

PAUL HINDEMITH (1895-1963)
SINFONISCHE METAMORPHOSEN nach Themen von Carl Maria von Weber
für großes Orchester (1943)

In einer autobiographischen Notiz von 1922 anlässlich des zweiten Donaueschinger Kammermusikfestes sagt Hindemith:

„Analysen meiner Werke kann ich nicht geben, weil ich nicht weiß, wie ich mit wenigen Worten ein Musikstück erklären soll (ich schreibe lieber ein neues in der Zeit). Außerdem glaube ich, dass meine Sachen für die Leute mit Ohren wirklich leicht zu erfassen sind....Den Leuten ohne Ohren ist ja auch mit solchen Eselsbrücken nicht zu helfen.“

Wir wollen allerdings nicht darauf verzichten, unseren Hörern einige Hinweise zu Entstehung und Aufbau des Werkes zu geben. Analysen sollen es nicht sein. Blinzelt nicht auch der dem Komponisten nachgerühmte Sinn für Spaß und schalkhafte Zuspitzungen hinter seinen Worten hervor?

Hindemith schuf die „Metamorphosen“ 1943 in den USA, die er, aufgrund der nationalsozialistischen Kulturpolitik als „entartet“ verfemt, als Lehrer von der Berliner Hochschule für Musik vertrieben und mit Aufführungsverbot belegt, seit 1940 als Exil erwählt hatte. Er griff für das Werk auf Vorarbeiten zurück, die 1940 im Rahmen eines Ballett-Projekts in Zusammenarbeit mit dem Choreographen Léonide Massine entstanden waren. Dieses war u. a. daran gescheitert, dass Massine eher eine enge Anlehnung an Webersche Kompositionen im Sinne einer Uminstrumentierung vorgeschwebt hatte. Hierzu wollte Hindemith sich nicht hergeben. Aus den Vorarbeiten entwickelte sich ein eigenständiges Werk, das auf Webersche Stücke zwar als Grundlage aufbaut, aber durch Veränderungen und raffinierte Orchestrierung ein echter Hindemith geworden ist. Am 20. Januar 1944 wurde es in New York unter der Leitung von Artur Rodzinski uraufgeführt. Dass das Werk seine Entstehung einer Ballett-Idee verdankt, zeigte noch einmal Nachwirkungen: Am 25. November 1952 wurde es vom New York City Ballet in der Choreographie von George Balanchine szenisch dargeboten.

Über den Begriff „Metamorphosen“ im Werktitel ist viel spekuliert worden, denn so ganz passt er nicht zu dem Werk. Er begegnet uns sonst auf verschiedenen Gebieten der Naturwissenschaften und in der Mythologie – man denkt an Goethes wissenschaftlich und poetisch dargestellte Metamorphose der Pflanzen und die große Dichtung Ovids. Stets bedeutet er einen Prozess: Verwandlung, Umgestaltung, Entwicklung. Im Verlauf der Komposition findet allerdings eine Metamorphose Weberscher Musik, etwa nach Art von Variationen, nicht statt. Vielmehr hat Hindemith das Webersche Material bereits in veränderter Form in sein Werk übernommen. Er hat hierüber geäußert, er habe, da sich Weber in den verwendeten Werken nicht von seiner besten Seite gezeigt habe, nicht gezögert, thematische Veränderungen vorzunehmen, die Themen „ein bisschen schärfer“ zu machen. Die Metamorphosen, so könnte man also sagen, haben im Schaffensprozess stattgefunden, das Werk selbst ist ihr Ergebnis. So ist ein brillantes, heiteres, humorvolles Werk entstanden, das zu den eingängigsten und bekanntesten Hindemiths gehört. Stets wird evident, dass er eine gehörige Portion Humor und Lust am Spielerischen besaß, was sich auch in den genialen, zuspitzend karikierenden Zeichnungen des doppelt begabten Komponisten zeigte – durch skurrile Verwandlungen entstandene Phantasiegestalten menschlicher und tierischer Natur, Metamorphosen also auf einem ganz anderen Gebiet.

Zur Herkunft des Weberschen Materials hat sich Hindemith auf die vage Angabe im Werktitel – „nach Themen von Carl Maria von Weber“ – beschränkt und nur für den zweiten Satz –

„Turandot, Scherzo“ – konkreter auf Webers Bühnenmusik zu „Turandot“ (Gozzi/Schiller) hingewiesen. Dieses „schalkhafte Versteckspiel“ (Briner, P. Hindemith, 1971) ist längst aufgedeckt: Nach ersten Hinweisen (Strobel, P. Hindemith, 1948) ist heute geklärt, dass für die übrigen Sätze Webers vierhändige Klavierstücke – op. 10 Nr. 2 für den dritten Satz, op. 60 Nr. 4 und 7 für den ersten und vierten Satz – Pate gestanden haben (Brennecke, Die Metamorphosen-Werke von R. Strauss und P. Hindemith, 1962/63). Auch in welchem Ausmaß Hindemith auf das Webersche Material zurückgegriffen hat, ist nicht gleich erkannt worden. Strobel ging wohl noch davon aus, dass – dem Werktitel entsprechend – Hindemith sich nur auf die Verwendung von Themen beschränkt habe: „(Die) Themen...haben nicht die Webersche Originalgestalt. Sie werden sogleich in Hindemiths Stilsphäre projiziert. Dabei büßen sie ihre alte tonartliche Bezogenheit ein, gelegentlich auch ihre rhythmische Symmetrie.“ Ferner spricht er von „hindemithisch ausgekämmten Weber-Themen“. Eingehendere Untersuchungen haben inzwischen ergeben, dass Hindemith nicht nur Themen, „sondern ganze Stücke Webers – in Melodik, harmonischem Grundgerüst und Formstruktur nur wenig verändert – übernommen und nach Art einer musikalischen Parodie bearbeitet (hat). Eine Ausnahme bildet der zweite Satz, bei dem der Komponist ein freieres Parodie-Verfahren eingeschlagen hat“ (Brennecke).

Die Abfolge der vier Sätze entspricht dem äußeren Aufbau einer klassischen Symphonie: Kopfsatz (Allegro), Scherzo (der Turandot-Satz, Moderato – Lebhaft), langsamer Satz (Andantino) und Finale (Marsch).

Der **erste Satz** läuft in straffem 2/4-Takt ab. Nach kurzer zweieinhalbtaktiger Einleitung, in der durch motorische Figuren gewissermaßen Anlauf genommen wird, stellen die ersten Violinen das Thema vor. Sein Auftakt wird synkopisch in den folgenden Takt hinübergezogen, ein mehrfach wiederkehrendes, dem zunächst wie eine Kaskade hinabstürzenden Thema Schwung, Frische und Frechheit verleihendes Merkmal. Von den anderen Instrumentengruppen aufgenommen, kehrt es mehrfach wieder, teils in abgewandelter Gestalt, aber dem Eingangsthema innerlich verwandt. Längere Sechzehntel-Passagen in den verschiedenen Stimmen untermalen das stürmische Voraneilen.

Der **zweite Satz** basiert auf einer Melodie aus Webers „Overtura Chinesa“, die dieser später um weitere Stücke zu einer Bühnenmusik zu „Turandot“ erweitert hat. Sie ist als „Air chinois“ im „Dictionaire de musique“ des Jean-Jaques Rousseau überliefert, der seinerseits Jean-Baptiste Du Haldes Werk über China von 1735 als Quelle angab. Pentatonische Tonfolge und monotoner Rhythmus verleihen ihr exotischen Charakter, der trotz der von Hindemith vorgenommenen Veränderungen nicht nur erhalten bleibt, sondern durch besondere orchestrale Effekte wie Streicher-Flageolets, Triller und Einsatz exotischen Schlagzeugs – Gong, Glocken, Tom-Tom, Holzblock – verstärkt wird. In der Einleitung werden die drei Bestandteile des Themas – zweimal eine viertaktige, eine sechstaktige und wieder eine viertaktige Periode – , durch Fermaten-Zäsuren getrennt, von Holzbläsern vorgestellt. Dem charakteristischen Kopfmotiv – f, d, c, a in absteigender Linie in Vierteln und Achteln – wird schon beim zweiten Mal seine verbreiterte Form in Halben unterlegt, eine barocke, von Bach in seiner „Kunst der Fuge“ exemplarisch vorgeführte Technik, die am Schluss des Satzes noch zu einer Erweiterung führen wird. Schlagzeug leitet in den ersten Teil über, in dem das Thema durch alle Instrumentengruppen wandert. In den Celli einsetzende schnelle Triolenläufe treten hinzu, werden von immer mehr Stimmen aufgenommen, bis zu äußerster Klangfülle verdichtet, laufen schließlich, nur noch in den ersten Violinen, ins Pianissimo aus und leiten zum Mittelteil über, in dem sich aus einem neuen, synkopisch akzentuierten Thema, von den Posaunen eingeführt, eine turbulente Fuge entwickelt. Rhythmische Elemente des Jazz scheinen auf, man glaubt zeitweise, eine Bigband zu hören.

Die Fuge klingt im Pianissimo aus. Pauken und Schlagzeug leiten zu einem dem ersten Teil thematisch entsprechenden Schlussteil über. Das Turandot-Kopfmotiv erscheint nun in drei metrischen Wertgrößen: Die Pauken spielen es in der schnellen Grundform sowie in der Verbreiterung, die Glocken in zweifacher Verbreiterung in ganztaktigen Notenwerten. Die übrigen Instrumentengruppen nehmen das Turandot-Thema wieder auf, ziehen sich nach und nach zurück, Pauken und Schlagzeug sind mit dem Thema in seinen drei Wertgrößen schließlich allein. Ein dunkler, sanfter Akkord von Holzbläsern und tiefen Streichern beendet den Spuk.

Der **dritte Satz**, ein Andantino in wiegendem 6/8-Takt, ist in seinem ruhigen Fluss und seiner eher zurückhaltenden Dynamik das Gegenstück zu den vorangegangenen Sätzen. Ein schlichtes Thema wird von der Klarinette vorgegeben und von den übrigen Stimmen übernommen. In einem ruhigeren Teil tritt ein weiteres, expressiveres Thema hinzu, das zunächst von den Celli vorgetragen und an andere Gruppen weitergegeben wird. Den Schluss bildet ein ausgedehntes virtuoses Flötensolo über dem thematischen Material des ersten Themas, das sich die Instrumentengruppen gegenseitig zuspielden.

Für den **vierten Satz** hat Hindemith aus der von Weber mit „Marcia.Maestoso“ überschriebenen, den Charakter eines Trauermarsches tragenden Vorlage einen Geschwindmarsch gemacht, dessen schwungvolle Marschmotive wirkungsvoll durch Einsatz typischen Marsch-Schlagzeugs (Becken, Triangel, große und kleine Trommel, Rührtrommel) betont werden. Schon die fünftaktige Einleitung verrät den Spaß, mit dem Hindemith zu Werke gegangen ist: Eine kräftige, pathetische Fanfare des schweren Blechs – erst ab-, dann aufsteigend – verpufft jeweils überraschend in einem leisen Akkord der gedämpften Hörner. Der erste Teil wird thematisch von den Holzbläsern und den Streichern dominiert, die ein straffes Marschmotiv einem aus dem breiteren Fanfarenmotiv der Einleitung abgeleitetes Thema gegenüberstellen. Im zweiten Teil führen die Hörner ein weiteres, weicher, fast romantisch gefärbtes Thema ein, über dem die Holzbläser in kecken Triolen meckern. Nach kurzer Beruhigung vereinigt der Schlussteil alle thematischen Gedanken und bündelt sie zu einer stürmischen, glanzvollen Schlusssteigerung.

Georg Wartenberg