

Neues von heute auf morgen
Zeitoper - Hindemith - Schönberg
Ein revisionsbedürftiges Thema

Wenn von „Zeitoper“ die Rede ist, jenem provokant-satirischen Musiktheaterspektakel der zwanziger Jahre, so fällt der Name Paul Hindemith wohl als einer der ersten – neben Ernst Krenek, Kurt Weill und einer Reihe minder bedeutender, die für einen historischen Augenblick ins Scheinwerferlicht rückten. Doch gleichviel, ob diese von sozialpolitischen Umwälzungen und atheistischem Messianismus, Massengesellschaft und Technikboom geprägten Nachfahren Nestroy und Offenbachs sich künstlerisch behaupten konnten oder nicht: mit nur wenigen, allerdings kometenhaft herausfallenden Ausnahmen erlebten deren einschlägige Produkte ein auffällig knapp bemessenes, sensationsumwittertes Aufblühen, dem ein ebenso kurzes und lautstarkes Echo in der Öffentlichkeit entsprach. Kreneks *Der Sprung über den Schatten* und *Jonny spielt auf*; Max Brands *Maschinist Hopkins*; George Antheils *Transatlantic*; Kurt Weills *Royal Palace*, dann eben die Erfolgsstücke *Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* stehen neben Hindemiths sketchartigem *Hin und zurück* und dessen üppig-voluminöser Buffa-Parodie *Neues vom Tage* als Prototypen einer „Zeitoper“, die wiederum Teil und Ausdruck eines „Zeitgeistes“ war, der sich ebenso in Bildender Kunst und Literatur (in Lyrik, Erzählung und Roman) wie in den neuen technischen Medien Rundfunk und Film geltend machte.

Wie sehr auch die Beiträge zur „Zeitoper“ stilistisch differieren: sie kommen sich zumindest nahe durch aktuelle, zumeist auf banalen Alltag gerichtete Bezüge im Libretto, die durch Aufnahme modischer „Umgangsmusik“ vornehmlich aus den Bereichen des Gesellschaftstanzes, des „Schlagers“ und des Jazz, sowie durch kolportagehafte Einbeziehung traditioneller „Darbietungsmusik“ kompositorisch gewissermaßen umgesetzt werden. Wie sehr sich also die Stücke etwa Kreneks und Weills unterscheiden (und dies auch

polemisch ausgefochten wird): es eint sie – und mit ihnen auch die anderen genannten Musiker – ein Lebensgefühl, das in der lapidaren Feststellung anklingt: „so kann es nicht weitergehen“¹; nämlich so, wie es die klassisch-romantischen Kunstbotschaften forderten bzw. verhiessen, und: „es muß etwas Anderes, Neuartiges her“, etwas nämlich, das den materiellen und geistigen Bedingungen einer gründlich veränderten geschichtlichen Situation entspricht.

II

Ich möchte nun nicht noch einmal zusammentragen, was zu diesem Thema bereits geforscht und veröffentlicht worden ist und von dem das Wesentliche als bekannt vorausgesetzt werden darf. Ich beschränke mich hier auf eine Art „Parallelaktion“, die, seltsam in ihrer Offenheit des Ereignisses wie im Verqueren ihres Ergebnisses, Hindemith und Schönberg mit dem Problem der „Zeitoper“ verband. Freilich, auch diese „Problemkonstellation“ ist den Fakten nach bekannt: nahezu zeitgleich, um 1928/29, arbeiteten Hindemith an der „lustigen Oper“ *Neues vom Tage* und Schönberg an der (wie er verlauten ließ) „heitere[n] bis lustige[n], manchmal sogar (ich hoffe wenigstens) komische[n] Oper“² *Von heute auf morgen*. Während Hindemiths Stück mit seiner Anempfindung von Trivialmusik und kolportagehaften Trivialisierung von „großer Oper“ genau die Tonlage der „Zeitoper“ zu treffen scheint, gibt Schönberg ein „Zeitbild“, in welchem das Moment des Trivialen streng – wenn auch sozusagen unfreiwillig – auf den Text begrenzt bleibt, die Musik hingegen sich ungebremst in den Bahnen zwölftöniger Strukturierung und expressionistischen Ausdrucks entfaltet. Hindemith persifliert die „modern times“, worin gewöhnlich ein nicht allzu verborgenes Einverständnis mit

¹ Theodor W. Adorno, *Ad vocem Hindemith*, in: Gesammelte Schriften Bd. 18 (Musikalische Schriften IV), hrsg. von Rolf Tiedemann und K. Schulz, Frankfurt/M. 1984, S. 241.

² Arnold Schönberg, *Briefe*, ausgewählt und hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 142.

denselben vernommen wird. Schönberg geißelt sie, indem er der Lumpenhaftigkeit, der von Karl Kraus diagnostizierten „Verschweinung des Lebens“ ein Ideal von Normalität entgegenhält, in dem Konservatismus und Utopie ein und dasselbe werden – das „Alte“ als das „Bewährte“ ist immer auch ein „Ewig-Neues“. Bietet der eine gewissermaßen „Zeitoper mit der Zeit“, für das sein Recht fordernde „Heute“, so der andere „Zeitoper gegen die Zeit“, gegen die trügerischen Ansprüche eben dieses „Heute“.

Wenn auch der Gegensatz offenkundig zu sein scheint, so will doch die blanke Entgegensetzung nicht recht genügen. Und zwar nicht allein deshalb, weil Hindemith und Schönberg von gänzlich verschiedenen Voraussetzungen ausgingen und auch kaum miteinander in Einklang zu bringende Ziele verfolgten. Hindemith parodiert eine Musizier-, eine Darstellungssphäre – die der „komischen Oper“ –, um kritische Distanz zu einer verschlissenen Tradition zu schaffen, womit er unüberhörbar an die schnöden „epatér le bourgeois“-Töne früherer Kammermusik oder der Opern *Das Nusch-Nuschi* und *Sancta Susanna* anschließt. Andererseits bleibt er jedoch keineswegs bei solcher „Negation“ stehen – Hindemith bindet sie ein in jene „positive“ Wendung, die seine Musik um die Mitte des Jahrzehnts zu erfassen beginnt. Und zwar nicht nur durch den quasi neo-romantischen Habitus des Hoffmannschen *Cardillac*, sondern auch durch die Erkundung von musikalischen Darstellungsbereichen des Banalen und Alltäglichen, die bis dahin nicht allein der Oper, sondern der Kunst überhaupt als nicht „kunstwürdig“ und deshalb nicht „kunstfähig“ verschlossen waren. (Im Verismo wurden die Szenen aus dem Alltag kraft blühend-romantischen Wohlklangs noch immer verklärend „geschönt“, und Dada's Alltagscredo galt einer rigoros praktizierten Anti-Kunst, die zunächst auch als eine solche aufgenommen bzw. bekämpft wurde).

Bei Hindemith hingegen rückt das Parodistische, die „Anti-Kunst“-Gebärde, in den Hintergrund, um sich in neuartig-eigenständige kompositorische Substanz zu verwandeln. (Es wäre lohnenswert, den zielstrebigen Veränderun-

gen im Parodie-“Ton“ Hindemiths nachzugehen: von den frühen – leider fast sämtlich verschollenen – „Jux und Dollerei“-Stücken zum *Ragtime (wohltemperiert)* für großes Orchester von 1921, zu *Minimax* für Streichquartett von 1923, zur *Konzertmusik für Blasorchester* op.41 von 1926 oder der „Variante eines Militärmarsches“ aus der *5. Kammermusik* von 1927 usw.) In *Neues vom Tage* betrifft dieser Wandel vordergründig einzelne Szenen wie die des Chores der Beamten auf dem Standesamt oder der Tippfräulein im Büro des „schönen Herrn Herrmann“ bis zur „Serenade“ auf den Segen eines Warmwasserbades – doch sie erfaßt letztlich das gesamte Libretto in Handlung und Sprachgestus und mit ihm auch den „Grund-Ton“ der Musik. Hindemith gelangen in dieser Verwandlung gleichermaßen verblüffende wie suggestive kompositorische Lösungen, voran ein schwebend-leichter Ton, der die verbalen Unerheblichkeiten mühelos überflügelt:

Bsp. 1 Neues vom Tage I, 3

Der Chor der Tippfräulein und die Arie des „schönen Herrn Herrmann“, der über jenes „Büro für Familienangelegenheiten G.m.b.H.“ verfügt, das den Potagonisten des Stücks Laura und Eduard, einer Mischung aus „Hohem Paar“ und standesamtlich abgesegneter Angestelltenliaison, einen unwiderlegbaren „Scheidungsgrund“ liefern soll. Es scheint allerdings, daß Hindemith diesen faszinierend „leichten“, schwerelosen Ton dann nicht weiterführt. Doch andere Komponisten nehmen ihn auf – etwa Hanns Eisler, Kurt Weill, und später läßt sich sein Echo wohl bei Hans Werner Henze vernehmen. Hindemith hingegen schlägt – auch dies ist zumindest seit dem *Cardillac*, vielleicht gar seit den romantisch-expressionistischen Stücken um 1919/20 vorbereitet – wieder einen „ernsteren“ Ton an, der – wenn nicht abseits, so doch abgehoben von aller „Umgangs“- und „Gebrauchsmusik“ – zur Kunst- und Künstlermetaphysik zurückkehrt. Und zwar im Konzertsaal wie im Theater. Hierzu zählen die *Konzertmusiken* op.48 bis 50, das *Phil-*

harmonische Konzert, das Oratorium *Das Unaufhörliche*, die Sinfonie und Oper *Mathis der Maler*, sämtlich nach *Neues vom Tage*, zwischen 1930 und 1934, entstanden. Daß jedoch diesen Ton mit der wiedergewonnenen Metaphysik nicht auch zugleich wieder die in der Romantik wurzelnden Verbindlichkeiten expressionistischen Selbstaudrucks einholen – dafür scheint u.a. eben jener „schwebend-leichte“ Ton der Opernparodie gesorgt zu haben, der wie eine Art Katalysator die „schwereren“ Elemente aus der musikalischen Sprache Hindemiths weitgehend herausfilterte.

III

Ich möchte dies nicht weiter verfolgen, so verlockend es auch ist – denn hier erst, mit der „metaphysischen Wende“ um 1930, und nicht bereits mit dem Verzicht auf die vordergründig aggressiven Elemente seiner Musiksprache, der sich noch vor der Mitte des Jahrzehnts abzeichnete, geriet Hindemith auf die Bahnen jenes konservativ gestimmten Praktizismus und Funktionalismus, die – verwoben mit der Kunstmetaphysik – ihm einzig als ästhetisch gerechtfertigt und deshalb auch als zukunftssträftig erschienen. Das belegt eben die gleichsam in Entwicklungsschüben sich abzeichnende Zurücknahme des Parodistischen von frecher Provokation zu kunstvoller „Verfremdung“, und dies belegen nicht zuletzt auch die problematischen Bearbeitungen bzw. Neukompositionen von Stücken, die Hindemith in ihrer ursprünglichen Gestalt nicht mehr verantworten zu können glaubte; die 2. Fassung von *Neues vom Tage* gerät dabei zu einer katastrophalen Verballhornung, die allerdings auf ihre Weise bewußt macht, welchen künstlerischen Rang die Originalfassung besitzt.

Sie nimmt diesen Rang deshalb ein, weil sie – über die angedeuteten musikalischen Detailfunde hinaus – die Brücke schlägt zu den „Bekenntniswerken“ der dreißiger Jahre, zu *Das Unaufhörliche* wie zum *Mathis*. *Neues vom Tage* ist das Satyrspiel nach der nächtlich-schwarzen *Cardillac*-Tragödie und

vor der christlich erhellten des *Mathis*. Sie gehören zusammen – eine Trilogie menschlichen Scheiterns, vorgeführt als Kriminalstück, Varieteshow, Erbauungsdrama. Die Schwierigkeit und damit auch ein grundsätzlicher Streitpunkt dürften nun darin liegen, wie die Wende, die sich mit der „Trilogie“ vollzieht, und vor allem: wie die ihr folgenden Werke bis hin zur *Harmonie der Welt* mit ihrem Umschlag der Kunst- und Künstlermetaphysik in einen allgemeinen „weltanschaulichen“ Mystizismus, bewertet werden. Sieht man diese Entwicklung kritisch – und ich neige entschieden dazu –, so tritt ein Stück wie *Neues vom Tage* um so kraftvoller hervor, verliert es seinen „Übergangs“-Charakter, um sich als eine der entscheidenden künstlerischen Leistungen Hindemiths zu erkennen zu geben. Giselher Schubert spricht sogar von einem „Hauptwerk der Epoche [, das] erst noch zu entdecken ist.“³ Richten wir den Blick nun auf Arnold Schönberg – unter dem Gesichtspunkt, daß uns die blanke Entgegensetzung von *Neues vom Tage* und *Von heute auf morgen* nicht genügen will –, so finden wir bei dem 1926 eingepreußten Österreicher ungeachtet anderslautender Zielstellung und Tonlage erstaunlich Ähnliches. Auch Schönbergs Hinwendung zu einem „Alltags-text“ erfolgt nicht unvorbereitet, worauf allein schon die in der Regel kritisch gemeinte Feststellung verweisen könnte, daß die Wahl seiner Texte (Petrarca, Dehmel, Rilke oder George nach und neben Levetzow, Conradi, Giraud/Hartleben, Pappenheim, eigenen Texten und eben Max Blonda alias Gertrud Schönberg) eine bemerkenswerte Wahllosigkeit zeige. (In wieweit im letzteren Fall familiär bedingte Abwesenheit von Kritikfähigkeit eine Rolle gespielt haben dürfte, sei hier nicht weiter erwogen). Unbestreitbar indes ist, daß Schönbergs „Verhältnis zu Texten“ noch problematischer erscheint als dasjenige von Hindemith, dessen Autoren (Kokoschka, Whitman, Reinacher, Blei, Stramm, Trakl, Morgenstern, Rilke, Schiffer u.a.) allerdings nicht weniger bunt gemischt aneinanderstoßen.

³ Andres Briner, Dieter Rexroth, Giselher Schubert *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text*, Zürich und Mainz 1988, S.124.

Andererseits hatte sich im Kompositorischen selbst einiges Provokante angebahnt, gewissermaßen unterhalb des sperrig-dissonanten, intransigenten Tons, den Freund und Feind längst als Kennzeichen der musikalischen Sprache Schönbergs empfanden: im expressionistisch-surrealistisch vermischten Kabarettstil des *Pierrot lunaire*; in der Parallelität von *Jakobsleiter-Oratorium* und *Eiserne Brigade-Marsch*, welcher letzterer wohl kaum nur als ein musikalischer Etappenspaß abgetan werden darf; in den satirisch-verqueren Einschlügen, den Stilizitat-Attitüden der *Serenade* op.24 und der *Suite* op.29; schließlich mit geradezu überzeichnender Schärfe in den *Chor-Satiren* op. 28.

Zugleich erscheint das parodistisch-surreale Moment – kaum anders als bei Hindemith das parodistisch-zeitkritische – eingefügt in ein wachsendes Bedürfnis nach geistiger Klärung, die zur Erklärung, zum weltanschaulichen Bekenntnis drängte. Den Hintergrund dessen erhellt schlaglichtartig Hermann Brochs Begriff des „Wertvakuums“⁴, das sich bereits seit der Jahrhundertwende auszubreiten begann und durch den Weltkrieg grundstürzende Ausmaße angenommen hatte. Diesem „Zerfall der Werte“ entgegenzuwirken, sei es durch rehabilitierende Besinnung auf bewährte alte oder durch Entwurf neuer, zeitgemäßer Orientierungen, trug wesentlich dazu bei, daß der Ruf nach Abkehr von bankrott gegangener Vergangenheit, nach entschlossenem Neubeginn im Zeichen von individueller Verantwortlichkeit und Gemeinschaftssinn in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens vernehmbar wurde. Einen Wendepunkt in Schönbergs ausgeprägtem Wertebewußtsein markierten jene bereits vor dem Weltkrieg begonnenen Projekte, aus denen das 1922 abgebrochene *Jakobsleiter-Oratorium* hervorging. Es folgten 1925 die *Chorstücke* op.27 mit dem programmatischen *Du sollst nicht, du mußt*, 1926 das offensichtlich nicht zur Vertonung bestimmte Dra-

⁴ Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, in: Schriften zur Literatur 1, Kritik (Kommentierte Werkausgabe Bd.9/1), hrsg. von Peter Michael Lützeler, Frankfurt/M. 1975.

ma *Der biblische Weg* und im selben Jahr noch die ersten Textentwürfe zu *Moses und Aron*. Der *Moses*-Text beschäftigte Schönberg insbesondere im Oktober 1928, also unmittelbar vor der Komposition der „heiteren Oper“ *Von heute auf morgen*, die im Januar 1929 abgeschlossen war. Im Juli 1930 wurde dann die kompositorische Arbeit am *Moses* aufgenommen, der noch die *Männerchorstücke* op.35 mit dem nicht minder programmatischen *Das Gesetz* vorausgingen.

Die zeitliche Verschränkung von philosophisch dimensionierter Bekenntnisoper und zeitkritisch zugeschnittener „Operette“ ist – ähnlich wie bei Hindemith – alles andere als zufällig. Der unlösbare Widerspuch zwischen Gedanke und Bild, Individualität und Macht hat seine Entsprechung im Gleichnis von guter, wertebewußter Tradition, die gegen sinn- und würdelose, vom „Tag“ beherrschte Modernität steht. Es sind Facetten eines Denkens, woran auch die grundverschiedenen Folgerungen – in der Komödie die operettenhafte Harmonisierung eines eben operettenhaften Konflikts; im biblischen Drama die unauflösbare und deshalb tragische Dissonanz zwischen Welt- und Heilsgeschichte – nichts wesentliches ändern. Doch die Ähnlichkeit, die Annäherung erstreckt sich auch auf das Eigentliche, das Musikalische, ungeachtet der letztlich nicht vergessen zu machenden Tatsache, daß beide Komponisten zu radikal verschiedenen Klangergebnissen gelangen.

IV

Gemeinhin allerdings – und ich muß mich da einschließen – wurden bislang nur die in der Tat ohrenfälligen Unterschiede zum „schnöden“ Ton Hindemiths wahrgenommen. Zweifellos trifft es zu, daß Schönberg „das Stilisierte, das Abgeleitete am Ausdruck abschaffen [wollte] zugunsten unmittelbarer Expression“, Hindemith hingegen als ein Exponent der Neuen Sachlichkeit „das Subjektiv-Zufällige am Ausdruck ersetzen [wollte] durch kollektive Sti-

lisierung“, um „ihn multifunktional zu machen“. ⁵ Doch dieser Gegensatz wird von merkwürdigen, Ähnlichkeit signalisierenden Umständen gewissermaßen unterlaufen. Hindemiths Vertonung verhält sich indifferent zum Text, was eine Trennung von Musik und Text, von klingendem und gesanglich-darstellerischem Ereignis zur Folge hat. ⁶ Der Musik eröffnen sich hierdurch neuartige Spielräume, etwa als „konzertanter Stil“, der nicht mehr illustrativ-ausdeutend auf Wort und Handlung bezogen ist, sondern als in sich sinnvolle Struktur die Möglichkeit bereithält, assoziativ mit jeweils konkret Ausgesagtem und Dargestelltem in Beziehung gesetzt zu werden. Die Struktur entfaltet eine Bandbreite von (allgemeinen) Bedeutungen, in der die wechselnd konkreten gleichsam Resonanz finden. Man kann dies, je nach Auffassung, „Flexibilität“ oder „Beliebigkeit“ nennen.

Dies mögen einige Beispiele belegen. Das eröffnende Duett in *Neues vom Tage* mündet nach kurzen, doch rabiaten Beschimpfungen zwischen den beiden Hauptpersonen, Laura und Eduard, in den Entschluß: „Wir lassen uns scheiden. Wir sind uns überdrüssig. Es erscheint uns überflüssig, daß wir zusammenbleiben. Wir können uns nicht leiden.“ Zu einer Art Marsch-Foxtrott-Begleitung singt das Paar zunächst unisono, dann in kanonisch aufeinanderfolgenden Passagen und nach einem weiteren kurzen Unisono in kanonisch überlagerter Stimmführung. Einerseits nun, und dies gilt, wie gesagt, grundsätzlich, ergibt sich keinerlei Beziehung zwischen textlicher und musikalischer Ebene – die klangliche Substanz ist gänzlich indifferent gegenüber der verbalen: der schmissige Foxtrott ließe sich beliebig „textieren“. Andererseits aber entfaltet sich doch eine Beziehung, allerdings auf einer anderen Ebene, nämlich auf der der Satztechnik. Die „Einsinnigkeit“ von Unisono

⁵ Siegfried Schibli, *Zum Begriff der Neuen Sachlichkeit in der Musik*, in: Hindemith-Jahrbuch 1980/IX, hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut Frankfurt/Main, Mainz 1982, S. 166.

⁶ Thomas Koeber, *Die Zeitoper in den Zwanziger Jahren. Gedanken zu ihrer Geschichte und Theorie*, in: Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul Hindemith-Instituts, Bd.II: Erprobungen und Erfahrungen. Zu Paul Hindemiths Schaffen in den Zwanziger Jahren, hrsg. von Dieter Rexroth, S.84 f.

und Kanon konterkariert ironisch den Entschluß der „Scheidung“, des einander „überdrüssig Seins“ usw. „Übereinstimmung“ wird als technisches Ereignis zum faßlichen Bild, gewissermaßen zu einer „Allegorie“, die den handlungsbedingten Zwiespalt denunziert, in dem sich die Akteure befinden. Sie sind sich einig, daß sie sich scheiden lassen wollen.

Bsp. 2 Neues vom Tage I,1

Eine ähnliche Situation entsteht in Schönbergs *Von heute auf morgen*. Ein gutbürgerliches Ehepaar, aus einem Tanzlokal zurückgekehrt, in dem man den Abend mit einem charmierenden Sänger und dessen mondäner Freundin verbracht hat, verwickelt sich in Eifersüchteleien. Der Mann, entflammt für die Freundin, und die Frau, welche der Sänger nicht unbeeindruckt ließ, kommen zu dem Schluß, daß sie das abstumpfend-ereignislose Eheleben einenge und ihnen das „eigentliche“ Leben vorenthalte: „Warte, ich werde dir zeigen, daß ich durch dich Entmutigte, von dir Unterschätzte, ans Haus Gefesselte, durch die Gewohnheit Entwertete, auch anders zu leben verstehe“, singt sie – und er dasselbe in entsprechender männlicher Variante. Auch hier laufen die Stimmen im (zwölf-tönigen) Kanon, die der Frau mit der Reihe in der Grundform, die des Mannes mit der Umkehrung der Reihe auf der Unterquinte, eingebaut in Orchesterstimmen, die sowohl unisono mit den Sängern gehen als auch einen eigenständigen Begleithintergrund schaffen:

Bsp. 3 Von heute auf morgen, Takt 254-282

Das „Grundbild“ stimmt mit demjenigen bei Hindemith überein: die satztechnisch „einsinnige“ Struktur zeigt – wiederum „allegorisch“ konterkarierend – an, daß sich die Protagonisten keineswegs einig sind bzw. sie es nur darin sind, sich gegenseitig die Schuld am gemeinsam empfundenen Ehedilemma anzulasten. Allerdings – und hier wird sogleich wieder eine wesentli-

che Differenz zu Hindemith erkennbar – bleibt in Schönbergs satztechnischer Lösung, in seinem durchaus beziehungsvollen „Bild“, das parodistische Moment gänzlich ausgespart, oder anders: die satztechnischen Verhältnisse schließen es von vornherein aus. Denn die kanonische Führung von Gesangs- und Instrumentalstimmen gehört zum satztechnischen Grundbestand zwölftönig strukturierter Musik, kann also nicht, wie in Hindemiths homophonem Satz, als über sich hinausweisende „Abweichung“ auftreten. Wenn Schönberg zu parodieren sucht, so ist er gezwungen, gewissermaßen aus der Struktur herauszutreten und stimmlich-darstellerische Effekte wie z.B. karikierendes Falsett zu bemühen. In jedem Fall haben diese Effekte nur eine bescheidene Wirkung, um nicht zuzugestehen: sie erscheinen läppisch, kindisch-aufgesetzt. Was sie ja auch sind – „aufgesetzt“ auf eine Struktur, mit der keinerlei substanziell-kompositorischer Zusammenhang besteht.

Bsp. 4 Von heute auf morgen, Takt 439-452

Einzigartig allerdings und kennzeichnend für Schönbergs Aufgeschlossenheit gegenüber technischen Erfindungen ist die sogenannte „Telephon-Arie“ des Sängers, deren Realisierung in einer Partituranmerkung beschrieben wird:

„Die Stimme des Sängers wird hier (quasi!) aus dem Telephon gehört. Das ist aber keinesfalls durch Lautsprecher oder Megaphon zu machen, sondern einfach als 'Gesang hinter der Scene', zu Anfang vielleicht ein wenig nasal gefärbt, sonst bloß entfernt. Die Stimme muß 'süß' klingen!“⁷

In der Rosbaud-Aufnahme geschieht zunächst keinerlei „Färbung“, dann jedoch eine, die den blechernen Klang eines Telephon-Lautsprechers imitiert.

⁷ Arnold Schönberg, *Von heute auf morgen*. Sämtliche Werke hrsg. von Josef Rufer u.a., Abteilung III: Bühnenwerke Reihe A, Band 7, hrsg. von Richard Hoffmann unter Mitarbeit von W.Bittinger, Mainz-Wien 1970, S.149.

Daß Schönberg letzteres vermeiden wollte, deutet vielleicht auf einen Zwiespalt in seinem Verhältnis zum „technischen Fortschritt“ hin: dessen den Alltag erleichternde Rationalisierungen haben nicht die gleiche Verbindlichkeit im Bereich des Ästhetischen, auf den sie bestenfalls als „Echo“ einwirken oder abfärben.

Bsp. 5 Von heute auf morgen, Takt 661-720

V

Freilich ist damit das Parodie-Problem keineswegs ausgeschöpft. Kehren wir zunächst wieder zu Hindemith zurück. Ein nahezu geschlossener Teil des 4. Bildes, in welchem es zum *fait accompli* als Scheidungsgrund kommen soll – Laura und der „schöne Herr Herrmann“ mimen in der Öffentlichkeit des Kunstmuseums eine Liebesszene, bei der sie Eduard überraschen soll –, betitelt Hindemith als „Duett-Kitsch. Mit großer Leidenschaft vorzutragen. *Rubato*“.

Bsp. 6 Neues vom Tage I,4

Der Parodie-Verschnitt aus Wagner, Puccini und Strauss erscheint als Denunziation sattem bekannten seelenvoll-romantischen Gefühlsüberschwangs. Zugleich aber bleibt er, als bloße Kehrseite des Seelenlosen, eingeschlossen in den Grundton der Oper, der eben keine satztechnische Alternative, keine „ausgleichende Mitte“ bereithält. Zumindest nicht vordergründig, sondern, wie gesagt, nur vermittelt, durch die Verwandlung des Parodistischen in neu- und eigenartige musikalische Substanz, die sich vom gegebenen musiktheatralischen Anlaß ablöst. Daß für solche Parodie bei Schönberg kein Spielraum ist, versteht sich von selbst. Dennoch verzichtet er nicht auf sie, sondern steuert sie auf andere, auf seine Art an. Beherrschender Bezugs-

punkt dafür ist die dodekaphone Satzgestaltung mit ihren ausdrucksmäßigen Eigenheiten, welche Schönbergs unverwechselbaren und niemals abreißen- den „Ton“ erzeugen. Die unauflösbare Verflechtung von Tonsatz und Ausdrucksweise bilden also jene „Mitte“, auf die letztlich alle „Abweichungen“ zurückgeführt, von der sie eingefaßt und überformt werden. Die Frau, herausgefordert durch die Schwärmerei ihres Mannes für die mondäne Freundin, beschließt, deren Erscheinung und Gehabe anzunehmen: „Nun werde ich mir die Haare färben und schön bunt mein Gesicht bemalen und Kleider trage ich nurmehr vom ersten Schneider; und Verehrer nehm ich serienweise“ usw. Nach längerem Hin und Her mit dem verblüfften Mann wünscht sie zu tanzen. Doch da man zu dieser vorgerückten Stunde das Radio nicht mehr anstellen kann, „singt sie“, so heißt es in der Partitur, „einige Takte eines modischen Tanzes und nötigt ihn, mit ihr zu tanzen“:

Bsp. 7 Von heute auf morgen, Takt 546-569

Der „modische Tanz“, ein seltsam verschleierter, marionettenhaft starr wirkender Tango, geht restlos im Satz auf und wird dadurch fast unkenntlich gemacht. Schönberg verzichtet auf die in der gegebenen Situation naheliegende Denunziation eines musikalischen „Zeit“-Phänomens, um es in die vom Tonsatz „vorgegebenen“ Sprachcharaktere zu hüllen. Indes ergeben sich wiederum Annäherungspunkte zu Hindemith, und zwar ausgehend von der Beziehungslosigkeit zwischen Musik und Text diesseits satztechnischer „Allegorie“. Die Beziehungslosigkeit folgt aber bei Schönberg nicht aus der Flexibilität bzw. Beliebigkeit im Miteinander von Ton und Wort, sondern aus der Allgegenwärtigkeit einer bestimmten Strukturgestaltung, eben der die Vertikale wie die Horizontale „aussteuernden“ Zwölftontechnik. Bei Hindemith hingegen herrscht eine vexierbildartige Unschärfe der kompositorischen Substanz und ihrer jeweiligen konkreten, handlungsbedingten Umsetzung, wodurch stufenlos zwischen „ernstgemeintem“ und parodistischem

Ton herauf und heruntergeschaltet zu werden vermag. Wenn hier dennoch ein fester Bezugspunkt, eine ausgleichende „Mitte“ ins Spiel gebracht wird, so kann dies nur in „zweiter Instanz“ geschehen – als souveräne Beherrschung des kompositionstechnischen Handwerks, das – wie die ebenso geniale wie tödliche Geschäftigkeit des Hoffmannschen Goldschmiedemeisters – „dämonische“ Züge annimmt. Solche „Dämonie des Handwerks“ ist Kennzeichen Hindemiths. Sie hat mit dessen Selbstverständnis als Komponist zu tun, dem über sein Musikalisches hinaus alles Ideologische fremd erscheint – auch und gerade dann, wenn er es nachdrücklich zur Sprache bringen will. Darauf dürften jene Querstände zwischen musikalischem „Sein“ und verbalem „Meinen“ beruhen, welche nicht zuletzt den suggestiven Reiz der Hindemithschen „Zeitoper“ ausmachen.

Dem steht Schönbergs Darstellung wahrhaft dialektisch zur Seite. Die Beziehungslosigkeit von Wort und Ton in *Von heute auf morgen*, welche die jedes Detail beherrschende „Mitte“ des Zwölfton-Satzes geradezu erzwingt, verfügt nicht minder über „dämonische“ Züge. Der Unterschied besteht lediglich darin, daß Schönberg gewissermaßen auf eine „Dämonie der Hermetik“ zusteuert – und dergestalt jene nie recht geheuere „Entfremdung“ zwischen Wort und Ton schafft, die auch sogleich wahrgenommen wurde: „Ein Bürgerzimmer wird dem Ansturm der Hölle preisgegeben, damit zwei Menschen aus deren Gelächter übrigbleiben“.⁸ Die „Hölle“ – das ist nicht nur die anbrandende „Modernität“ von Zeit und Leben, verkörpert in den lächerlich-mondänen Gestalten des Sängers und seiner Freundin; es ist vielmehr die musiksprachliche „Hölle“, die „Zwölfton-Hölle“, in der der „meinende“ Text verdampft. Man könnte also von einer „Dämonie der Hermetik“ sprechen, die wie die Kehrseite von Hindemiths „Dämonie des Handwerks“ erscheint. Überspitzt gesagt und auf beide Opern bezogen: in Hindemiths musikalische Darstellung kann alles aufgenommen werden, da in ihr nichts

⁸ Theodor W. Adorno, *Neues vom Tage* (1930), in: Gesammelte Schriften Bd. 18 (Musikalische Schriften IV), hrsg. von Rolf Tiedemann und K. Schulz, Frankfurt/M. 1984, S. 364.

feststeht; und in diejenige Schönberg kann alles aufgenommen, da in ihr alles feststeht. Sind das nicht vielleicht unterschiedlich motivierte, im Ergebnis jedoch sich berührende Zeichen für einen künstlerischen „Immoralismus“, der letztlich das kritische Konzept der „Zeitoper“ – welcher couleur auch immer – ereilt?

VI

Ein letztes Beispielpaar, die Schlußpartien von *Neues vom Tage* und *Von heute auf morgen*. Laura und Eduard wollen nach ihrem einträglichen Varietéengagement, in dem sie Abend für Abend ihre Scheidungsgeschichte spielen, ein neues Leben beginnen – jeder für sich, denn die bislang vergeblich betriebene Scheidung können sie nun finanzieren. Doch sie haben nicht die Macht der Presse bedacht, die sie längst in einen „Sensationsbericht“ verwandelt und damit „entleibt“ hat. Sie sind „Neues vom Tage“ geworden, wie die Börsenberichte, die Beethovenfeier, ein entlaufener Pudel oder die Nachricht, daß „Bernard Shaw beim Baden von einem Haifisch plötzlich verschluckt“ worden sei. Und so müssen Laura und Eduard weiterhin ihrer Scheidung nachjagen, da sie sonst aus der Rubrik „Neues vom Tage“ herausfielen. Hindemith wählt für diesen ins Leere bzw. ins bloße Rotieren laufenden Schluß eine weitere satztechnische „Allegorie“: die der Zurücknahme musikalischen Gestaltenreichtums bis hin zur Einebnung des Satzes mit nur noch klappernden Tonrepetitionen und ziellos gestikulierenden Skalenfolgen:

Bsp. 8 Neues vom Tage, Letztes Bild

Dem leer-rauschenden „Buffa-Finale“, das gewöhnlich von einem gutem Ausgang kündigt, entspricht hier die Leere einer parodistisch verzerrten „Unlösbarkeit“ des Konflikts – eine Art „Anti-Lösung“. Bei Schönberg ereignet

sich kaum anderes: nachdem der „Ansturm der Hölle“ vom wohltemperierten Bürgerpaar abgewehrt werden konnte, kehrt man zum gewohnten Alltag, zu den „bleibenden Werten“ zurück. Im Musikalischen jedoch mündet dies in eine Art „Anti-Finale“: sofort nach dem Abgang der „Versucher“, des Sängers und dessen Freundin, zerfällt der kompakt polyphone Satz, um isoliert wirkenden Instrumentalfiguren Platz zu machen. Mann und Frau werden gleichsam „stimmlos“. Sie führen den verbleibenden Dialog in rhythmisiertem Sprechgesang, dem das Orchester mit der zu Akkorden erstarrenden Reihe und das „sprechende“ Kind mit der Frage „Mama, was sind das, moderne Menschen?“ ein recht prosaisches Ende machen. Dieses „Anti-Finale“ wirkt nicht minder offen als Hindemiths auftrumpfende „Anti-Lösung“; und vielleicht geht es sogar soweit, hinter die beschworenen zeitlos-menschlichen Werte – den Einwurf des unwissenden Kindes aufnehmend – ein Fragezeichen zu setzen.

Bsp. 9 Von heute auf morgen, Takt 1073-1131