

sowohl von Forschern als auch von Musikern und war längst überfällig. Es ist der „Edizione nazionale delle opere musicali di Giuseppe Tartini“ sehr zu wünschen, dass sie ihr ehrgeiziges Ziel erreicht. Mit dem ersten Band ist ihr bereits ein guter Einstand gelungen.

(November 2022)

Christoph Riedo

PAUL HINDEMITH: *Sämtliche Werke. Serie I: Bühnenwerke. Band 10, 1–3. Die Harmonie der Welt. Oper in fünf Aufzügen. 3 Partituren. Hrsg. von Giselher SCHUBERT. Mainz: Schott 2021–2022. Teil 1: XCVII, 124 S. Teil 2: XII, 373 S. Teil 3: XIX, 266 S.*

Wenige Jahre nach der Edition von Paul Hindemiths Symphonie *Die Harmonie der Welt* (UA 1951) legt Giselher Schubert nun auch die gleichnamige Oper im Rahmen der Gesamtausgabe vor. Er macht ihre Partitur damit erstmalig einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich – ein für die praktische und wissenschaftliche Hindemithrezeption äußerst begrüßenswerter Schritt. Schließlich zählt *Die Harmonie der Welt* zu denjenigen Kompositionen, die Hindemith am intensivsten beschäftigt haben: Erstmals 1938 als Idee in Briefen zwischen seiner Frau Gertrud Hindemith und seinem Verleger Willy Strecker greifbar, arbeitete er bis zu ihrer Uraufführung 1957 fast 20 Jahre lang immer wieder an dieser Oper zu unterschiedlichen Lebensstationen des Universalgelehrten Johannes Kepler (1571–1630). Wie bereits bei *Mathis der Maler* (UA 1938) schrieb Hindemith auch das Libretto selbst. Darin stellte er immer wieder auf mannigfaltige, jeweils assoziativ an zeitgenössisch aktuelle gesellschaftliche und politische Geschehnisse anschlussfähige Weisen das menschliche Hoffen auf und Suchen nach (vieldeutiger) ‚Harmonie‘ im Leben dar. Nicht nur die Hauptfigur Kepler, sondern auch sämtliche andere Figuren ließ er dabei bis in die Schlussalle-

gorie hinein ausnahmslos scheitern. Seine Grundidee beschrieb Hindemith in einem Interview von 1957 als „rein menschliche[s] Problem, [...] das eigentlich jeden angeht“ (zit. nach I. Knoth, *Paul Hindemiths Kompositionsprozess ‚Die Harmonie der Welt‘*, Mainz 2016, S. 82). Unter stetem Changieren zwischen klar scheinender Form und Formaauflösung und sich ineinander flechtenden und wieder entwirrenden Simultanszenen entwickelte er eine komplexe Tonsprache, die eben diesem Suchen und Nicht-Finden ästhetische Wirkung verleiht.

Dabei ist es wohl Hindemiths maßgeblicher Orientierung an der Aufführung selbst zuzuschreiben, dass seine Arbeit an der *Harmonie der Welt* keineswegs mit der Uraufführung abgeschlossen war. Er leitete diese und einige weitere Aufführungen der Inszenierung in München (1957/58), eine Aufführung der Folgeinszenierung in Bremen (Premiere 1957; Hindemith-Dirigat 1958) sowie eine konzertante, stark gekürzte Fassung zu seinem 65. Geburtstag in Wien (1960) selbst und nahm jeweils diverse Korrekturen (darunter Reduktionen der Instrumentation und vokale Stimmenergänzungen) und Striche vor. Seinem Verlag Schott kündigte er mehrfach an, größere Umarbeitungen zu planen; zuletzt drang er im Januar 1962 darauf, die Partitur noch nicht drucken zu lassen, da er bei Aussicht auf eine weitere Inszenierung noch „größere[] Sprünge[] und Umarbeitungen“ (zit. nach Bd. 1, S. IX) vornehmen wolle. Eine solche Gelegenheit erhielt Hindemith zu Lebzeiten nicht mehr. Allerdings erarbeitete seine Witwe gemeinsam mit Ljubomir Romansky und Günther Roth eine weitere Fassung für Wuppertal (Premiere 1966), die sie auf Wünsche Hindemiths zurückführte.

Aufgrund dieses äußerst komplexen Kompositionsprozesses ohne eindeutige ‚Endfassung‘ stellt sich auch bei der *Harmonie der Welt* die gerade für Operneditionen immer wieder ebenso komplexe wie virulente Frage, welche Fassung zu edieren sei –

zumal als nicht-hybride Printausgabe. Die Anfang der 1970er-Jahre festgelegten Richtlinien der Hindemith-Gesamtausgabe erklären es als zentrales Editionsziel, „dass der vom Komponisten letztwillig festgelegte Text gewahrt bleibt und bei Aufführungen nach der Gesamtausgabe jederzeit eindeutig erkennbar wird“ (Bd. 1–3, S. VI). Da der Komponist seine zuletzt 1962 gewollten „größeren Sprünge[] und Umarbeitungen“ nicht selbst umgesetzt hat, hält die Edition quasi eine optimierte Maximalfassung fest: Schubert übernimmt nahezu alle in diversen Quellen eingetragenen Korrekturen, die Hindemith vor allem im Zusammenhang mit seinen eigenen Dirigaten vorgenommen hatte. Diese Korrekturen wurden 2017 von Schott zusammenführend (leider nicht ganz vollständig, vgl. Bd. 3, S. 220) in einen neu angefertigten Faksimiledruck der autographen Partitur eingearbeitet, der der Edition als „Hauptquelle“ dient. Das entsprechend edierte Libretto ist dem Notentext (zusätzlich) vorangestellt. Die Sprünge bzw. Striche, die Hindemith in den gleichen Quellen (aber nicht deckungsgleich) verzeichnet hat, übernimmt der Herausgeber hingegen nicht; sie werden allerdings genauso wie die der Wuppertaler Inszenierung im Anhang des 1. Bandes aufgelistet. Damit folgt Schubert der Vorgehensweise Hindemiths, der den Verlag dem Aufführungsmaterial eine Liste mit einigen seiner Sprünge hatte beilegen lassen.

Daraus ergibt sich eine angenehm lesbare Partitur, die Schuberts Editionsentscheidungen zuverlässig umsetzt: Sie ist an allen Stellen hervorragend zu überschauen, die von Hindemiths Autograph abweichende Darstellung einzelner Instrumentengruppen in einem oder mehreren Systemen erscheint stets an optimaler Lesefreundlichkeit orientiert; Fußnoten werden bis auf seltene Ausnahmen ausgespart. Damit steht den Richtlinien der Gesamtausgabe folgend die Orientierung an der unkomplizierten Lesbarkeit für praktische Bedürfnisse im

Vordergrund. Das Lesartenverzeichnis informiert gründlich (und zusammenführend) sowohl über eigentliche Lesarten als auch über weitere, durchweg nachvollziehbare Editionsentscheidungen Schuberts. Einzig die Darstellungen der Triller (die zu den stillschweigenden, nicht erläuterten Normierungen der Gesamtausgabe insgesamt gehören) irritieren ein wenig, da sie definitive Längen suggerieren, die Hindemith so nicht notiert hat.

Über den klaren Notentext hinaus leistet die Edition aber noch deutlich mehr. Sie ist mit einer Reihe weiterer Materialien ausgestattet, die allen Interessierten aus Praxis wie Wissenschaft Einblicke in Hindemiths Arbeit an dieser Oper geben. Dazu gehören Reproduktionen aus ausgewählten Skizzen zu Libretto und Musik, Librettotyposkripten und dem Partiturautograph. Zudem stellt die Ausgabe Zitate aus Briefen zusammen, in denen Details unterschiedlicher Inszenierungen mit Hindemith und seiner Frau besprochen wurden. Ferner druckt sie pragmatisch edierte frühe konzeptionelle Librettoentwürfe, ausformulierte einzelne Bilder (Akte) sowie zwei (fast) vollständige Fassungen ab. Nicht zuletzt bietet sie eine äußerst detailreiche deskriptive Dokumentation der komplexen Quellenlage und -chronologie in Einleitung, Kritischem Bericht und dessen gesonderter Quellenbewertung (mit einigen Redundanzen). Dabei gibt Schubert in der Einleitung insbesondere Pressestimmen zu unterschiedlichen Aufführungen viel Raum, was gleichermaßen für Überlegungen zu prospektiven Aufführungen wie für interpretations- und rezeptionsgeschichtliche Ansätze interessant sein dürfte. Alle diese Neugierde weckenden Einblicke in den Kompositionsprozess und die Aufführungsgeschichte der *Harmonie der Welt* lassen es insbesondere aus wissenschaftlicher Perspektive allerdings als umso bedauerlicher erscheinen, dass der Printausgabe keine hybride Ergänzung beispielsweise durch einen digitalen Zugang zum

vollständigen Skizzenmaterial, den gesammelten Pressestimmen u. a. hinzugefügt wurde. Dies hätte gleichwohl Anpassungen der übergeordneten Richtlinien an aktuelle Entwicklungen der Editionsforchung und der Digitalisierung notwendig gemacht, deren Möglichkeit und Nutzen wohl separat zu diskutieren wären.

Die Ausgabe profitiert ohne Frage von den außerordentlich gründlichen Quellenkenntnissen und Erfahrungen des Editors nicht nur zu dieser Komposition Hindemiths. In der Einleitung wäre in Bezug auf die teilweise mehr defensive als argumentative Einordnung der Rezeption der *Harmonie der Welt* und manche Psychologisierung allerdings eine deutlichere Distanz zum Gegenstand wünschenswert gewesen. Gleichwohl gibt Schubert auch diesbezüglich gegenüber dem Forschungsstand neue Impulse, von denen mir insbesondere zwei aussichtsreich scheinen: Erstens schlägt er vor, Hindemiths Libretto unter den Kriterien der ‚offenen Form im Drama‘ nach Volker Klotz zu betrachten (Bd. 1, S. XXVI; V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960). Klotz hatte in seiner Dissertation ‚geschlossene‘ und ‚offene‘ Form an-

hand von deutschen Dramen des 18. bis 20. Jahrhunderts analysiert und als parallele Entwicklungen sich diametral entgegengerichteter Formen gegenübergestellt, die er jeweils auch mit unterschiedlichen ‚Weltansichten‘ verband. Daran ließe sich beispielsweise auch die Frage anschließen, inwieweit Hindemith kompositorisch auf die ‚offene‘ Qualität seines Librettos eingegangen ist. Zweitens zitiert Schubert einen längeren Ausschnitt aus einem bisher unveröffentlichten, leider nicht datierten Interview (nach Juni 1960), bei dem Hindemith ästhetische Vorstellungen zum Verhältnis zwischen Gesang und Orchester in der Oper äußert (zit. Bd. 1, S. XXVIf., Anm. 132). Die mögliche Übertragbarkeit dieser Vorstellungen auf Hindemiths Behandlung der Gesangsstimmen in der *Harmonie der Welt*, die laut einer brieflichen Äußerung seiner Frau von 1956 zu einem „ganz neuen Gesangsstil“ (zit. ebd.) geführt habe, stellt Schubert zwar eher distanziert in den Raum; sie erscheint dennoch zumindest erörterungswürdig. Auch darüber hinaus ist der Angebotsvielfalt dieser Ausgabe rege, neugierige Verwendung zu wünschen.

(Oktober 2022)

Ina Knoth