendes musikalisches Material, wie die Liedzitate, aber auch europäische Trauermärsche und sogar eigenes Altmaterial, verschafft Hindemith sich persönliche Distanz zu den untersuchten Werken; der Gebrauch von präexistentem Material schafft nämlich Abstand – sicherlich zu einer Zeit, in der die traditionellen musikalischen Formkategorien aufgelöst wurden.²¹⁷

²¹⁷ Vgl. Fn. 138.

Andererseits hat sich aber auch gezeigt, dass sich die untersuchte Musik als das Gegenteil dessen entwickelt hat, was sie eigentlich zu sein vorgibt. So behandelt Hindemith die gewählten traditionellen musikalischen Genres jeweils nicht traditionsgemäß: Seinem Requiem liegt kein religiöser Text zugrunde, und in seiner Sinfonie und seiner Sonate, die vom Ursprung her als abstrakte musikalische Formen zu betrachten sind, spielt er auf Außermusikalisches an. Außerdem sind in den untersuchten Werken jeweils ähnliche kompositorische Vorgehensweisen feststellbar, wie die Integration von (Trauer-)Märschen und die Technik, Gefühle in der Musik hervorzurufen, die kennzeichnend für Hindemiths Komponierstil sind, und die die Distanz zwischen Hindemith und seinen Werken zu relativieren scheinen und somit doch glaubhaft machen, dass Hindemith in diesen Werken etwas Persönliches (seine Abscheu vom NS-System) zum Ausdruck gebracht hat.

Vor diesem Hintergrund sind im Vergleich zur ersten Phase der deutschen Erinnerungskultur einige Gemeinsamkeiten feststellbar. Erstens war die Auseinandersetzung mit der NS-Zeit während der ersten Phase der deutschen Erinnerungskultur nicht explizit, sondern implizit, was auch kennzeichnend für Hindemiths musikalischen Umgang mit der NS-Zeit ist. Zweitens ist die Tatsache, dass die NS-Zeit in den ersten Nachkriegsjahren doch sicherlich verurteilt wurde, auch bei Hindemith wahrnehmbar: Es gibt in den analysierten Werken belegbare Hinweise darauf, dass sich Hindemith von der NS-Vergangenheit distanzierte, oder zumindest kritisch mit ihr auseinandersetzte. Die Tatsache, dass die impliziten, die NS-Zeit verurteilenden Verweise in Hindemiths Werken wahrscheinlich nur für eine kleine, begrenzte Gruppe wahrnehmbar sind, bildet eine dritte Parallele zur deutschen Erinnerungskultur der unmittelbaren Nachkriegszeit, in der sich nur eine kleine, intellektuelle Elite aktiv mit der NS-Zeit auseinandersetzte. Anders als in der ersten Phase der deutschen Erinnerungskultur ist diese intellektuelle Elite bei Hindemith aber nicht politisch, sondern ‚intellektuell‘ in dem Sinne des Wor-

tes, dass sie sich in den Kontext der Werke vertieft haben müsste, um das erinnerungskulturelle Potential der Werke wahrnehmen zu können. Die Verweise auf eine kritische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit sind nämlich in erster Linie implizit und halten sich (u. a. dadurch) von der Politik fern. Dies lässt sich zum Beispiel am veränderten Untertitel des *Flieder-Requiems* nachvollziehen, aber auch der Tatsache, dass sich Hindemith selbst immer in persönlichen Aussagen von politischen Angelegenheiten fern hielt und auch keine explizit politisch ausgerichteten Elemente, wie Fragen über politische Mitverantwortung, in seine Werke aufnahm. Dies ist eine vierte und letzte Gemeinsamkeit mit der deutschen Erinnerungskultur der ersten Nachkriegsjahre, für die eine nicht-explizit politische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit kennzeichnend ist. Das bedeutet aber nicht automatisch, dass Hindemiths musikalischer Umgang mit der NS-Zeit apolitisch ist; auch wenn es fraglich ist, ob sie wahrgenommen werden, gibt es in den untersuchten Werken jeweils Verweise auf eine kritische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit, die Hindemith versteckt, aber nicht komplett der Wahrnehmung entzogen hat. Vielleicht war Hindemith also doch politischer, als er selbst hat zugeben wollen.

Die Kompositionsweise Hindemiths, die sich also, genauso wie die erste Phase der deutschen Erinnerungskultur, im Spannungsfeld zwischen Verschweigen und Verurteilen der NS-Zeit positioniert, lässt sich nach Homburg und Schader am Status von Hindemith als Emigranten und somit als Verfemtem, Verstoßenem und Fremdgewordenem nachvollziehen; es sei in ihren Augen Hindemiths Scheu davor, Privates zum Ausdruck zu bringen, die vielleicht auch mit seiner wilhelminischen Erziehung zusammenhängen könnte.²¹⁸ Eine solche Erklärung für Hindemiths Kompositionsverfahren geht aber über das Ziel der vorliegenden Arbeit hinaus und bietet Raum für künftige Forschungsansätze. Genauere Untersuchung verdient auch die Rezeptionsgeschichte der in der vorliegenden Arbeit behandelten Werke, damit die Frage präziser geklärt werden

²¹⁸ Vgl. HOMBURG, Bad u. SCHADER, Luitgard: Absolute Musik und Biographie. S. 48f. Zitiert in Anm. 8.

kann, ob die Werke tatsächlich als Erinnerungsmedien zu betrachten sind, und ob sie als solche bereits ins (deutsche) kulturelle Gedächtnis gekommen sind. Im Anschluss daran sollten auch Aufführungsweisen der behandelten Werke miteinbezogen werden, da sie deren Rezeption mitbestimmen können. Weiterhin erscheint es besonders wichtig, das Werk Hindemiths unter Bezugnahme der NS-Zeit auch künftig zu analysieren, da neue, wertvolle Einsichten in die Struktur von Hindemiths Werken zu einem besseren Verständnis zur deutschen Erinnerungskultur nach 1945 einerseits und zur musikalischen Vergangenheitsbewältigung andererseits führen können, wie die Entdeckung Kowalkes aus dem Jahre 1997 exemplarisch demonstriert hat. Diese Erkenntnisse könnten schließlich mit der Musik anderer (deutscher) Komponisten und Exilanten verglichen werden, damit genauere Aussagen zu Hindemiths Position einerseits und zur Position der deutschen Exil-Musik andererseits in der deutschen Musik- und Erinnerungskultur zustande kommen können.

6. Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur

HINDEMITH, Paul: Sämtliche Werke. Chorwerke. When Lilacs Last in the Door-Yard Bloom'd (1946). Bd. 7, 2. Hg. v. Charles Jacobs. Mainz: B: Schott's Söhne 1986 (= PHA 702).

HINDEMITH, Paul: Sämtliche Werke. Orchesterwerke. Orchesterwerke: 1932-34. Bd. 2, 2. Hg. v. Stephen Hinton. Mainz: B: Schott's Söhne 1991 (= PHA 202).

HINDEMITH, Paul: Sonate für Trompete in B und Klavier. Mainz: Schott 1940.

6.2 Sekundärliteratur

ASSMANN, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 6. Aufl. München: C.H. Beck 2007.

BENZ, Wolfgang: Die 101 wichtigsten Fragen. Das Dritte Reich. München: C.H. Beck 2006.

BIALOSKY, Marshall: When Lilacs Last in the Door-Yard Bloom'd: A Requiem "For Those We Love" by Paul Hindemith, Charles Jacobs and Walt Whitman. In: Notes, Second Series 44 (1988) H. 3. S. 569-571.

BOGARD, Rickey G.: The trumpet in selected solo and chamber works of Paul Hindemith: Elements of trumpet technique and their relationship to the Gebrauchsmusik concept, al lecture recital, together with three recitals of selected works of J. N. Hummel, A. Jolivet, C. Chaynes and others. Denton: Diss. 1994.

BRADEMANN, Jan: Bekennen, Berichten, Bewirken. Sprachliche Kommunikation und das kulturelle Gedächtnis der Konfessionen auf dem ländlichen Friedhof in der Frühen Neuzeit. In: Konfession und Sprache in der Frühen Neuzeit. Interdisziplinäre Perspektiven. Hg. v. Jürgen Macha u. a. Waxmann: Münster 2012 (= Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 18). S. 123-156.

BRAUN, William: Music to Sing and Play: The Choral Works of Paul Hindemith. In: The Choral Journal 36 (1995) H. 2. S. 21-32.

BRUHN, Siglind: Hindemiths große Vokalwerke. Waldkirch: Edition Gorz 2010 (= Hindemith-Trilogie Bd. 2).

CORVIN, Matthias: Jedem Instrument seinen Charakter. Zu Paul Hindemiths Sonaten für Blechbläser und Klavier. In: Kammerkonzert 6. Programmheft des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 13. u. 14. Juni 2015. Hg. v. Bayerischem Rundfunk/Programmbereich BR-Klassik. München: alpha-teamDRUCK 2015. S. 6-12.

ELSHOUT, Hilco: Erinnerung an den Holocaust in Hindemiths Flieger-Requiem. Hausarbeit zum Kurs ‚Holocaust und deutsches Gedächtnis‘. Utrecht 2018.

ERLL, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. 2. Aufl. Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler 2011.

ERLL, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. In: Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Hg. v. Ansgar Nünning u. Vera Nünning. Stuttgart: J.B. Metzler 2008. S. 156-185.

ERLL, Astrid: Vorwort. In: Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart. Hg. v. Lena Nieper u. Julian Schmitz. Bielefeld: Transcript Verlag 2016. S. 9f.

FEISST, Sabine: Commemorating the Holocaust in Music. Case Studies of Works by Four German Composers. In: Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik. Scores of Commemoration. The Holocaust in Music. Hg. v. Béla Rásky u. Verene Pawlowsky. Wien: New academic press 2015 (= Beiträge zur Holocaustforschung des Wiener Wiesenthal Instituts 1). S. 319-334.

FORCHERT, Arno: Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um 1900. Probleme formaler Organisation bei Mahler und Strauss. In: Archiv für Musikwissenschaft 32 (1975) H. 2. S. 85-98.

GERLACH, Katrin: Deutsche Oratorien und Kantaten nach 1945. Ein Beitrag zur ‚Vergangenheitsbewältigung‘. In: Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik. Hg. v. Béla Rásky u. Verene Pawlowsky. Wien: New academic Press 2015 (= Beiträge zur Holocaustforschung des Wiener Wiesenthal Instituts 1). S. 113-132.

GOEBBELS, Joseph: Auszüge der Kulturkammerrede. In: Deutsche Allgemeine Zeitung (07.12.1934). S. 1.

HALBWACHS, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.

HALL, Sharri K.: The Personal Tragedy in Paul Hindemith’s Mathis der Maler. In: Musical Offerings 9 (2018) H. 1. S. 1-14.

HOCKERTS, Hans Günter: Zugänge zur Zeitgeschichte. Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft. In: Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt. Hg. v. Konrad H. Jarausch u. Martin Sabrow. Frankfurt a. M./New York: Campus 2002. S. 39-73.

HOMBURG, Bad u. SCHADER, Luitgard: Absolute Musik und Biographie. Paul Hindemiths textbezogene Instrumentalkompositionen. In: Die Musikforschung 45 (1992) H. 1. S. 36-51.

JESCHKE, Lydia: Erschrecken der Ästhetik: Komponieren nach Auschwitz. In: Jüdische Intellektuelle im 20. Jahrhundert. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien. Hg. v. Ariana Huml u. Monika Rappenecker. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. S. 35-42.

KÖNIG, Helmut: Die Zukunft der Vergangenheit. Der Nationalsozialismus im politischen Bewusstsein der Bundesrepublik. Frankfurt a. M.: Fischer 2003.

KONTARSKY, Matthias: Im Zeichen des Holocaust. Musikalische Metaebenen bei Karl Amadeus Hartmann und Paul Dessau. In: Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik. Scores of Commemoration. The Holocaust in Music. Hg. v. Béla Rásky u. Verene Pawlowsky. Wien: New academic press 2015 (= Beiträge zur Holocaustforschung des Wiener Wiesenthal Instituts 1). S. 183-212.

KOWALKE, Kim H.: For Those We Love: Hindemith, Whitman and "An American Requiem". In: Journal of the American Musicological Society 50 (1997) H. 1. S. 133-174.

MACKENSEN, Karsten: Heinrich Bessler und die geschichtsphilosophische Kategorie der Alten Musik. In: Musikwissenschaft 1900-1930. Zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin. Hg. v. Wolfgang Auhagen u. a. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2017. S. 211-233.

MUSER, Frani B.: The Recent Work of Paul Hindemith. In: The Musical Quarterly 30 (1944) H. 1. S. 29-36.

PAINTER, Karen: Symphonic Ambitions, Operatic Redemption: "Mathis der Maler and Palestrina" in the Third Reich. In: The Musical Quarterly 85 (2001) H. 1. S. 117-166.

ROTH, Sylvia: Des Todes Lebensgesang – Hindemiths „Flieder-Requiem“. In: Eschenbach dirigiert Hindemiths Requiem. Programmheft des NDR Elbphilharmonie Orchesters vom 18. u. 19. Januar 2018. Hg. v. Norddeutschem Rundfunk. Hamburg: Nehr 2018. S. 8-12.

SCHEDING, Florian: Ein Fall von Verspätung? István Anhalts Traces (Tikkun). In: Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik. Scores of Commemoration. The Holocaust in Music. Hg. v. Béla Rásky u. Verene Pawlowsky. Wien: New academic press 2015 (= Beiträge zur Holocaustforschung des Wiener Wiesenthal Instituts 1). S. 263-278.

SCHERZINGER, Martin: Heideggerian Thought in the Early Music of Paul Hindemith (With a Foreword to Benjamin Boretz). In: Perspectives of New Music 43/44 (2005/2006) H. 1/2. S. 80-125.

SCHUBERT, Giselher: Ausdruck und Ausdrücken. Neue Sachlichkeit und Biographie. In: Musik und Biographie: Festschrift für Rainer Cadenbach. Hg. v. Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. S. 302-311.

SCHUBERT, Giselher: Paul Hindemiths musikalische Reaktion auf den Holocaust. Das Zitat einer jüdischen Weise im ‚Flieder-Requiem‘. In: Neue Zeitschrift für Musik 159 (1998) H. 3. S. 44-48.

SICKING, Kerstin: Die Rezeption von Holocaustkompositionen. Musik als Erinnerungsmedium. In: Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik. Scores of Commemoration. The Holocaust in Music. Hg. v. Béla Rásky u. Verene Pawlowsky. Wien: New academic press 2015 (= Beiträge zur Holocaustforschung des Wiener Wiesenthal Instituts 1). S. 87-100.

SIENKIEWICZ, Frederick A.: Research in performance: Analysis of five trumpet Works. Massachusetts: Diss. 2005.

STIER, Oren Baruch: Holocaust Icons. Symbolizing the Shoah in History and Memory. New Brunswick: Rutgers University Press 2015.

TSVETANOVA, Petya: Das Requiem – ein Erinnerungsort. Das War Requiem von Benjamin Britten und das Polskie Requiem von Krzysztof Penderecki als musikalische Erinnerungsdenkmal des 20. Jahrhunderts. In: Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart. Hg. v. Lena Nieper u. Julian Schmitz. Bielefeld: Transcript Verlag 2016. S. 103-112.

TURNER, Jonathan J.: Cadence and Form in Hindemith's "Lilacs" Requiem. Diss. New York 1996.

WIELENGA, Friso: Erinnerungskulturen im Vergleich. Deutsche und niederländische Rückblicke auf die NS-Zeit und den Zweiten Weltkrieg. In: Jahrbuch Zentrum für Niederlande-Studien 12 (2001) H. 1. S. 11-30.

WOLFRUM, Edgar: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik als Forschungsfelder. Konzepte – Methoden – Themen. In: Reformation und Bauernkrieg. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik im geteilten Deutschland. Hg. v. Jan Scheunemann. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2010. S. 13-47.

6.3 Internetquellen

BRAUN, Michael: Erinnerungskultur. <https://www.kas.de/web/europa/erinnerungskultur>. Letzter Zugriff: 22.04.2019.

EIDENBENZ, Michael: Werkbeschreibungen, Interpretationen, Analysen. https://www.zbc.ch/wAssets/docs/Werkbeschreibungen_Archiv_fuer-Homepage.pdf. Letzter Zugriff: 08.03.2018.

GÖSKE, Daniel: "When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd": Hindemiths "Flieder-Requiem" (1946) und Whitmans Elegie (1865). http://evlka.e-msz.de/extern/goettin-gen/jacobikantorei/Daniel_Goske_-Whitman_Lilacs.pdf. Letzter Zugriff: 07.03.2018.

GOTTWALDT, Alfred: Der deutsche »Viehwaggon« als symbolisches Objekt in KZ-Gedenkstätten. http://www.gedenkstaettenforum.de/nc/gedenkstaetten-rund-brief/rundbrief/news/der_deutsche_viehwaggon_als_symbolisches_objekt_in_kz_ge- denkstaetten-1/. Letzter Zugriff: 03.04.2018.

HAFFMANS, Hans: Eeuwige vreugde: Alison Balsom speelt nieuw trompetconcert (NTR ZaterdagMatinee) [Radiobeitrag]. Sendung: NPO Radio 4. Sendezeit: 13. Februar 2016, 14:00 Uhr. <http://www.radio4.nl/ntrzaterdagmatinee/uitzending/375588/ntr-zater- dagmatinee>. Letzter Zugriff: 01.04.2018.

o. V.: Aufarbeitung der Geschichte des Natzweiler-Komplexes. https://www.gedenk- staetten-bw.de/aufarbeitung_natzweiler.html#. Letzter Zugriff: 04.06.2019.

o. V.: Eschenbach dirigiert Hindemiths Requiem. https://www.ndr.de/orches- ter_chor/elbphilharmonieorchester/konzerte/Christoph-Eschenbach-und-das-NDR- Elbphilharmonie-Orchester,eschenbach236.html. Letzter Zugriff: 03.04.2018.

o. V.: Paul Hindemith. <https://www.hindemith.info/de/home/>. Letzter Zugriff: 19.04.2019.

o. V.: Paul Hindemith. Sonata for Trumpet and Piano. <http://pws.npru.ac.th/arnon/data/files/Hindemith.pdf>. Letzter Zugriff: 12.04.2019.

o. V.: Werk. <https://www.hindemith.info/de/leben-werk/>. Letzter Zugriff: 03.01.2019.

RADEKE, Gerd: Trompetensonate. <http://www.gerdradeke-trompete.de/Booklet- text%20Hindemith-CD.htm>. Letzter Zugriff: 17.04.2019.

SCHUBERT, Giselher: Paul Hindemith. <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013053?&mediaType=Article#omo-9781561592630-e-0000013053-bibliography-2>. Letzter Zugriff: 13.01.2019.

SEEDORF, Thomas: Historische Aufführungspraxis – Einst und heute. <https://www.goethe.de/de/kul/mus/gen/alt/7999415.html>. Letzter Zugriff: 08.05.2019.

STIER, Oren Baruch: Holocaust Symbols: The Icons of Memory. <https://www.ushmm.org/research/the-center-for-advanced-holocaust-studies/miles-lerman-center-for-the-study-of-jewish-resistance/holocaust-symbols-the-icons-of-memory>. Letzter Zugriff: 03.04.2018.

WOLFRUM, Edgar: Geschichte und Erinnerungskultur in der DDR und BRD. <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39814/geschichte-der-erinnerungskultur?p=all>. Letzter Zugriff: 04.06.2019.

WÜNSCH, Thomas: Erinnerungskultur. <https://ome-lexikon.uni-oldenburg.de/begriffe/erinnerungskultur/>. Letzter Zugriff: 22.04.2019.

ZEDNIK, Stefan: Auslöser für eine musikpolitische Krise. https://www.deutschlandfunk.de/ausloeser-fuer-eine-musikpolitische-krise.871.de.html?dram:article_id=247418. Letzter Zugriff: 17.04.2019.

7. Abbildungsverzeichnis

Abb. Titelseite: Paul Hindemith 1939/40 während seines Exils in den USA. Fondation Hindemith, o. O., 1939/1940. [https://en.wikipedia.org/wiki/When_Lilacs_Last_in_the_Dooryard_Bloom%27d_\(Hindemith\)#/media/File:Paul_Hindemith_USA.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/When_Lilacs_Last_in_the_Dooryard_Bloom%27d_(Hindemith)#/media/File:Paul_Hindemith_USA.jpg). Letzter Zugriff 20.05.2019.

8. Plagiatserklaring des Studierenden

Faculteit Geesteswetenschappen

Versie september 2014



Universiteit Utrecht

Verklaring kennisneming regels m.b.t. plagiaat

Fraude en plagiaat

Wetenschappelijke integriteit vormt de basis van het academisch bedrijf. De Universiteit Utrecht vat iedere vorm van wetenschappelijke misleiding daarom op als een zeer ernstig vergrijp. De Universiteit Utrecht verwacht dat elke student de normen en waarden inzake wetenschappelijke integriteit kent en in acht neemt.

De belangrijkste vormen van misleiding die deze integriteit aantasten zijn fraude en plagiaat. Plagiaat is het overnemen van andermans werk zonder behoorlijke verwijzing en is een vorm van fraude. Hieronder volgt nadere uitleg wat er onder fraude en plagiaat wordt verstaan en een aantal concrete voorbeelden daarvan. Let wel: dit is geen uitputtende lijst!

Bij constatering van fraude of plagiaat kan de examencommissie van de opleiding sancties opleggen. De sterkste sanctie die de examencommissie kan opleggen is het indienen van een verzoek aan het College van Bestuur om een student van de opleiding te laten verwijderen.

Plagiaat

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk. Je moet altijd nauwkeurig aangeven aan wie ideeën en inzichten zijn ontleend, en voortdurend bedacht zijn op het verschil tussen citeren, parafraseren en plagiëren. Niet alleen bij het gebruik van gedrukte bronnen, maar zeker ook bij het gebruik van informatie die van het internet wordt gehaald, dien je zorgvuldig te werk te gaan bij het vermelden van de informatiebronnen.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;

- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van bovengenoemde teksten zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het parafraseren van bovengenoemde teksten zonder (deugdelijke) verwijzing: parafrazen moeten als zodanig gemarkeerd zijn (door de tekst uitdrukkelijk te verbinden met de oorspronkelijke auteur in tekst of noot), zodat niet de indruk wordt gewekt dat het gaat om eigen gedachtengoed van de student;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het zonder bronvermelding opnieuw inleveren van eerder door de student gemaakt eigen werk en dit laten doorgaan voor in het kader van de cursus vervaardigd oorspronkelijk werk, tenzij dit in de cursus of door de docent uitdrukkelijk is toegestaan;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- ook wanneer in een gezamenlijk werkstuk door een van de auteurs plagiaat wordt gepleegd, zijn de andere auteurs medeplichtig aan plagiaat, indien zij hadden kunnen of moeten weten dat de ander plagiaat pleegde;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

De plagiaatregels gelden ook voor concepten van papers of (hoofdstukken van) scripties die voor feedback aan een docent worden toegezonden, voorzover de mogelijkheid voor het insturen van concepten en het krijgen van feedback in de cursushandleiding of scriptieregeling is vermeld.

In de Onderwijs- en Examenregeling (artikel 5.15) is vastgelegd wat de formele gang van zaken is als er een vermoeden van fraude/plagiaat is, en welke sancties er opgelegd kunnen worden.

Hierbij verklaar ik bovenstaande tekst gelezen en begrepen te hebben.

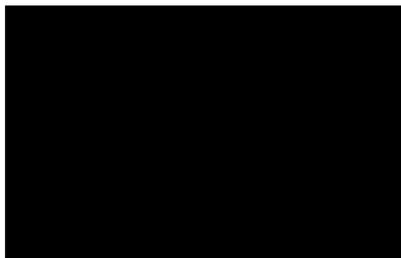
Naam:

*Cornelis Antonius Marinus (Hilco)
Elshout*

Studentnummer:



Datum en handtekening:



Breda, 30-06-2019