

Paul Hindemith und Brechts Lehrstück

DIETER REXROTH

Günter Kleinen (Hg.): *Musik und Kind*. - Laaber: Laaber 1984.
(Musikpädagogische Forschung. Band 5)

Daß es in den späten zwanziger Jahren, genau: von 1928 bis 1930, zwischen Paul Hindemith und Bertolt Brecht zu einem ernsthaften Arbeitskontakt und schließlich im Fall des Baden-Badener *Lehrstücks* und des Radiohörstücks *Der Lindberghflug* zu öffentlich außerordentlich wirksamen gemeinsamen künstlerischen Arbeiten kam, wobei im Falle des *Lindberghflugs* noch Kurt Weil als dritter in die Gemeinschaftsarbeit eingebunden war, mag heute mit einiger Verwunderung zur Kenntnis genommen werden. Brecht und Hindemith — die beiden repräsentieren im heute etablierten Meinungsbild völlig gegensätzliche Künstlerpositionen. In jenen zwanziger Jahren selbst waren die späteren Positionen von Brecht und Hindemith, die für die Rezeption entscheidend werden sollten, noch nicht bezogen. Als Brecht mit Hindemith in Berührung kam, befand ersterer sich in einer Umbruchphase. Seit Mitte des Jahrzehnts beschäftigten ihn zunehmend die ökonomischen und gesellschaftlichen Probleme. Brecht trennt diese Beschäftigung nun keineswegs von seiner literarischen Tätigkeit. Sein neues Wissen davon, daß sich Geschichte im Kapitalismus „hinter dem Rücken“ der Menschen vollziehe, wird vielmehr zum entscheidenden Impuls, eine „ergiebige Haltung“ einzunehmen, eine Haltung, die im Medium der Literatur eine Handlung auslöst. Diese „Handlung läuft darauf hinaus, die bürgerliche Form des Theaters zu überwinden und zwar zu überwinden durch eine neue Form von Theater, die eine aktive Auseinandersetzung der Menschen mit ihrer gesellschaftlichen Wirklichkeit beinhaltet und demzufolge als ein integraler Bestandteil neuer gesellschaftlicher Verkehrsformen angesehen werden kann. Ausgangspunkt für Brechts Neuorientierung ist eine Beobachtung, die keineswegs in jenen Jahren nur er macht, die Beobachtung nämlich, daß das bürgerliche Theater seiner Zeit ein Nonsens sei, da ihm der Kontakt zum Publikum völlig abhanden gekommen sei. Die billige Genußsüchtigkeit und folglich Verderbtheit „*unseres Theaterpublikums rührt dabei daher*“, so schreibt Brecht 1926, „*daß weder Theater noch Publikum eine Vorstellung davon haben, was hier (im Theater) vor sich gehen soll*“. Gerade dies zu vermitteln wäre jedoch Aufgabe der dramatischen Kunst. Stattdessen diene das Theater mit Genuß und Beschaulichkeit und mache es dem Publikum gänzlich unmöglich, die gesellschaftliche Wirklichkeit, in der es lebt, zu verstehen.

Vor diesem Hintergrund sind Brechts Experimente mit dem *Lehrstück* zu sehen, die 1929 einsetzten und von ihrem Autor als Versuche gesehen wurden, sinnvolles Theater in einer Gesellschaft zu machen, die kein Theaterpublikum mehr besaß.

In den Erfahrungen, in der Kritik und in der künstlerischen Zielsetzung unterscheidet sich Hindemiths Position in jenen Jahren zunächst von der Brechts allenfalls graduell, kaum grundsätzlich. Und die Gemeinsamkeiten der Haltungen mögen es auch gewesen sein, die eine Zusammenarbeit nahelegten, nachdem bereits 1925 von Seiten des Mainzer Schott-Verlags der Vorschlag an Hindemith herangetragen worden war, Bertolt Brecht für ein Opernlibretto zu gewinnen. Bereits 1922 hatte Hindemith in kritischer Einstellung gegen den traditionellen Konzertbetrieb die „Gemeinschaft für Musik“ gegründet, eine Einrichtung, die einerseits die Idee des Schönbergschen Vereins für musikalische Privataufführungen aufgriff, andererseits aber doch einer Zielsetzung verschrieben war, die darüber hinaus eine Erneuerung der Beziehung zwischen Künstler und Publikum ins Auge faßte. In der Programmschrift dieser „Gemeinschaft für Musik“ heißt es: *„Wir sind überzeugt, daß das Konzert in seiner heutigen Form eine Einrichtung ist, die bekämpft werden muß, und wollen versuchen, die fast verlorengegangene Gemeinschaft zwischen Ausführenden und Hörern wieder herzustellen. Wir laden Sie ein, an diesem Versuch teilzunehmen . . . Es wird ausschließlich unbekannte neue und alte Musik für kleine Besetzung zum Vortrag kommen. Jeder Besucher der Veranstaltungen hat Einfluß auf die Gestaltung der Programme . . .“*

Alles, was die „Institution Konzert“ ausmacht und ihr zur Geltung verhilft, bleibt ausgeschaltet: So sind die Konzerte nicht-öffentliche Veranstaltungen, Kritiker bleiben ausgeschlossen, Eintrittsgelder werden nicht erhoben, Unkosten entstehen so gut wie keine, da die Musiker aus Liebe zur Musik spielen. Es ist ganz unmißverständlich, daß entgegen der Sinnlosigkeit des bürgerlichen Konzertbetriebs mit diesem Programm ein „neuer“ Sinn des Musikmachens konstituiert werden soll, der zuvörderst daran greifbar werden soll, daß Spieler und Zuhörer, Produzent und Konsument wieder zusammenrücken, daß die durch die Entwicklungen zutiefst aufgerissene Kluft zwischen Künstler und Publikum wieder zugeschüttet wird. Wie der Einfluß der Besucher der „Gemeinschaft der Musik“ auf die Programmgestaltung allerdings konkret ausgesehen hat, ist leider nicht rekonstruierbar. Die kurze Lebensdauer des Unternehmens spricht dafür, daß es nicht gelingen wollte, der Idee von einer Gemeinschaft von Musikern und Hörern auch ein konkretes Praxismodell folgen zu lassen, mit dessen Hilfe sich der Hörer in einer aktiven Rolle erfahren konnte. Sieht man die Programme an, die in den Kon-

zerten der „Gemeinschaft der Musik“ gespielt wurden — Kammermusikwerke von Strawinsky, Prokofieff, Milhaud sowie eine Fülle vorklassischer Musik u. a. —, so nimmt dieses negative Ergebnis nicht wunder: denn lediglich Äußerlichkeiten wurden entgegen dem traditionellen Konzertleben verändert, während der entscheidende Punkt, daß nämlich die Veränderung der Beziehung zwischen Produzent und Konsument grundsätzlich einen anderen Typus von Musikwerk voraussetzt, anscheinend überhaupt noch nicht bedacht und reflektiert wurde.

Es ist bekannt, daß Hindemith dieses Problem in den zwanziger Jahren nicht mehr los ließ und daß er unablässig darum bemüht war, nach Wegen zu suchen, die der Verbindung und dem wechselseitigen Kontakt von Künstler und Publikum sinnvolle Lösungsmöglichkeiten erschließen könnten. Dieses Bemühen gilt gleichermaßen für den Komponisten Hindemith, der seine musikalische Sprache ganz bewußt von „esoterischen“ Tendenzen freihält, wie auch für den Organisator Hindemith, der als entscheidend verantwortliches Programmausschußmitglied für die Donaueschinger und Baden-Badener Musiktage einen bestimmenden Einfluß auf die Thematik der Musikfeste und die Auswahl der Komponisten ausübte und seine Initiativen mit der Zielvorstellung verband, *„unser aller musikalisches Leben von Grund auf zu erneuern“*, wie er am 12. Oktober 1926 an Fritz Jöde schrieb, als der Kontakt mit der Jugendmusikbewegung ganz neue Aussichten für die Praxis verriet. Der Terminus, der so etwas wie eine Quintessenz jener Vorstellungen von einem veränderten musikalischen Leben darstellt, der auf Hindemith zurückgehen soll, von ihm aber später verworfen wurde, ist der der „Gebrauchsmusik“. Um dieses Thema kreisen Hindemiths immer häufiger werdende und nun auch öffentlich artikulierte Reflexionen und Gedanken. Entscheidend an dem theoretischen Konzept der Gebrauchsmusik, wie es Hindemith in dem Aufsatz *Wie soll der ideale Chorsatz der Gegenwart oder besser der nächsten Zukunft beschaffen sein?* von 1927 entworfen hat, ist der Aspekt, daß jenen, denen als Bestellern eine Musik zugeordnet wird, *„ein Mitbestimmungsrecht über Art und Anlage des Textes und der Musik eingeräumt werden“* muß. Sie müßten auch berechtigt sein, *„Änderungen zu beantragen und Verbesserungen vorzuschlagen“*. Damit aber wird der traditionelle Werkbegriff in einem entscheidenden Sinne preisgegeben, indem nämlich nicht das Werk von Seiten des Komponisten als eine in sich abgeschlossene ästhetische Ganzheit dem Interpreten und dem Publikum angeboten wird, sondern indem der Prozeß des Musikmachens als eine wechselseitige Angelegenheit zwischen Komponist und den Ausführenden in den Mittelpunkt des Interesses rückt

und folglich dieses „Musikmachen“ als essentielle musikalische „Tat“ an die Stelle der „Komposition“ tritt.

Von dieser Station aus ist es dann nur mehr ein Schritt zur Einbeziehung des musikalischen Laien in den künstlerischen Aktionsradius. Dieser Schritt, der erst eigentlich bei Hindemith durch die Begegnung mit Fritz Jöde und der Jugendmusikbewegung ermöglicht und gefördert wurde, ohne dann allerdings in eine längere fruchtbare Zusammenarbeit münden zu können, ist aber auch erst der eigentlich entscheidende im Sinne der *„wichtigsten Frage des heutigen Musiklebens“*, nämlich der *„Verbindung von Volk und Kunst“*, wie es Hindemith in dem erwähnten Brief an Jöde ausdrückt. In der Einbeziehung des musikalischen Laien in den künstlerischen Produktionsprozeß scheint sich für Hindemith seit 1926 so etwas wie ein Modell eines neues Musiklebens abgezeichnet zu haben. *„Ich bin so voller Hoffnung und Zuversicht wie noch selten in meinem ganzen musikalischen Leben“*, bekennt er Jöde gegenüber.

Auch wenn sich Hindemiths Hoffnungen in Zusammenhang mit der Jugendmusikbewegung nicht erfüllten, weil diese Bewegung in seinen Augen Züge des *„verschrobensten Sektenwesens“* annahm, -weil er feststellen mußte, daß man lieber alte Musik spielte, als sich mit zeitgenössischer Musik und neuen Spielformen auseinanderzusetzen, und daß man als „jugendbewegter“ Laie oft genug zur Selbstüberschätzung tendierte — trotz dieser Negativerfahrungen gab Hindemith sein Konzept keineswegs preis, sondern radikalisierte sogar seine Überlegungen, wenn er 1929 in einem Aufsatz Über Musikkritik in der Zeitschrift Melos schrieb: *„Es gibt heute in der Musik kaum technische Angaben, die wir nicht bewältigen könnten. Die technischen und künstlerischen Fragen rücken ein wenig in den Hintergrund. Was nun alle angeht, ist dies: das alte Publikum stirbt ab; wie und was müssen wir schreiben, um ein größeres, anderes Publikum zu bekommen; wo ist dieses Publikum ... Wir müssen zu anderen Formen des Musizierens und des Musikgenusses kommen. Je eher das Konzert in seiner heutigen Form abstirbt, desto schneller werden wir die Möglichkeit haben, das Musikleben zu erneuern.“*

Vor dem Hintergrund dieser kritischen Haltung gegenüber einem sinnlos gewordenen konventionellen Musikleben und eines Gegen-Konzepts, das die Zusammenarbeit zwischen produzierenden Musikern und musizierenden Laien als Kernstück eines neuen Musiklebens beinhaltet, muß die Begegnung und Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht 1928/1929 gesehen werden. Den entscheidenden Impuls dazu dürfte gegeben haben, daß die für 1929 in Baden-Baden geplante Zusammenarbeit mit Jöde und der Musikantengilde nicht zustandekam. Dadurch erst wurde der Weg frei zu einer Zusammenarbeit, die nicht in einem allgemeinen Programm der Spielmusiken für musizierende

Laien steckenblieb, sondern die auf eine äußerst verbindliche und exemplarische Weise das Modell eines neuen Typus von Musiktheater, in dem also Musik und szenisches Spiel zusammenkommen, durchspielte. Kann man für Hindemiths vorausgegangene Bemühungen als charakteristisch festhalten, daß sie in die Breite gingen und ihre Zielsetzung daran knüpften, nicht als Konzertsaalmusik für Künstler, sondern als Übungsmusik für Liebhaber und Musikfreunde dienen zu wollen, „*die zu ihrem eigenen Vergnügen singen und musizieren wollen*“ und interessanten und neuzeitlichen Übungsstoff suchen, so gilt für das Badener *Lehrstück*, daß hier eine Veranstaltungsform erprobt und durchgespielt wird — mit dem Anspruch und Ziel, bei den Mitspielenden eine neue Selbsterfahrung auszulösen, eine Selbsterfahrung, die eine gleichsam emanzipatorische Wirkung entfaltet, d. h. den Teilnehmer zugleich über das Theater hinaus zur Auseinandersetzung mit seiner gesellschaftlichen Wirklichkeit veranlaßt und das Theater somit zum integralen Bestand einer neuen gesellschaftlichen Praxis werden läßt.

Den entscheidenden Punkt ihrer Kritik am herrschenden Kulturbetrieb, nämlich die Trennung und Kontaktlosigkeit zwischen Künstler und Publikum, beantworteten Brecht und Hindemith damit, daß sie den Zuschauer und Zuhörer gleichsam eliminieren, auch wenn dem die Praxis der Uraufführung in Baden-Baden widerspricht, wo das *Lehrstück* vor Publikum aufgeführt wurde und einen großen Skandal auslöste.

Grundsätzlich aber verbindet sich dem *Lehrstück*-Theater die Idee, daß es ein Spiel für sich selber für die Mitwirkenden ist und kein Publikum benötigt. Diejenigen aber, die gewissermaßen als Publikum anwesend sind, werden, um nicht mehr Publikum zu sein, an der „Ausführung“ des Werkes beteiligt. Das Entscheidende nun, was aus dieser Bestimmung des *Lehrstücks* als eines Spiels für sich selbst folgt, ist, daß das Lehrstück, wie es Brecht ausdrückt, auf eine kollektive Kunstübung hinzielt, die nicht ein abgeschlossenes Kunstwerk bzw. im dichterischen Medium ein *Denkresultat* vorstellt, sondern die einen Denkprozeß vorführt, an dem alle beteiligt sind. Hindemith spricht in seinem Vorwort zur gedruckten Partitur des *Lehrstücks* von der „*Ausführung*“ des Werkes, die die Form des Stückes dem jeweiligen Zwecke nach Möglichkeit anzupassen hätte. Damit meint er die unter bestimmten Bedingungen sich vollziehende Entfaltung eines Arbeitsvorganges, der nicht auf einen ästhetischen Eindruck abzielt, sondern die Haltung im Sinne Brechts: das Denken des Beteiligten beeinflussen soll. „*Besser als Musik hören ist Musik machen*“ stand als Motto über dem Geschehen des Badener *Lehrstücks* am 28. Juli 1929. Dieses Motto bezeichnet aus der Sicht des Musikers die Vorrangstellung des Prozesses gegenüber dem Resultat, wie für Brecht das

Lehrstück den Prototyp eines dialogischen Prozesses, der Bewegungen und Bewegungsgesetze des Politischen und Gesellschaftlichen darstellt. Soll doch der Mitspielende durch das Lehrstück, d. h. durch seine spezifische Dramaturgie verschiedener im Dialog sich entfaltender Untersuchungen in eine „neue Denkweise“ eingeführt werden, nämlich in das dialektische Denken, das ihn letztendlich dazu befähigt, gesellschaftliche Verhältnisse, Konventionen und Verhaltensweisen kritisch zu durchschauen und somit die eigene Lebenspraxis auf Veränderung der Welt einzustellen. Inhaltlich zielt Brechts Badener *Lehrstück* darauf, den Spielenden durch das Stück hindurch die Einsicht zu vermitteln, daß das Gesetz der revolutionären Sittlichkeit die Entindividualisierung, die Selbstaufgabe des Ich, die Preisgabe persönlichen Wollens und persönlicher Interessen und die Unterordnung unter den allgemeinen Willen nach Weltveränderung fordert. Das an sich selbst orientierte, sich selbst als Maßstab setzende Ich wird ausgelöscht. Prinzip sozialen Handelns ist nicht die Ruhe und Zufriedenheit des eigenen Gewissens, sondern das Wohl aller. Der Mensch handelt nicht aus eigennützigem Interesse, sondern im Dienste der Revolution, durch die nach Brecht allein eine Humanisierung der Welt möglich ist.

Es ist bekannt, daß Brecht im Anschluß an seine ersten Lehrstück-Erfahrungen mit dem Radiostück *Der Lindberghflug* und dem *Lehrstück* von 1929 eine Reihe von Lehrstücken und Schulopern schrieb, in denen ihn dann immer stärker in Verbindung mit seiner 1930 erfolgenden definitiven Wendung zum Kommunismus der gesellschaftliche Fortschritt aus der Sicht der Parteidoktrin und die damit verknüpften ethischen Probleme interessieren. Paradigmatisch dafür steht das Lehrstück *Die Maßnahme* mit der Musik von Hanns Eisler. Dieses Werk sollte 1930 im Rahmen der „Neue Musik Berlin 1930“, mit denen die Baden-Badener Musiktage fortgeführt wurden, aufgeführt werden. Es kam nicht dazu, da der Programmausschuß mit Hindemith das Lehrstück vorgelegt bekommen wollte. Zu diesem Zeitpunkt hatten aber Brecht und Eisler die Arbeit daran noch gar nicht aufgenommen und forderten aus Protest gegen die Forderung des Programmausschusses dessen Rücktritt. Auch wenn aus heutiger Sicht zu sagen ist, daß Hindemith und der Programmausschuß weniger bewußt reaktionär gehandelt haben, als sie das Lehrstück von Brecht und Eisler aus dem Programm von 1930 ausschalteten, als daß sie in Verkennung der Realitäten ihrer Abhängigkeiten so entschieden haben, so bezeichnet doch der äußere Konflikt auch einen wesentlich inneren Konflikt zwischen Hindemith und Brecht. Brecht hat diesen Konflikt dann in einen von Anfang an bestehenden grundsätzlichen Dissens uminterpretiert, indem er das *Lehrstück* Textveränderungen unterzog, es als

Badener Lehrstück vom Einverständnis publizierte und zugleich das Hindemithsche Vorwort zum Druck der Lehrstück-Partitur als „*Mißverständnis*“ hinstellte. Dieses „*Mißverständnis beruhe darauf, daß er (Brecht) einen unabgeschlossenen und mißverständlichen Text . . .*“ zu rein experimentellen Zwecken ausgeliefert habe, „*so daß tatsächlich der einzige Schulungszweck, der in Betracht kommen konnte, ein rein musikalisch formaler war*“.

Es wäre falsch, den Grund für den Bruch und damit für die Unterbindung einer weiteren Zusammenarbeit nur bei Brecht zu sehen. Hindemith konnte bei den Begegnungen mit Brecht in den Jahren 1928 bis 1930 an den Erfahrungen einfach nicht vorbei, daß Brecht letztlich im Begriff stand, seine künstlerische Arbeit in den Dienst der kommunistischen Partei zu stellen. Gerade diese Entwicklung jedoch konnte Hindemith, ging es um seine Mitarbeit, nicht akzeptieren. Wohl ging es ihm um eine neue Form des Konzerts, die maßgeblich durch kollektiven Geist zur Erfüllung findet. Auch mochte ihn die ursprüngliche Fassung des *Lehrstücks* von Brecht noch nicht verstören, da hier die thematische Substanz und Belehrung darin zu liegen schien, den Menschen zur Demut und folglich auch zu seiner Erlösung zurückzuführen, nachdem er sich angesichts seiner technischen Errungenschaften und der daraus resultierenden Fortschrittsideologie zu Hochmut und Scheingröße aufgeschwungen hatte. Das Bild vom gestürzten Flieger steht in diesem Sinne für die blind ins Verderben einer übertechnisierten Welt stürzende bürgerliche Welt. In der hierin enthaltenen Zivilisationskritik trafen sich Hindemith und Brecht, wie denn auch die Idee des Todes als Erlösung und Schritt zur Auferstehung eines neuen Menschen, die Brecht mit Sicherheit aus den jesuitischen Barockspielen bezogen hat, bei Hindemith auf ein inneres Einverständnis gestoßen ist. Dieses Thema hat ihn von frühester Jugend an beschäftigt. Doch wo der Tod des Ichs und die Auslöschung seines Gesichtes wie in der *Maßnahme* damit erklärt und gerechtfertigt werden, daß es die Parteimaßnahmen und die revolutionäre Weltveränderung erforderten, da wurde für Hindemith die weitere Zusammenarbeit mit Brecht problematisch und unmöglich — zwangsläufig, da nämlich die Kunst und der Künstler in seinen Augen zu Erfüllungsgehilfen politischer Zielsetzungen und Ideologie degradiert wurden. Diese Konsequenz war für ihn nicht akzeptabel, scheint er doch schon im Blick auf das Konzept eines kollektiven künstlerischen Arbeitsprozesses innerlich keineswegs so eindeutig festgelegt gewesen, wie manche Äußerungen vermuten lassen. Es stritten da gewissermaßen zwei Geister in seiner Brust. 1926 erst war die Künstleroper *Cardillac* entstanden, in der das Verhältnis Individuum – Gesellschaft bzw. Künstler – Masse schon fast parabelhaft behandelt wurde, und zwar mit einer deutlichen Gewichtung

des künstlerischen Anspruchs. Gewiß: die Morde, die Cardillac an den Käufern seiner Schmuckwerke begeht, um wieder in ihren Besitz zu gelangen, bezeichnen ein völlig pervertiertes Verhältnis zwischen Produzent und Konsument. Gleichwohl stirbt Cardillac im Bewußtsein, im Dienste seiner Kunst Recht getan zu haben, und er stirbt — auch in den Augen seiner Umwelt — als Held. Nur ein Jahr später sollte Hindemith in einem Vortrag der Haltung Cardillacs eine völlig andere Sicht entgegenhalten, wenn er sagte: „*Die Zeiten des steten für-sich-Komponierens sind vielleicht für immer vorbei.*“ Und doch: wiederum nur drei Jahre später, in unmittelbarem Anschluß an das Brecht-Erlebnis sucht Hindemith die Zusammenarbeit mit Gottfried Benn, suggeriert sich und dem Dichter eine Art „Volksoratorium“, um doch gleichzeitig ein offenkundiges Bedürfnis nach ernster und großer Musik zu entfalten. „*Es scheint so, als ob jetzt allmählich wieder die Welle für ernste und große Musik käme*“, schreibt er 1931 während der Arbeit an dem Oratorium an den Schott-Verlag. Und nur wenig später dann wiederum thematisiert er in der Oper *Mathis der Maler* den Rückzug des Künstlers aus der politischen Sphäre, aus den „*gewaltig arbeitenden Maschinerien des Staates*“ in die Kunst.

Es sind nicht nur die noch jungen Erfahrungen im Umgang mit dem Nationalsozialismus, die in diesem Werk ihre Spuren hinterlassen haben. Auch die Erfahrung der Begegnung mit Bertolt Brecht und seinen Forderungen ist darin aufgehoben — auch in einem formalen, dramaturgischen Sinn: wengleich eine Oper und keineswegs ein Spiel, in dem alle Beteiligten einen Denkprozeß durchmachen, ist die *Mathis*-Oper eine Art Lehrstück, das, Einsichten in die Problematik der Künstlerexistenz und der daraus abgeleiteten Entwicklung vermitteln will. Das Werk zehrt gleichsam von den Erfahrungen der Arbeit am Brechtschen Lehrstück. Sie bleiben nicht nur unvergessen, sondern sogar lebendig, auch wenn in der Folge die Praxis des Spiels als Einübung und Versuch zur Überwindung der Kluft zwischen Produzent und Konsument, zwischen Künstler und Laie deutlich getrennt wird von der Thematik der Lehrstücke, der Reflexion über das Verhalten des einzelnen im politisch-gesellschaftlichen Spannungsfeld.

Die erstere Seite vertritt dann vor allem der *Plöner Musiktag*, die zweite Seite die Oper *Mathis der Maler*. Doch die Ausstrahlungen reichen zeitlich weiter. Ihre Niederschläge finden wir später einerseits in der 1953 entstandenen Kantate *Cantique de l'esperance* nach dem Text von Paul Claudel, andererseits in der zunehmenden Neigung zur Reflexion, die entscheidend wird für die dramaturgische Konzeption der Oper *Die Harmonie der Welt* und schließlich die Revision und Neufassung der Oper *Cardillac* bedingt.

In dieser Neufassung rückt die Frage nach der ethischen Dimension des Künstlerischen in den Mittelpunkt. Auch wenn sich unter diesem Aspekt die Oper keineswegs zur Schuloper umgestalten läßt, so gesellt sich doch Lehrstückhaftes ganz gewichtig zu dem „hoffmannesken“ Grundzug der Oper. Greifbar werden solche Lehrstück-Momente vor allem an der Demonstration der Oper *Phaeton* von Lully als Oper in der Oper. Phaeton erbittet, um die Königstochter Theo zu gewinnen, von seinem Vater Apollon die Führung des Sonnenwagens und stürzt zu Tode, da er das Gefährt nicht zu lenken versteht. Die Geschichte von Phaeton, der für den nach den Sternen greifenden Künstler Cardillac und dessen Tragik steht, bildet im thematischen Kontext einen unmißverständlichen Reflex auf die beiden Stücke *Der Lindberghflug* und *Lehrstück*. Das Bild des Gestürzten — bei Brecht wird es zum Auslöser der Kritik und Preisgabe des Individualismus im Interesse einer als notwendig erkannten parteipolitisch betriebenen Strategie zur Weltveränderung, der sich letztlich auch die Kunst anzubequemen hat, und gilt es ihre Freiheit; bei Hindemith verbindet sich diesem Bild und der Parabel vom Künstler Cardillac die Mahnung, als Künstler und Produzent nicht jene zu vergessen, denen die Kunst eigentlich zgedacht sein sollte. So heißt es am Schluß von Cardillac in der zweiten Fassung von 1952 ganz in der Diktion eines Lehrstücks: „*Die Kunst ist göttlich, der Meister gottbegnadet. Er hüte sich, überheblich zu sein, der Himmel ist uns in Gnaden geschenkt, die Sonne scheint auch dem Eigennutz. Seid ihr ein Schöpfer, so schafft für Menschen.*“

Dr. Dieter Rexroth
Untermainkai 14
D-6000 Frankfurt a. M.