

## **„Eine Kraft wie die Anziehungskraft der Erde“ –**

### **Tonalität bei Paul Hindemith**

Paul Hindemith lebte und arbeitete in einer Zeit, in der „tonal“ und „atonal“ Schlagworte für kompositorische Richtungskämpfe waren. Im Gegensatz zu dem 21 Jahre älteren Arnold Schönberg hat Hindemith zeitlebens tonal komponiert, obwohl er als junger Mann wohl noch viel mehr als Schönberg von einem starken Willen zum Durchbrechen von Traditionen angetrieben wurde.

Im Folgenden möchte ich der Frage nachgehen, was das eigentlich heißt: die Musik Hindemiths sei noch tonal. Um eine traditionelle Dur-/ Moll-Tonalität handelt es sich ja offenbar nicht, sondern um „freie“ Tonalität, doch dies ist ein vager Begriff. Die traditionelle Dur-Moll-Tonalität kann man mit gewissen Einschränkungen allgemeingültig beschreiben, als gemeinsame Sprache, in der Komponisten des 19. Jahrhunderts sich ausdrückten. Freie Tonalität dagegen lässt sich nicht mehr allgemein, sondern nur für einen beschränkten Bereich – für einen Stil, für einen Komponisten, im Extremfall für ein Werk – erklären. Die jeweils spezifische Art von Tonalität kann man am besten aufzeigen, indem man sie mit der traditionellen Tonalität vergleicht – bestimmte Elemente daraus sind noch vorhanden, andere nicht.

Zwei Aspekte der klassischen Tonalität halte ich für besonders geeignet, um im Vergleich damit Hindemiths persönliche Art von Tonalität zu beschreiben. Die Rede ist daher im Folgenden zunächst von Tonleitern und Tonbedeutungen, dann von Konsonanzen und Dissonanzen.

#### **a) Tonleiter, Grundton und Rollenverteilung der Töne**

Zur traditionellen Dur-/Moll-Tonalität gehört, dass der Musik eine Tonleiter zugrunde gelegt wird. Eine Tonleiter bedeutet zunächst eine Unterscheidung der zwölf chromatischen Töne in solche, die zur Tonart gehören, und solche, die der Tonart fremd sind. Die leitereigenen Stammtöne sind für die Tonart wesentlich, sie sind jeweils eigene „Stufen“ der Tonleiter. Die übrigen Töne sind für die Tonart akzidentell.

Darüber hinaus bedeutet eine Tonleiter in der klassisch-romantischen Musik aber auch eine differenzierte Rollenverteilung der Töne. Die Begriffe „1. Stufe“, „2. Stufe“ usw. bezeichnen ja keine bloße Nummerierung, sondern unterschiedliche Klangqualitäten. Ein Ton ist Grundton, einer Dominante, einer Leitton. Manche Töne sind gebräuchlich als Anfangstöne, andere nicht. Manche eignen sich als Phrasenschluss und Kadenzziel, manche sind entspannte oder Spannungstöne – jeder Ton hat eine Bedeutung, und zwar eine für das gesamte Stück, ja sogar für alle Stücke in derselben Tonart gleichbleibende Bedeutung. Die spezielle Rolle, die ein Ton spielt, konstituiert sich aus der Tradition; sie ist sozusagen die Summe der Hörerfahrungen. Unmittelbar wahrnehmbar und hörbar wird diese Rollenverteilung, weil alle diatonischen Tonleitern asymmetrisch gebaut sind; die unregelmäßigen Intervalle zwischen den Stufen machen diese unverwechselbar.

Paul Hindemiths Stücke benutzen keine Tonleiter. Hindemith komponiert nicht atonal, aber auch nicht diatonisch, sondern unter Gebrauch aller zwölf chromatischen Töne, und schreibt keine Vorzeichen an den Beginn des Systems. Damit ist auch eine durch Tradition vorgeprägte Rollenverteilung der Töne nicht mehr erkennbar. Von den traditionellen Tonbedeutungen gibt es nur noch eine: den Grundton. Die übrigen elf Töne werden frei eingesetzt, und alle zwölf Töne sind beteiligt.

Dass Hindemith die traditionellen Tonbedeutungen aufgibt, wird besonders deutlich an seiner Verwendung der Quinte. Sie wird bei Hindemith oft zur Stabilisierung des Grundtons verwendet, sie spielt aber nicht mehr als Dominante die Rolle seines Gegenspielers. Auffälliges Indiz dafür ist die Tatsache, dass Hindemith in Fugen und fugierten Sätzen als Einsatzabstand zwischen den Themeneinsätzen der Exposition nicht mehr die Oberquinte als Standardabstand gelten lässt, sondern Oberquinte und Unterquinte (bzw. Oberquarte) gleichberechtigt verwendet, und daneben nicht selten auch andere Intervalle. Ebenso ist die Tonalität der Quinte nicht mehr bevorzugtes Ziel für Tonartwechsel, Ausweichungen und Episoden; hierfür bevorzugt Hindemith irreguläre Abstände, die in jedem Werk individuell gewählt werden.

Die Quinte ist bei Hindemith zwar der mit dem Grundton am nächsten verwandte Ton, aber nur innerhalb einer graduellen Abstufung von Verwandtschaft, in der die Quarte unmittelbar an nächster Stelle folgt, nicht mehr dagegen als qualitativ herausgehobene Verwandtschaft. Dasselbe gilt sinngemäß für alle 11 Töne.

Die Tatsache, dass Hindemith die Töne zwar auf einen Grundton bezieht, aber nicht auf eine Tonleiter, und dass er die vordefinierte Rollenverteilung der Töne so weitgehend abwirft, macht seine Musik modern. Hierin weitet Hindemith die Grenzen des Komponierens erheblich.

## **b) Konsonanzprinzip**

Der zweite Punkt, den ich besprechen möchte, ist der Umgang mit Konsonanzen und Dissonanzen. Auch hier beschreibe ich zunächst die traditionelle Tonalität, um dann Hindemiths Tonalität damit zu vergleichen.

In traditioneller Musik gelten Konsonanzen als „freie“, Dissonanzen als „abhängige“ Klänge. Konsonante Intervalle und Akkorde darf man frei komponieren, dissonante Intervalle und Akkorde dagegen sind reglementiert. Für ihren Gebrauch gibt es Bedingungen: man muss sie mit Konsonanzen umgeben, man muss sie auf die richtige metrische Position setzen und Stimmführungsregeln beachten. Über diese satztechnischen Forderungen hinaus sollte man den Gebrauch von Dissonanzen sinnvoll mit dem Ausdrucksgehalt und der Struktur des ganzen Stücks abstimmen. Konsonanzen sind Klänge, die keiner Rechtfertigung bedürfen, Dissonanzen sind erklärungsbedürftig.

Auf diese Rollenverteilung der Intervalle zielt der Begriff der „Emanzipation der Dissonanz“, den man für moderne Musik geprägt hat. Er meint nicht, dass besonders viele oder besonders scharfe Dissonanzen verwendet werden – dann würde er für manche Bach-Fuge und für Mozarts sogenanntes „Dissonanzenquartett“ auch zutreffen. Gemeint ist, dass die Dissonanzen nicht mehr als Klänge besonderer Spannungsqualität gelten und nicht mehr

abhängig von vorausgehenden und folgenden Konsonanzen eingesetzt werden, sondern die ihr Eigenleben führen und in ihren eigenen Klangqualitäten zu entdecken sind.

Hindemith vollzog diese „Emanzipation der Dissonanz“ nicht mit, bzw. soweit er sie in frühen Werken experimentell vollzog, nahm er sie später vollständig wieder zurück. Das mag auf den ersten Blick überraschend klingen, denn natürlich kennt Hindemith keine Angst vor Dissonanzen und galt nicht umsonst mit manchen Werken der 20er Jahre als provozierender Bürgerschreck. Doch ist mit „Emanzipation der Dissonanz“ ja gar nicht gemeint, dass jemand besonders viele Dissonanzen verwendet oder dass die Musik besonders „schräg“ klingt. Vielmehr geht es um die Funktion der Dissonanzen im Tonsatz.

Dissonanzen führen bei Hindemith kein Eigenleben. Hindemith begann in den 30er Jahren, den Dissonanzgrad von Intervallen und Akkorden genau zu klassifizieren und zu bewerten. Ganz wie die Alten Meister verwendete er Dissonanzen nur noch, wenn sie durch Struktur, Form und Ausdrucksgehalt des Stücks sowie durch den unmittelbaren satztechnischen Kontext „gerechtfertigt“ waren – eine Überlegung, die ihn in der Neue-Musik-Szene spätestens der Nachkriegszeit zum Außenseiter machte. Ganz wie die klassische Musik haben Hindemiths Stücke nämlich immer ein „Happy End“: was auch musikalisch passiert sein mag, am Schluss steht immer die Rückkehr zum Grundton und die Rückkehr zum konsonanten Klang. Am Schluss steht immer Heimkehr und Entspannung. In dieser Hinsicht ist Hindemiths Musik ausgesprochen unmodern.

Interessant ist, dass diese Domestizierung der Dissonanz nichts daran ändern konnte, dass Hindemiths Werk vielen musikalischen Laien bis heute als besonders „schräg“, und er selbst als Rebell und Neutöner gilt. Vielleicht ist es ja gar nicht der Gebrauch vieler dissonanter Klänge, der Neue Musik schwer verständlich macht und Widerstände hervorruft; vielleicht ist der von mir zuerst diskutierte Punkt – die Aufhebung der Rollenverteilung der Töne, der weitgehende Verzicht auf fest definierte Tonbedeutungen – in Wirklichkeit die viel größere Irritation für ungeübte Hörer als die Menge und Schärfe der Dissonanzen.

Beides zusammen jedenfalls – die moderne Aufhebung der Tonbedeutungen und die antimoderne Bindung der Dissonanz – ergibt das schillernde Bild von Hindemiths Art der Tonalität.

### **Hindemiths eigene Sicht auf Tonalität**

Werfen wir nun einen Blick auf Hindemiths eigene Äußerungen über Tonalität. In der „Unterweisung im Tonsatz“ hat er sich 1937 und in seinen Vorträgen in Harvard, später übersetzt als „Komponist in seiner Welt“, 1951 ausführlich darüber geäußert.

Am auffälligsten ist dabei folgendes Moment: Hindemith bemüht sich in diesen Schriften darum, Tonalität als „natürlich“ darzustellen. Tonal oder atonal zu komponieren, ist für ihn keine Sache freier kompositorischer Entscheidung, sondern das eine bedeutet für ihn Komponieren mit, das andere Komponieren gegen das Tonmaterial und seine natürlichen Eigenschaften. Ausführlich bespricht er diese Eigenschaften von Intervallen und Akkorden und ihren Verwandtschaften und begründet sie teils akustisch/physikalisch, teils physiologisch, teils psychologisch. Sein Fazit lautet wie folgt:

„Wir haben gesehen, daß die Tonverwandtschaften in der Natur begründet sind, ... Es ist darum gänzlich unmöglich, Tongruppen ohne tonale Bezogenheit zu erfinden. Die Tonalität ist eine Kraft wie die Anziehungskraft der Erde.“<sup>1</sup>

Die natürliche Tonalität, von der Hindemith spricht, ist aber viel weiter zu verstehen als die klassisch-romantische Dur-Moll-Tonalität. Diese bezeichnet Hindemith „als ein Ausschnittstonalität mit ziemlich beschränkten Möglichkeiten“. „Ausschnitts-“ oder „Auswahltonalität“: dasselbe sagt Hindemith interessanterweise über die Musik von Schönberg, Webern und anderen, die wir atonal nennen und deren Werke er im Übrigen schätzte und immer wieder auf Konzertprogramme setzte:

„Was man für Atonalität hält, ist unvermeidlicherweise doch wieder nur ein Teil der Tonalität, nur bewegt man sich in der ‚atonalen‘ Arbeit in einer anderen der verschiedenen Ecken des tonalen Raumes. In der Ecke, die der Dur-Moll-Ecke entgegengesetzt liegt, wo man aber keineswegs weniger (wenn nicht noch mehr!) in die Ecke getrieben ist.“<sup>2</sup>

Hindemith stellt hier die gängige und naheliegende Sicht von Tonalität auf den Kopf. Die meisten Komponisten der Gegenwart würden tonales Komponieren wohl als Ausschnitt aus der Gesamtheit der kompositorischen Möglichkeiten sehen, und die Vorentscheidung für Tonalität als freiwillig gewählte künstlerische Beschränkung. Hindemith beschreibt genau umgekehrt die Tonalität als umfassende Gesamtheit von Möglichkeiten; für ihn entsteht die scheinbar atonale Musik aus der Beschränkung und Auswahl. Hindemith nimmt für tonales Komponieren dasselbe in Anspruch, was Komponisten atonaler Werke in ihrer Kompositionsweise sehen: die Verwirklichung größtmöglicher Freiheit des Komponisten.

Hindemiths Sicht ist als künstlerisches Selbstzeugnis eindrucksvoll, und seine Schriften sind lesenswert und anregend. Doch ist das von ihm Gesagte natürlich bestenfalls in einem subjektiven und künstlerischen Sinn „wahr“. Aus physikalischen, physiologischen und psychologischen Gesetzen die „wahre Natur“ der Musik und die „wahren Gesetzmäßigkeiten“ des Komponierens abzuleiten, das haben schon viele versucht, und er erscheint uns als eine Hybris. Es scheint daraus eine apologetische Haltung zu sprechen: der angestrebte Versuch, die Tonalität zu verteidigen und „zu retten“.

Hindemiths Wertschätzung für Schönberg und Webern konnte er noch diplomatisch in sein Bild von Tonalität integrieren; Musik, die als Material etwas Anderes als die zwölf chromatischen Töne benutzt, dagegen nicht mehr. Vierteltöne und andere Oktavteilungen lehnt er in seinen Schriften ab. Dass Musik überhaupt nicht mit Tönen als Material arbeiten könnte, dass das Interesse mancher Komponisten sich vorrangig auf Klänge oder gar auf Geräusche richten und damit im eigentlichen Wortsinn „atonal“ sein könnte, das wird von Hindemiths scheinbar so umfassenden Tonalitätsbegriff und von seinem musikalischen Verständnis nicht mehr umfasst.

---

<sup>1</sup>Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*. Bd. I, Mainz 1940, S. 183

<sup>2</sup>Paul Hindemith, *Komponist in seiner Welt*. Zürich 1959, S. 107 f.