

## *Cardillac* : Leidenschaft und Verbrechen

### Die historischen Mordfälle und Hoffmanns Erzählung

Hindemiths erste abendfüllende Oper *Cardillac* basiert in ihrer Erstfassung auf einem Libretto, das der Schweizer Schriftsteller und Journalist Ferdinand Lion (1883-1968) nach einer Novelle von E. T. A. Hoffmann schrieb. Für die Zweitfassung von 1952 verfasste der Komponist einen neuen Text, den er weitgehend nach Art einer Kontrafaktur der originalen Musik anpasste.<sup>1</sup> Dieses Kapitel behandelt die Erstfassung.

Hoffmann konzipierte seine Novelle "Das Fräulein von Scuderi" als Teil einer Sammlung von Erzählungen, die er 1819-1821 unter dem Titel *Die Serapionsbrüder* publizierte. Darin tragen die Mitglieder eines Freundeskreises junger Literaten einander Geschichten vor – oft inspiriert durch historische Vorkommnisse, die sie phantasievoll ausschmücken. Eine dieser Geschichten handelt von einer rätselhaften Mordserie im Paris des 17. Jahrhunderts und deren Aufklärung durch die bekannte Schriftstellerin Madeleine de Scudéry<sup>2</sup>; sie gilt als erste deutsche Kriminalgeschichte. Der Kern der auf das Jahr 1680 datierten Ereignisse findet sich bereits in Johann Christoph Wagenseils Chronik der Stadt Nürnberg (1697) sowie in Voltaires *Siècle de Louis XIV* (1751).

Hoffmann erzählt in einer die Haupthandlung unterbrechenden, erläuternden Rückblende, dass die Bürger der französischen Hauptstadt seit einiger Zeit von zahlreichen Raubüberfällen beunruhigt werden. Opfer sind ausnahmslos wohlhabende, meist adelige Männer, die immer dann, wenn sie sich nachts auf den Weg machen, um einer Geliebten ein zuvor erworbenes Schmuckstück zu überreichen, überfallen und des Schmuckes

<sup>1</sup>Die Neufassung enthält 14 der 18 ursprünglichen Nummern, z.T. leicht gekürzt. Die größte Änderung betrifft den Einschub von Ausschnitten aus Lullys Oper *Phaéton* als neuen 3. Akt.

<sup>2</sup>Madeleine de Scudéry (1607-1701) zählt zu den bedeutendsten französischen Autoren des 17. Jahrhunderts. Sie war die erste französische Schriftstellerin, die auch außerhalb Frankreichs viel gelesen wurde. Ihre Werke umfassen u.a. fünf Romane sowie ein mehrbändiges Werk mit dem Titel "Conversations morales". Um 1670 war sie Anwärterin für einen Sitz in der Académie française; sie wäre damit die erste Frau in dieser illustren Vereinigung gewesen, 310 Jahre vor Marguerite Yourcenars Aufnahme im Jahr 1980.

beraubt werden. Die meisten Opfer werden durch einen Dolchstich ins Herz unmittelbar getötet; einige wenige werden nur niedergeschlagen und kommen so mit dem Leben davon. Weder der Polizei noch der für die Aufklärung dieser Morde eingerichteten sogenannten Brennenden Kammer scheint es zu gelingen, die Mitglieder dessen, was man für eine Bande hält, zu fassen. Bei Hof fragt König Louis XIV. eine für ihre Klugheit geachtete 73jährige Schriftstellerin, Fräulein von Scuderi, ob auch sie der Meinung sei, Galane sollten bei ihren nächtlichen Abenteuern vor derartigen Anschlägen sicher sein. Das Fräulein findet, ein Liebhaber, der Diebe fürchte, sei der Liebe nicht würdig (*Un amant qui craint les voleurs, n'est point digne d'amour.*) Diese Worte bezaubern den König und veranlassen ihn, einer verschärften Drangsalierung potentiell verdächtiger aber möglicherweise unschuldiger Männer, die ihm zuwider ist, nicht zuzustimmen.

Eines Nachts, während Fräulein von Scuderi ungestört über letzten Revisionen einer Arbeit sitzt, verlangt ein aufgeregter junger Mann von ihrer Kammerfrau ins Haus gelassen zu werden und hinterlässt ein Kästchen mit wertvollen Schmuckstücken. Diese sind begleitet von einem Brief, in dem die angebliche Raubmörderbande sich bei dem Fräulein dafür bedankt, dass die polizeilichen Nachforschungen dank ihrer weisen Aussage nicht ausgeweitet und die Arbeit der Diebe damit nicht erschwert worden sei.<sup>3</sup> Beunruhigt zieht Fräulein von Scuderi die Mätresse des Königs ins Vertrauen und erfährt von dieser, dass es sich bei dem Geschenk ohne Zweifel um Arbeiten des berühmten Pariser Goldschmieds Cardillac handelt. Wenig später springt derselbe junge Mann auf offener Straße in die Kutsche der betagten Schriftstellerin und übergibt ihr einen Zettel, auf dem sie gedrängt wird, den Schmuck unbedingt in den nächsten zwei Tagen unter einem Vorwand in Cardillacs Geschäft zu bringen, da ihr sonst ein Unglück geschähe. Als sie allerdings vor dem Haus des Goldschmieds vorfährt, wird gerade dessen Leiche herausgetragen und sein Lehrling Olivier Brusson unter Mordverdacht abgeführt.

<sup>3</sup>Auch dieses Detail geht auf Wagenseil zurück. Hoffmann lässt in *Die Serapionsbrüder* den jungen Literaten, den er als fiktiven Erzähler der Geschichte "Das Fräulein von Scuderi" einführt, erklären (S. 710): "Auch die Sache mit dem Geschenk von Räuberhänden [...] findet ihr in einem Buche, wo ihr sie gewiss nicht suchen würdet, nämlich in Wagenseils Chronik von Nürnberg". Im Anhang nennt Hoffmann den vollen Titel der Chronik, *De sacri Romani imperii civitate Noribergensi commentatio. Accedit, De Germaniae Phonascorum*. Dort wird im 1. Kapitel des Berichtes "von der Meister-Singer-Kunst" von Madeleine de Scudéry erzählt, die Wagenseil bei einem Besuch in Paris persönlich kennen gelernt hatte. Aufgrund der mündlichen Information schrieb er die Geschichte von den beraubten Galanen auf, an deren Aufklärung die kluge Frau so unmittelbar beteiligt war.

Madelon, die völlig verstörte Tochter des Goldschmieds, schwört auf Brussons Unschuld. Um Madelons Beteuerungen selbst zu überprüfen, besucht Fräulein von Scuderi den Beschuldigten im Gefängnis und stellt dort mit Schrecken fest, dass es sich um eben jenen jungen Mann handelt, der ihr Schmuck gebracht und später wieder abgenötigt hat. Von der Folter bedroht, da er keinen Mord gestehen will, den er nicht begangenen hat, erbittet Brusson die Gnade, Fräulein von Scuderi ohne Zeugen ein Geständnis machen zu dürfen. Dies wird ihm gewährt, und so erfährt sie, dass der in der Pariser Gesellschaft hoch geachtete Goldschmied René Cardillac der gesuchte Serienmörder war. Da ihn ein innerer Trieb an alle von ihm selbst gefertigten Schmuckstücke band, holte er sie sich kurz nach jedem Verkauf auf diese brutale Weise zurück. Sein Lehrling beschreibt in Einzelheiten, wie Cardillac sein Haus nachts durch eine Geheimtür verließ – er hatte ihn einmal dabei beobachtet und war so Zeuge eines Mordes geworden – und wie er später den geraubten Schmuck in einem versteckten Wandsafe verwahrte. All dies kann er jedoch nicht anzeigen, ohne Madelons Bild von ihrem Vater zu zerstören und ihre ganze Welt zum Einsturz zu bringen. Bei seinem letzten Mordversuch nun wurde Cardillac schließlich von einem Offizier, der Verdacht geschöpft hatte, seinerseits getötet. Dieser Offizier floh jedoch, da er nicht in die Morde verwickelt werden wollte. Er, Brusson, habe den tödlich Verletzten ins Haus zurück gebracht und sei so des Mordes verdächtig geworden.

Nachdem sich wenig später auch der Offizier bei Fräulein von Scuderi meldet, den Tathergang bestätigt und über die Vermittlung der alten Dame dem König erlaubt, sich selbst von der Richtigkeit aller Einzelheiten zu überzeugen, kann Brusson ohne Aufdeckung der Schandtaten des toten Goldschmieds begnadigt, das junge Paar vermählt und der angeblich von einem reuigen Sünder unter dem Siegel der Beichte der Kirche übergebene Schmuck größtenteils den rechtmäßigen Besitzern zurückerstattet werden.

### **Von der Novelle zum expressionistischen Libretto (und zurück)**

Ferdinand Lion, der die Geschichte gut 100 Jahre später als Opernlibretto einrichtet, vereinfacht die Handlung nicht nur, sondern setzt ganz andere Akzente. Während Hoffmann seine Leser die Verbrechen und deren Aufklärung ganz aus der Perspektive der alten Schriftstellerin erleben lässt, eliminiert Lion diese alle aktuellen Fäden zusammenhaltende Figur vollkommen. Umgekehrt fällt dem Goldschmied Cardillac, der in der Novelle nur ein einziges Mal kurz auftritt, bei Lion die aktivste Rolle überhaupt zu;

er handelt, argumentiert und entlarvt sich am Ende sogar selbst, vorgeblich aus Ekel vor der ihm entgegengebrachten Bewunderung und Ehrerbietung des Volkes. Und während die Pariser Gesellschaft bei Hoffmann allenfalls in Individuen sichtbar wird, greift auf der Opernbühne "das Volk" zu Beginn und Schluss der Handlung katalysierend ein.

Auch entscheidende Passagen im Ablauf des Geschehens sind anders gewichtet und geordnet. Kläger und Richter zugleich ist hier das Volk; der König dagegen wird, als er ein Schmuckstück bewundert und erbittet, zum potentiellen Opfer. In der ersten Szene sucht die Menge den Mörder unter seinesgleichen und verdächtigt wahllose vielerlei Wehrlose; in der letzten Szene stürzt sich dieselbe Meute auf den seine Taten gestehenden Cardillac und erschlägt ihn. Auch Spannung und Gewissensfragen nehmen einen ganz anderen Verlauf. Das Opernpublikum erlebt schon gegen Ende des ersten Aktes in Form einer Pantomime, wie Cardillac einen Kavaliere ermordet, der kurz zuvor bei ihm für seine Geliebte einen mit Schmucksteinen reich besetzten Gürtel gekauft hat; die Identität des Mörders bleibt nur für die handelnden Personen ein Rätsel. Der Verlobte von Cardillacs Tochter (hier ein Offizier, der selbst nur knapp der Gefahr einer Ermordung entgeht), schreckt in dem Augenblick, da Cardillacs Enttarnung droht, nicht davor zurück, seinen Retter – einen Goldhändler, der Cardillac gefolgt war – als Mitwisser zu bezichtigen und ihn damit dem Gericht auszuliefern. Seine Absicht, Weltbild und Kindesverehrung seiner Geliebten zu schützen, ist durch die kalte Lüge allen Edelmuten beraubt. Damit wird die Darstellung jeder psychologischen Feinsinnigkeit entkleidet: Einem auf seine Mitbürger herabsehenden, reuelos mordenden Goldschmied steht als Beschützer seiner Tochter ein Mann gegenüber, der ohne zu zögern Unbeteiligte denunziert. Das Verhalten des Offiziers wird durch keine Gewissensanalyse verständlicher, und auch Cardillac fehlen hier die wenigen Momente, in denen er bei Hoffmann seinen dumpfen Trieb bedauert. So entsteht eine Art musikdramatischer Moritat, in deren Zentrum Menschen stehen, die ungehemmt ihre Gier ausleben.<sup>4</sup>

Hindemith hatte seinen Librettisten ausdrücklich um einen Operntext gebeten, der den Kriterien der sogenannten Neuen Sachlichkeit genüge. Der Terminus und das Konzept, das er umreißen wollte, waren zur Zeit der Entstehung des *Cardillac* noch ganz neu. 1925 hatte in Mannheim eine

<sup>4</sup>In *Die Oper Cardillac von Paul Hindemith: Beiträge zu einem Vergleich der beiden Fassungen* (Würzburg: K. Triltsch, 1961) weist Hans Ludwig Schilling darauf hin (S. 25-27, 30-31), dass Lions Libretto – im Gegensatz zu Hindemiths späterer Neufassung des Textes – nicht direkt auf Hoffmanns Novelle fußt; vielmehr sei ein um 1860 entstandenes gleichnamiges Schauspiel von Otto Ludwig (Berlin: Janke, 1870) als Zwischenstufe anzusehen.

Wanderausstellung zeitgenössischer Kunst stattgefunden, der ihr Initiator, der Kunsthistoriker und -kritiker Gustav F. Hartlaub, den programmatischen Titel "Neue Sachlichkeit" gab, der bald zum Schlagwort in der deutschen Kunstszene werden sollte. Sigfried Schibli beschreibt diese neue Kunstrichtung, die sich (wie vor ihr der Expressionismus) vor allem durch die Überwindung einer als überholt empfundenen Ästhetik – also negativ – definierte, als Abkehr von jeglicher Ornamentik und Vermeidung jeglichen subjektiven Ausdrucks, als bewusste Aufgabe des schönen Scheins und Konzentration auf die Autonomie des Kunstwerkes.<sup>5</sup> Dieses Prinzip verlangte vom Textdichter, auf jede psychologische Erklärung der Tat und des Täters zu verzichten und die Frage nach der Schuld zugunsten einer Darstellung des faktischen Hergangs zu vernachlässigen.<sup>6</sup> Komponisten ihrerseits sollten nach dem Ideal der Neuen Sachlichkeit jegliche illustrative 'Vertonung' vermeiden und stattdessen ein dramatisches Gesamtkunstwerk gestalten, bei dem die Geschehnisse auf der Bühne und im Orchestergraben als zwei Simultanprozesse ablaufen. Durch diese Eigenständigkeit fällt der Musik eine größere Rolle zu, als es bis dahin für Opern üblich war: In *Cardillac* macht die nicht-vokale Musik ein Drittel der gesamten Partitur aus. Hindemith unterstreicht die Wort und Bühnenhandlung ergänzende Eloquenz des musikalischen Stranges zudem durch die Einbeziehung einiger Jazzinstrumente, vor allem des Saxophons.

Während der Komponist von der Herausforderung durch die neue Ästhetik begeistert war, hatte sein Textdichter durchaus Adaptationsprobleme. Wie Christoph Wolff aufzeigt, ist Lions Libretto stilistisch keineswegs frei von Überresten des angeblich überwundenen Expressionismus.<sup>7</sup> Das zeigt sich z.B., wenn er an gefühlsgeladenen Stellen die Artikel auslässt (vgl. in Szene 5 "Rose zerfiel", in Szene 9 "Winziger Hauch bin ich"), aber auch in bildhaften Momenten (Szene 13: "Mag Mondlicht leuchten! / Aus Erdenklüften, / viel dunkler als die Nacht, / ist Gold gewachsen!") und in künstlichen Wortgebilden wie in Szene 17: "die Mordgebärenden", "die Höllentstiegenen, die Gottgeliebten".

<sup>5</sup>Sigfried Schibli, "Zum Begriff der Neuen Sachlichkeit in der Musik", *Hindemith-Jahrbuch IX* (1980), S. 158.

<sup>6</sup>Die Ausklammerung der Schuldfrage verursacht nicht nur ein dramaturgisches, sondern natürlich vor allem ein moralisches Problem. Hindemith selbst empfand 25 Jahre später die Vernachlässigung der ethischen Dimension nicht mehr als akzeptabel; diese spirituelle Unzufriedenheit mit der dramatischen Aussage war ein entscheidender Antrieb für seine Neufassung des Textes.

<sup>7</sup>Vgl. Christoph Wolff, "Einleitung" zu *Cardillac* in *Paul Hindemith, Sämtliche Werke* Band I/4, S. X.

Elisabeth Schwind weist darauf hin, dass Lion die dämonische Natur Cardillacs durch wiederholte Metaphern aus dem Reich der Raubvögel unterstreicht.<sup>8</sup> Der die Pariser Gesellschaft in Atem haltende Mörder wird beschrieben als jemand, der scheinbar aus dem Nichts, auf jeden Fall aber "aus der Luft" auftaucht; sein lautloses Anpirschen und seine stets wieder unerwarteten, unfehlbar tödlichen Angriffe werden als instinktgeleitet und insofern tierhaft geschildert. Dies zeigt sich bereits in den ersten Sätzen der Oper, die der Chor als "das Volk" artikuliert: "Mörder! Mörder! Verborgener! Wo? In der Luft? Mit Wundermänteln fliegend, fliegend im Wind! Aufrauschend Nachtgetier!". Als ein reicher Kavalier der von ihm umschwärmten Dame von den Männern erzählt, die, allesamt Käufer von Cardillacs Schmuckstücken, bisher Opfer solcher Morde geworden sind, greift er zu ganz ähnlichen Bildern; vgl. in Szene 3: "Plötzlich wird er umschwirrt, die Luft um ihn ertost, ein Schatten steigt vom Hintergrunde auf. [...] Der Mörder raubt den Schmuck und, wie ein Geier, verschwindend in die Höh', trägt ihn davon." In Szene 13 artikuliert sogar Cardillac selbst seine Gefühle und sein Vorgehen mit ähnlichen Worten: "Sei still, Seele mein! Vergiss, hadere nicht und spanne nicht die dunklen Flügel auf [...] Saust die Luft? Trägt mich hinweg? (Er eilt, wie vom Sturmwind getrieben, zur Türe)". In der Mordpantomime schließlich beschreiben Lions Regieanweisungen Cardillac als eine Gestalt, die *groß im Fenster* steht, dann *wie ein Raubtier schleichend* herankommt, *lauert* und anschließend *raubvogelhaft* flieht, *Mantel gespreizt wie Flügel*.

In seiner Neufassung versucht Hindemith nicht nur, den sprachlichen Expressionismus Lions auszumerzen; er orientiert sich auch inhaltlich stärker an Hoffmanns Vorlage, ohne allerdings dessen Hauptperson, die zur Detektivarbeit begabte adlige Schriftstellerin, einzubeziehen. Als eigene Zugabe reichert er den dramatischen Text mit Diskussionen um Kunst und Künstlertum an, indem er sich bemüht, den als Goldschmied eigentlich zum Stand der Kunsthandwerker gehörenden Protagonisten als Schöpfer zeitüberdauernder Werke zu stilisieren. Im Zusammenhang mit der Frage der Beziehung des Künstlers zu dem von ihm Geschaffenen erlangt auch die Moral wieder die ihr bei Hoffmann zukommende Rolle. Die neu hinzugefügten Einsprengsel aus Jean-Baptiste Lullys Oper *Phaéton*, die die göttergleichen Ambitionen und den tiefen Fall dessen beschreiben, der sich anmaßt, als Mensch den mythologischen Sonnenwagen zu lenken, dienen mit ihrer Thematisierung der Hybris demselben Zweck.

<sup>8</sup>Elisabeth Schwind, "Die Künstlerproblematik in Hindemiths *Cardillac*", in *Hindemith-Jahrbuch XXII* (1993), S. 97-132. Die erwähnte Diskussion findet sich auf S. 108-109.

Dennoch konnte die Zweitfassung der Oper weder die Kritiker noch das Publikum in gleicher Weise begeistern wie die seit ihrer Dresdener Uraufführung am 7. November 1926 unter Fritz Busch sehr populäre und erfolgreiche Erstfassung. Auf vielfachen Wunsch musste Hindemith sein Verbot weiterer Aufführungen der Erstfassung schließlich zurücknehmen; sie ist es, die bis heute auf den Bühnen großer Häuser gespielt wird.

Vielleicht lässt nicht zuletzt die stilistische Mehrdeutigkeit des Textes Hindemiths energiegeladenes frühes Meisterwerk so attraktiv erscheinen. Caroline Gommel bringt in ihrer Nachzeichnung des Entstehungsprozesses der Textversionen diese Durchdringung der unterschiedlichen Schichten auf den Punkt, wenn sie schreibt: “Da trifft ein *romantisches* Thema auf eine *expressionistische* Sprache, die wiederum von einem *neusachlichen* musikalischen Stil [und Textanspruch durch den Komponisten, möchte man hinzufügen] konterkariert wird.”<sup>9</sup>

### Historisches Flair in musikalischen Formen und Texturen

Die dramatische Handlung ist – sowohl in Hoffmanns Erzählung als auch in Hindemiths Erläuterungen zu seiner Partitur – recht genau auf das Jahr 1680 datiert; über den Ort, die französische Hauptstadt Paris, besteht ohnehin kein Zweifel. Hindemith bezieht sich ganz spezifisch auf diese Rahmenbedingungen, indem er seine sehr persönliche tonale Sprache mit Anspielungen auf die musikalische Praxis der dargestellten Epoche verbindet. Zum leichteren Verständnis dieser Anspielungen sollen die Hauptmerkmale dieser Praxis hier kurz in Erinnerung gerufen werden.

Es gilt als ein Kennzeichen der Vokalmusik des späten 17. Jahrhunderts, dass erstmals der musikalischen Form gleich viel Gewicht beigemessen wird wie dem Inhalt. Dabei führte das sehr aktive Musikleben, das König Louis XIV. an seinem Hof förderte, einerseits zur Entwicklung der französischen Ausprägung der Oper mit ihren vom italienischen Vorbild zu unterscheidenden Strukturen und Texturen, andererseits zu einer Emanzipation der bis dahin weitgehend an den Gesang gekoppelten Instrumentalmusik.

Wie schon in Italien zuvor und in Wien noch weit in die Zeit des Rokoko hinein, musste die Musik einer Oper vor allem einprägsam sein. Doch während dieser Anspruch sich in benachbarten Kulturkreisen fast

<sup>9</sup>Caroline Gommel, *Prosa wird Musik: Von Hoffmanns “Fräulein von Scuderi” zu Hindemiths “Cardillac”* (Freiburg: Rombach Verlag, 2002), S. 204.

ausschließlich auf die Gesangspartien konzentrierte, betrachteten die Pariser eine Oper vor allem dann als erfolgreich, wenn sich aus den in ihr enthaltenen Tanzsätzen anmutige Instrumental-Suiten exzerpieren ließen. Dabei handelte es sich meist um Menuette und andere höfische oder volkstümliche Tanzsätze, die später unabhängig von der Oper und ihrer Handlung auch gern mit Text unterlegt und so nachträglich zu kammermusikalischen Gesangsnummern wurden. (So soll es in Paris Anfang des 18. Jahrhunderts einen Interpreten gegeben haben, der Menuette zugleich sang und tanzte.)

Die Emanzipationsbestrebungen der Instrumentalmusik brachten neue Formen und Gattungen hervor, die sich besonders auf die bewusste Kontrastierung von Klangfarben oder sogar ganzer Strukturblöcke stützten und die Möglichkeiten der Arbeit mit unterschiedlichen Zusammensetzungen von primärem und sekundärem thematischen Material ausloteten. Das "konzertante Prinzip" favorisierte ein Wettstreiten gleichwertiger Stimmen, sei es im *Concerto grosso* zwischen Instrumentalsolisten und Orchester-Tutti, sei es in Triosonaten zwischen zwei Solostimmen. Der erfolgreichste Komponist geistlicher Musik im ersten Vierteljahrhundert der Herrschaft von Louis XIV., Henry du Mont (1610-1684), brachte aus seiner wallonischen Heimat den *stile recitativo* in die Pariser Vokalmusik mit nach Paris. In seinen kleinen Motetten führte er die Textur mit zwei Solostimmen und Continuo ein, die die beliebteste Form der geistlichen Musik am Hof des Sonnenkönigs werden sollte. Die 1652 gedruckte Sammlung seiner *Cantica sacra* etablierte in Frankreich sowohl die Praxis der Generalbassbegleitung als auch die Gegenüberstellung eines Gesangssolisten mit einem oder mehreren nicht-vokalen Partnern; typisch waren Arien mit obligater Violine, Flöte oder Oboe. Dabei stellte der Generalbass den melodieführenden Stimmen eine relativ neutrale, vor allem der Verdeutlichung der Harmonik dienende Begleitung gegenüber, die von akkordischen Instrumenten wie Orgel, Cembalo oder Laute übernommen wurde, in der Basskontur häufig verstärkt durch ein tiefes Streichinstrument.

Die horizontale Strukturierung eines Musikstückes als Abwechslung von Ritornell und Episoden – auch als Refrain und Couplets bezeichnet – bot dem Publikum eine willkommene Mischung aus wiedererkennbaren (meist eher schlichten) und je neuen (meist komplexeren) Bausteinen; zur Markierung und Abgrenzung klarer Tonartenbereiche diente allen Komponisten eine begrenzte Anzahl konventioneller Kadenzformeln. Die vertikale Strukturierung des Klanggewebes begünstigte die Polyphonie, das Zusammenklingen selbstständig geführter Melodielinien. Bevorzugte Formen waren Fugen bzw. fugierte Abschnitte (*Fugati*), in denen ein



Thema nicht nur von allen Stimmen, sondern zudem auf verschiedenen Tonstufen imitiert wird, sowie die sogenannten Ostinato-Variationsformen Passacaglia und Chaconne, in denen einem stets in derselben Tonart (meist im Bassregister) wiederholten Thema nacheinander verschiedene Sekundärkomponenten gegenübergestellt werden.

In seiner Oper *Cardillac* setzt Hindemith alle diese Formen nicht nur als Kennzeichen der dramatisierten Epoche ein, sondern gewinnt ihnen eine inhaltliche Bestimmung ab, nach der sich seine Szenen (den chronologischen Handlungsablauf überschneidend) musikalisch gruppieren lassen.

### Die 'galante' Episode

Die Szenen 3 bis 6, die zusammen etwa die Hälfte des ersten Aufzugs ausmachen,<sup>10</sup> stellen eine zwar zur Illustration des Hauptthemas der Oper wesentliche, in sich jedoch ganz abgeschlossene Handlung dar. In Szene 3 kristallisieren sich aus der Volksmenge eine in einer Sänfte getragene Dame und ein sichtlich von ihrer Erscheinung faszinierter Kavalier heraus. Die Dame informiert sich über den Goldschmied, hört von den mysteriösen Morden an den Schmuckkäufern und verspricht dem Kavalier eine Liebesnacht, falls er sich traut, seine Leidenschaft für sie durch ein Geschenk eines Cardillac-Schmuckes unter Beweis zu stellen. In Szene 4 monologisiert der Kavalier, in Szene 5 die Dame über die Herausforderung im Spiel von Liebeslust und Tod. Die ohne Gesangsstimmen komponierte Szene 6 zeigt in Pantomimenform, wie der Kavalier die Dame in ihrem Zimmer aufsucht, ihr einen reich geschmückten Gürtel übergibt, sie daraufhin umarmen darf und dabei von dem durch ein Fenster eingestiegenen Cardillac erstochen wird. Damit endet seine Rolle; auch die ohnmächtig zurückgelassene Dame tritt im weiteren Verlauf der Oper nicht wieder auf. Der Eindringling nimmt den Gürtel an sich und verschwindet.

Dieses 'galante Abenteuer' komponiert Hindemith als eine Folge von vier Genrestücken der galanten französischen Musik: Szene 3 als ein Menuett mit Trio, Szene 4 als eine 'Opernarie', Szene 5 als ein Lied (also ein aus dem originären Opernkontext ausgekoppeltes Gesangsstück) und Szene 6 als eine Instrumentalmusik in Ritornell-Form.

<sup>10</sup>Szene 1 und 2 umfassen zusammen 60 Seiten mit 380 Takten, unwesentlich weniger als Szene 3-6 mit insgesamt 66 Seiten und 425 Takten. Die oberflächliche Einteilung des ersten Aufzugs in zwei "Bilder" ist nur hinsichtlich der Kulisse, nicht aber musikalisch oder inhaltlich relevant, insofern die ersten vier Szenen auf dem städtischen Platz im Freien spielen, die letzten zwei dagegen im Schlafzimmer der Dame.

In Szene 3 bereitet ein rezitativischer Dialog in schnell wechselnden Tempi eine dreiteilige Form vor. Das Menuett besteht aus einer den blumigen Komplimenten des Kavaliers vorbehaltenen 'Arie für Tenor und obligate Flöte', einem kurzen, melodisch kontrastierenden Wortwechsel über den Goldschmied und der fast ironisch wirkenden Rückkehr des Kavaliers zu seiner ariosen Kantilene bei der Erwähnung des Blutes, das jeden Cardillac-Schmuck beschmutzt; in der modifizierten Reprise am Ende der Szene präzisieren Dame und Kavalier ihre Verabredung. Das Trio, in dem der Kavalier den typischen Verlauf eines solchen Raubmordes beschreibt, ist gekennzeichnet durch ein 15mal erklingendes Motiv mit den für die sogenannte französische Overtüre der Zeit charakteristischen, scharf punktierten Rhythmen.

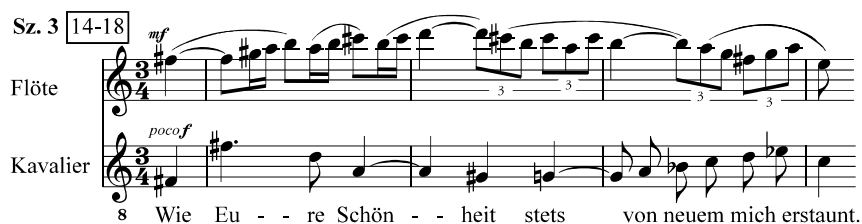
**NOTENBEISPIEL 7:** Arie für Tenor und obligate Flöte, in Form eines Menuetts

Sz. 3 [14-18] *mf*

Flöte

Kavalier *poco f*

8 Wie Eu - - re Schön - - heit stets von neuem mich erstaunt.



**NOTENBEISPIEL 8:** Trio-Motiv im Rhythmus einer französischen Overtüre

Sz. 3 [49-50] Rezitativ *tr* *mf*

[65-66] In (Marsch-)Zeitmaß



Die vierte Szene ist als Da-Capo-Arie konzipiert, in der der zu todesmutigem Kauf herausgeforderte Kavalier über die Bedeutung von Liebe und Tod sinniert. Hindemith ahmt hier einen Typus der konventionellen Opernarie nach: Auf eine kurze, statische Einleitung, in der ein getrillertes und tremoliertes Tutti-*cis* den bedeutungsschweren Ausruf "Waagschalen dieser Welt!" begleitet, folgt die Arie in der im späten 17. Jahrhundert zur Blüte gelangten A B A'-Form, wobei jeder der Teile auch in sich dreiteilig ist (A = a a b a, B = c c' c" a d d' d", A' = a b a). Ein der Einleitung entsprechender achttaktiger Epilog bringt den philosophierenden Kavalier zurück auf die Ebene erwarteter Taten, auch dies mit nicht zu überhörendem ironischen Bezug auf eine der barocken Opernposen ("Ich eile, ich eile, hol' den Schmuck und stürze an ihr Bett. Und die Schale der

Liebesnacht sinkt seligkeitbeladen“). Das instrumentale Nachspiel, in dem Hindemith Fragmente aus A und B resümiert, beschließt eine Musik, die in ähnlicher Struktur am Pariser Hof erklingen sein könnte – am Hof eben jenes Sonnenkönigs, der bei E.T.A. Hoffmann aufgefordert wird, solche nächtlichen Ausflüge seiner Höflinge zu schützen.

Hörer mit Sinn für den Humor musikalischer Anspielungen werden schmunzeln, wenn sie bemerken, dass der Gesang des Galans von einer Streicherfigur begleitet wird, wie sie in ähnlicher Form in vielen französischen Opernpartituren vorkommt. Dabei ist hier die aus einer Akkordwiederholung abgeleitete Figur selbst eintaktig, während die ihr unterlegte, später variierte und entwickelte Bassfigur zwei Takte umfasst. So entsteht ein Eindruck wie bei einer sich mal hierhin, mal dorthin senkenden Waage.

**NOTENBEISPIEL 9:** Typisierte Opernarien-Begleitung in der Kavalier-Arie

Sz. 4 7-8

(Violine / Viola / Violoncello)

(Fagott 1+2 / Kontrafagott / Kontrabass)

Das in Szene 5 erklingende Gegenstück zur Arie des Kavaliers nennt Hindemith “Lied”. Wieder gibt es eine statische Einleitung, hier entwickelt aus einer sechsstimmigen Akkordwiederholung und ihrer ‘Krönung’ durch ein anschwellendes und wieder verebbendes Oboen-*gis*; wieder setzt der Gesang gegen Ende dieser Einleitung mit bedeutungsschweren Worten ein (“Die Zeit vergeht, Rose zerfiel”), wieder beruht der zentrale Abschnitt auf der dreiteiligen Form (hier a b b' a'), und wieder erklingt in der Begleitung die für die französische Barockoper charakteristische Mischung aus ‘wenig Aussage, aber viel Bewegung’ (hier ist es ein weitgehend in Achteltriolen unterteilter 6/4-Takt, zeitweise unterstrichen von repetierten Hornstößen und Paukenschlägen). Das Pendant zum Epilog des Kavaliers erklingt bereits vor der Reprise der Anfangsphrase, drückt jedoch nicht Tatendrang, sondern Resignation aus (“Doch alles steht stumm in der Welt”, beantwortet noch einmal mit den Melismen der Oboe). Statt eines Nachspiels endet die kurze Szene auf einem gezupften *cis* der tiefen Streicher. Mit diesem Ton schlägt Hindemith einen Bogen zurück zum getrillerten Tutti-*cis* zu Beginn

der Szene 4 und fasst so die beiden monologisierenden Gesangsnummern des galanten Paares zusammen.

Bemerkenswert ist zudem eine andere Art musikalischer Bezugnahme auf die Musik der galanten Episode, zumal sie in der folgenden Szene weitergesponnen wird. Das Lied der Dame wird, wie erwähnt, eingeleitet durch die melodischen Melismen der Oboe; eine Klarinette antwortet auf die Rahmenphrase des Liedes mit einer freien Imitation, während Flöte und Oboe zusammen den Anfang der inneren Liedphrasen umspielen. Die melodische Partnerschaft einer Gesangsstimme mit einem hohen Holzblasinstrument ist bereits angelegt im Menuett der Szene 3, das, wie oben beschrieben, auf einem Duett von Tenor und Flöte beruht. So verwirklicht erst 'er', dann 'sie' die Verschmelzung zweier Melodielinien als Metapher der amourösen Beziehung.

In Szene 6 spinnst Hindemith diesen Gedanken fort, indem er die Pantomime, in der das Schmuckgeschenk übergeben, die erotische Belohnung vollzogen und der Mord begangen wird, als "Duett für zwei Flöten" ankündigt und dabei auf Gesang ganz verzichtet. Allerdings findet sich das im Titel erwähnte Duett in reiner Form nur zu Beginn dieser Szene; später übernehmen andere, auch viel tiefere Instrumente die melodischen Parts. Für die inhaltliche Idee jedoch ist der anfänglich Eindruck entscheidend: Hier spinnen die Instrumente, die in den vorangegangenen Szenen in dieser Funktion eingeführt worden sind, die symbolische Zweierbeziehung fort, ohne der Worte zu bedürfen.

Die Musik der Pantomime ist als Rondoform komponiert. Der zwölf-taktige Refrain besteht aus einer Phrase, deren Beginn auf *gis* und Ende auf *cis* die tonale Verankerung der vorausgehenden Szenen aufgreift. Der insgesamt sechsmal erklingende Refrain alterniert mit drei verschiedenen Couplets, von denen das erste zweimal aufgegriffen wird und das dritte mit dem zweiten verwandt ist.

Hindemith schreibt die Bühnenanweisungen für die Pantomime direkt in die Partitur (wie eine 'Stimme', zwischen die Systeme für Bläser und Schlagzeug einerseits und für die Streicher andererseits). Er stellt sich also eine genaue Zuordnung der stumm ablaufenden Handlung zur Musik vor. Die Tabelle auf der folgenden Seite zeigt, wie sich das Flötenduett für ein Couplet mit einem zweiten Duett aus Oboe und Violine 'paart', wie es seine Phrase für die beiden letzten Refrains an die drei tiefsten Holzblasinstrumente abgibt und wie es in den zwei letzten Couplets einmal zu einer einzigen Linie verschmilzt, dann wiederum sich mit hinzutretender Oboe zum Trio erweitert.

TABELLE 2: Musik und Pantomime zur Krönung der galanten Episode

Refrain	Phrase in 1. Flöte, skandiert von Triangelschlägen, begleitet von Pizzicati in den tiefen Streichern	Der Kavalier tritt ins Schlafzimmer der Dame, die er tief schlafend antrifft.
Refrain	Phrase in 2. Flöte, Gegenstimme in 1. Flöte, Pizzicati	Die Dame erwacht; neckende Begrüßung.
1. Couplet	Flöten-Duett (+ Triangel/Streicher)	–
Refrain (verkürzt)	Phrase in 1. Flöte mit immer dichterem Streicherbegleitung, wie zuvor in gedämpften Pizzicati	Der Kavalier tut so, als entschuldige er sich für die Kühnheit seines Eindringens.
1. Couplet (variiert)	Flöten-Duett (+ Triangel/Streicher)	Der Kavalier überreicht wie versprochen ein Schmuckstück.
Refrain	Phrase in 2. Flöte, dichtere Streicherbegleitung, neue Gegenstimme in 1. Flöte	Der Kavalier kokettiert mit dem teuer und kunstvoll geschmiedeten Gürtel.
2. Couplet	Duett Oboe–1. Violine, bald gepaart mit Duett der 2 Flöten, dazu Ostinatofigur in den Bassinstrum. (gegliederte Form: c' c' c' c'')	Der Kavalier will den Schmuckgürtel einer im Schlafzimmer stehenden antiken Statue umbinden, doch die Dame fleht, ihn wieder selbst halten zu dürfen.
Refrain	Phrase parallel in Klarinette, Bassklarinetten und Fagott	Die Dame verlässt das Bett und legt sich den Gürtel an.
1. Couplet	ehemaliges Flötenduett erklingt als Unisono in Klarinette, Bassklarinetten und Fagott	Die Verliebten vergessen endlich den Schmuck und versinken in einem langen Blick.
Refrain	Phrase parallel in Klarinette, Bassklarinetten und Fagott	Die Dame legt den Gürtel fort, um sich dem Kavalier zu widmen.
3. Couplet	dem Flötenduett gesellt sich die Oboe als dritte melodieführende Stimme hinzu, in großen Abständen in den Streichern untermalt von der jetzt fünfstimmigen Ostinato-Figur aus dem 2. Couplet	Kuss und erotische Annäherung
—	Das Tempo verebbt, die Einwürfe der Ostinato-Figur werden kürzer und leiser; die 2. Flöte beschränkt sich auf immer weniger Töne, während die 1. Flöte in die Höhe steigt und dort verklingt.	In der Fensteröffnung im Hintergrund taucht eine schwarze, maskierte Gestalt auf ...

Die Tendenz zur Modifizierung der *Zweisamkeit* lässt sich sogar szenisch zuordnen. Cardillac, zunächst vertreten durch den von ihm gefertigten Schmuck, zu dem die Aufmerksamkeit der Verliebten immer wieder zurückkehrt, spielt die Rolle des Dritten in dieser Liebesszene; das einzige 'Trio' erklingt bezeichnenderweise in Vorbereitung auf das bedrohliche Aufscheinen des maskierten Goldschmieds im Schlafzimmerfenster. Die antike Statue im Zimmer der Dame rückt als vorübergehende Trägerin des Gürtels nur kurz in den Blickpunkt, doch gerade für den musikalischen Abschnitt, in dem sich szenisch eine Teilung in Statue + Gürtel einerseits und Dame + Kavalier andererseits anzudeuten scheint, komponiert Hindemith die Gegenüberstellung des Flötenduetts mit dem Duett aus Oboe und Violine. Dagegen verschmilzt das Duett zu einer einzigen Linie ausschließlich für den Abschnitt, in dem die Verliebten den Schmuck und seinen Schöpfer kurzfristig ganz vergessen und eins werden.

Anstelle des nach diesem dritten Couplet zu erwartenden weiteren Refrains erleben die Hörer zwei musikalische Überraschungen. Die erste – unerhört in einer Oper, die keine gesprochenen Dialoge kennt – besteht aus einem vollständigen Aussetzen jeglicher Musik. Das Eindringen des maskierten Cardillac durch das Schlafzimmerfenster während der Umarmung der beiden Verliebten, sein raubtierartiges Umschleichen des Bettes, das Erschrecken der Dame, als sie kurz die Augen öffnet und den Mörder sieht, der Dolchstoß, der den Kavalier im Genick trifft und tötet, das Herabsinken des getöteten Körpers vom Bett sowie der Entsetzensschrei und die darauf folgende Ohnmacht der Dame geschehen in vollkommener, atemloser Stille.

Die zweite, nicht ganz so drastische Überraschung präsentiert sich mit der Musik, die einsetzt, kaum dass der Mord geschehen und der Mörder ("raubvogelartig", mit einem "wie Flügel" gespreizten Mantel) durch das Fenster in den Garten verschwunden ist. Es handelt sich um ein teils transponiertes, teils identisch übernommenes Zitat des Orchesterabsturzes in *fff*, dem das Publikum zum ersten Mal am Schluss von Szene 1 begegnet ist, als die hektisch nach dem Serienmörder suchende Menschenmenge in Panik zu geraten drohte. Zum zweiten Mal konnte das Publikum denselben bildhaft komponierten 'Sturz in den Abgrund' kurz nach Beginn von Szene 2 wahrnehmen, als den Ordnungsbemühungen der Polizei die keineswegs beschwichtigte Aufregung des Volkes entgegenbrandete. Hier, anlässlich der Flucht des dem Zuschauer nun bekannten Mörders, ertönt zum dritten Mal dieselbe Musik, als wolle der Komponist daran erinnern, dass dieser Mord nicht nur das gerade beobachtete Paar betrifft, sondern ganz Paris im Würgegriff der Angst hält. Der Absturz wird diesmal ergänzt durch einen

schnell und energisch crescendierenden Wiederanstieg einiger Instrumente über ebenfalls anschwellenden Wirbeln auf einer Jazztrommel und einer kleinen Trommel. Achtzehn von einem Tamtamschlag eingeleitete und von einem Wirbel auf der großen Trommel unterstrichene Anschläge in Klavier und Pauken beschließen den ersten Akt.

Hier verdient die bisher nur nebenbei erwähnte Jazztrommel einen kurzen Kommentar. Hindemith verlangt für diese Oper die Erweiterung des Orchesters um zwei nicht-klassische Instrumente: ein Tenorsaxophon und ein Set aus vier Jazztrommeln. Wie noch gezeigt werden soll, dient das Saxophon der psychologischen Charakterisierung der Titelfigur; diese steht allerdings in der galanten Episode nicht im Vordergrund. Die Jazztrommeln dagegen fügen der sinfonischen Palette eine Farbe hinzu, mit der der Mord gekennzeichnet ist. Sie erklingen in den hier diskutierten vier Szenen stets mit erkennbarem inhaltlichen Bezug. Im Trio der Szene 3 markiert ein erster Schlag auf zwei Jazztrommeln das Wort "Dolch", mit dem der Kavalier der Dame von dem Geheimnis erzählt, das den Goldschmied umgibt. Wenig später begleitet der regelmäßig wiederholte Schlag einer einzelnen Jazztrommel die Anfangszeile im das Trio bildenden Marsch, mit dem der Kavalier den typischen Ablauf eines solchen Raubmordes schildert. Im Nachspiel zur Arie des Kavaliere scheint ein dreitaktiger Wirbel einer Jazztrommel dessen abschließend geäußerte Hoffnung auf eine mittels eines gefahrvoll erworbenen Schmuckstückes erkaufte Liebesnacht zu durchkreuzen. Folgerichtig erklingt das den Mord signalisierende Instrument auch im Nachspiel des pantomimisch dargestellten Mordes.

### **Vater, Tochter und Geliebter**

Wie der Protagonist selbst, so tritt auch seine Tochter – die bei Lion und Hindemith namenlos bleibt – erst im 2. Akt auf. Drei musikalische Formen verdeutlichen ihre schwierige Stellung im Dreiecksverhältnis zwischen dem Geliebten einerseits, mit dem sie fliehen möchte, und dem vergötterten Vater andererseits, den sie glaubt nicht verlassen zu dürfen. Gegen Ende der Szene 7 von Cardillac herbeigerufen, um ihn im Laden zu vertreten, singt sie in der monologischen Szene 8 eine große Arie. Nachdem sie im Duett mit ihrem Offizier in Szene 9 ihre Unfähigkeit zu fliehen eingestanden hat, versucht sie in Szene 10 von ihrem Vater zu erfahren, wie unabhkömmlich sie für diesem wirklich ist, und erlebt eine herbe

Enttäuschung, als sie merkt, dass ihr Vater sie kaum wahrzunehmen scheint und nur über seine 'Werke' spricht. In Szene 12 schließlich vervollständigt die Aussprache des Offiziers mit dem Goldschmied den Einblick in dessen selbstbezogene Psyche, indem sich erweist, dass diesem Vater das Wohl und Schicksal seiner Tochter vollkommen gleichgültig ist.

Die Selbsterforschung der Tochter in Szene 8 ist in Ritornell-Form komponiert, und zwar als "Arie mit konzertierenden Instrumenten". Eine kurze, voll chromatische Unisono-Phrase des Orchesters umschließt als vierfacher Refrain drei längere Couplets:

**NOTENBEISPIEL 10:** Das Ritornell der  
"Arie mit konzertierenden Instrumenten"



In den Couplets ist dem Gesang der jungen Frau als wortloser Dialogpartner ein Trio aus Oboe, Horn und Violine zur Seite gestellt, das nur sporadisch von den tiefen Streichern mit einer an Generalbassbegleitungen erinnernden Figur unterstützt wird.

**NOTENBEISPIEL 11:** Der Beginn des mit dem Gesang konzertierenden Trios

Sz. 8 [4-7]

Wenn die Stimme der Tochter im zweiten Couplet zum ersten Mal erklingt, bilden Oboe und Horn mit ihr ein Trio, dessen Komponenten nun mit denen des ursprünglichen Instrumentaltrios alternieren. Dabei ist die Singstimme von einer Melismatik, wie sie aus Bachs Passionsmusiken vertraut ist. Der Eindruck eines stilistischen Imitats aus der dramatisch evozierten Epoche wird zudem dadurch verstärkt, dass fast alle Orchesterstimmen das eröffnende Viertotonmotiv der Oboe ebenfalls imitieren.



## NOTENBEISPIEL 12: Das die Gesangsstimme einbettende Instrumentaltrio

Sz. 8 26-29

Oboe

Horn (F)

Tochter: Mein Ge-lieb - - - - - ter kommt

In Szene 10 versucht die Tochter, den inneren Zwiespalt zwischen Liebesverheißung und kindlicher Pflichterfüllung im direkten Gespräch mit ihrem Vater zu auflösen. Die Szene besteht musikalisch aus drei Abschnitten. Zwei knappe Gesangseinwürfe, die gegen Ende der Anfangsphase des Orchesters bzw. im Anschluss an deren variierte Wiederholung ertönen, führen in gedrängter Form die Problematik vor: Dem Entzückensruf Cardillacs bei der Betrachtung eines Päckchens Gold steht die demütig um Liebe flehende Entgegnung der Tochter gegenüber: “Warum streichelt Ihr Gold, nicht mich?” Nach einer Überleitung folgt ein in wechselnden Tempi gehaltener zweiter Abschnitt, der in dreifachem Anlauf Vorformen einer melodischen Linie einführt,<sup>11</sup> die als Fugato-Subjekt den dritten, längsten Abschnitt bestimmt.

Mit diesem Fugato ist Hindemith ein ‘Juwel’ gelungen, das polyphone Arbeit mit symbolträchtiger Symmetriebildung verknüpft. Wenn das vielfach vorbereitete Subjekt endlich in seiner gut drei Takte umfassenden Länge erklingt, führt Hindemith es unbegleitet ein wie das Thema einer Fuge, mit der Aufführungsanweisung “ganz langsam und mit Ausdruck”. Die siebzehntönige Phrase ist voll chromatisch, wirkt jedoch durch den gebrochenen Dreiklang im ersten Takt (*b-ges-es*), die vier reinen Quinten (*d-a*, *gis-cis*, *c-g* und *e-h*) sowie die abschließende “Seufzerfigur” (*as-g*) trotzdem in jedem Moment tonal verankert.

<sup>11</sup>In T. 37-43 spielt ein Teil der Streicher eine Torsoform des Subjekts in vierstimmiger Engführung; in T. 51-54 nehmen zwei Pulte der Violinen einen neuen Anlauf, werden von dem Zuversicht vortäuschenden “Ihr werdet ihn lieben” der Tochter zur dreistimmigen Engführung ergänzt, doch bricht das präfigurierte Fugato-Subjekt noch früher ab als zuvor. In T. 57-61 schließlich stehen sich mit der Vorform des Fugato-Subjekts nur noch einige Violinen und die diese imitierende Stimme der Tochter gegenüber; dabei präzisiert der Text noch einmal den Zwiespalt: “Des Vaters Nähe zwingt ... Geliebter fernher lockt”.

## NOTENBEISPIEL 13: Das Fugato-Subjekt (Sz. 10, T. 62ff)



In Tabelle 3 unten ist die Stimme, in der das Fugato-Subjekt jeweils erklingt, optisch so eingerückt, dass Hindemiths Achsensymmetrie auf den ersten Bild erkennbar ist. Die thematische Phrase wird zunächst innerhalb der Streichinstrumente absteigend weitergegeben, von den Violinen an die Bratschen und von dort an die zu einer Stimme zusammengefassten tiefen Streicher, Violoncello und Kontrabass. Erst danach ertönt das Subjekt zum ersten Mal auch in einer Vokalstimme; die Tochter singt: "Ach, brich nicht entzwei, unentschlossnes, geteiltes, Herz!" Sofort anschließend hört man die Stimme des Vaters mit zwei verketteten Einsätzen einer verkürzten Version des Fugato-Subjekts: "Hier schuf ich mein erstes Werk / hier soll auch mein letztes entstehen."

Cardillacs verkürzte Einsätze führen eine veränderte Textur ein: Das Fugato-Subjekt erklingt jetzt jeweils mit paralleler Oktave; die Singstimme ist zunächst eine Oktave tiefer verdoppelt durch Violoncello und Kontrabass, dann eine Oktave höher durch Violine und Viola. Wenn die beiden tiefen Streicher das Subjekt anschließend wieder allein übernehmen, tun sie das jetzt ebenfalls in Oktavverdoppelung.

Schließlich kehrt das Subjekt zu den Violinen, die es anfangs aufgestellt hatten, zurück. Diese präsentieren es nicht nur ebenfalls in Oktavparallele, sondern zudem in der vom Titelhelden eingeführten Verkürzung. Dem Violin-Einsatz folgen drei Takte, in denen das viertönige Kopfmotiv des Fugato-Subjekts erst in Celli und Bässen, dann in Bratschen und Celli imitiert wird; es sind somit alle Streicher mit thematischen Fragmenten beteiligt. Der Violin-Einsatz und die Kurzimitationen zusammen bilden die genaue Mitte des Fugato-Abschnitts. Dieses Zentrum ist außerdem durch sekundäres Material herausgehoben: Schon zum vorausgehenden Paralleleinsatz der tiefen Streicher singt die Tochter eine aus der melodischen Kontur des Szenenanfangs entwickelte Linie, die anschließend und bis zum Ende des erneuten Paralleleinsatzes der tiefen Streicher von Vater und Tochter in freiem Kanon wiederholt wird.

Von dieser Achse ausgehend kehrt Hindemith den Prozess um. Nach dem erwähnten Einsatz der tiefen Streicher erklingt das Subjekt wieder in den beiden Singstimmen, diesmal allerdings nicht nacheinander, sondern in (Oktav-)parallele. Es folgen die drei einstimmigen Einsätze der Streicher,

symmetrisch entsprechend zum Anfang nun in aufsteigender Reihenfolge: beginnend in den Violoncelli und Kontrabässen, gefolgt von den Bratschen und abgerundet von den (mit einigen unbegleiteten Tönen endenden) Violinen.

**TABELLE 3:** Das Fugato eines nicht stattfindenden Dialogs

Fugato-Subjekt	
ab Takt	Stimme
62	Violinen ( <i>einstimmig</i> )
65	Bratschen ( <i>einstimmig</i> )
67	Violoncello/Kontrabass ( <i>einstimmig</i> )
71	Tochter
74	Cardillac 2/3 + 2/3, <i>oktaviert</i> in Vc/Kb, dann VI/Vla
79	Violoncello/Kontrabass ( <i>in Oktavparallele</i> )
82	Violinen 2/3 ( <i>in Oktavparallele</i> ), Kopfmotif imitiert in Vc/Kb, Vla/Vc
87	Violoncello/Kontrabass ( <i>in Oktavparallele</i> )
91	Tochter/Cardillac parallel ( <i>in Oktaven</i> )
95	Violoncello/Kontrabass ( <i>einstimmig</i> )
98	Bratschen ( <i>einstimmig</i> )
101	Violinen ( <i>einstimmig</i> )

Wie schon die in der ersten Hälfte des symmetrisch angelegten Abschnitts enthaltenen Sätze von Tochter und Vater zeigen, findet kein echter Austausch, ja nicht einmal ein wirkliches Gespräch statt. Nachdem Cardillac kurz vor Beginn des Fugatos durch die Worte “Ich gebe dich ihm, ihn dir ungesehen” sein Desinteresse an der Tochter und deren Zukunft zum Ausdruck gebracht hatte, ist für ihn das Thema ihrer Liebe abgetan. Im Fugato sind beide auf sich selbst zurückgeworfen: In der ersten Hälfte spricht die Tochter zu ihrem “unentschlossenen, geteilten Herzen”, der Goldschmied von seinen Werken. An entsprechender Stelle in der zweiten Hälfte sind die gesungenen Texte an der Oberfläche (dem Anfangswort) “unisono”, doch in der weiteren Aussage gänzlich disparat:

Tochter: [So quillt das]  
 Freudleid meiner Doppelliebe süß ängstigend aus dieser Erde.

Cardillac:  
 Freudleid nur der Schaffenskraft lässt verweilen mich auf dieser Erde.

Der Name der Form – *fugato* kommt von *fugare* = fliehen – ist somit hier Programm. Die beiden handelnden Personen dieser Szene fliehen sowohl voreinander als auch vor der eigentlich nötigen Klärung, indem sich jede in ein Selbstgespräch zurückzieht. Die Anlage des Abschnitts mit einer

nur minimal gebrochenen Symmetrie verleiht einer inneren Entsprechung Ausdruck: Cardillac's mangelnde Liebesfähigkeit findet ihr Gegenstück in der gespaltenen Liebe der Tochter.

Auch Szene 12, in der das ergänzende Gespräch zwischen Cardillac und dem Offizier stattfindet, besteht aus drei Abschnitten. Zwar ist jeder hinsichtlich Thema und Form eigenständig, doch wieder gipfelt alles in einer krönenden Polyphonie. Der erste, in einer Abwechslung von Bassfigur und entfernt verwandter Gesangslinie gründende Abschnitt vertont den Verlauf eines Missverständnisses: Der Offizier bittet Cardillac um "das Schönste", was er hervorgebracht habe, und spielt damit auf die Tochter an, doch dem Vater kommt gar nicht der Gedanke, solche Worte könnten sich auf anderes als seinen Schmuck beziehen, und er versucht, den vermeintlichen Kunden abzuwimmeln. Erst als das Wort "Tochter" fällt, kehrt sich das Verhältnis zwischen den beiden Männern um: Der Vater will sein Kind möglichst schnell loswerden, dem Offizier jedoch ist das allzu leicht erhaltene Einverständnis verdächtig. Mit ihrem immer ähnlich wiederholten Material verstärkt die Musik den Eindruck eines sich im Kreise drehenden Gesprächs.

Im zweiten, wie in Szene 10 auch hier in wechselnden Tempi komponierten Abschnitt, macht Cardillac (zum zweiten Thema der Szene) das für die gesamte Opernhandlung entscheidende Geständnis, er beziehe all seine Kraft aus seinen Werken. Der Offizier schließt daraus, dass der Einfluss des Vaters auf die Tochter schwächer, sein eigener aber stärker werden könne, wenn er dem Goldschmied besonders schöne Schmuckstücke abkauft. Im dritten Abschnitt schließlich, der in der Anzahl der Takte auch hier fast die Hälfte der Szene umfasst, geht es um den Kampf der beiden Männer um eine Kette. Da der Offizier den Schmuck bezahlt, erhebt er ihn rechtmäßig, doch Cardillac droht beinahe unverhohlen mit Mord: Er werde "beiseite schieben", was sich zwischen ihm und sein Werk drängt.

Die Form ist nicht so streng gebaut wie das Fugato in Szene 10; doch auch hier gibt es ein durch viele Stimmen gereichtes polyphones Thema, das zudem zwei unterschiedliche Fortsetzungen kennt. Den Rahmen der musikalischen Struktur bilden Abschnitte, in denen das Thema – teilweise verkürzt – vor allem in den hohen Holzbläsern erklingt. Innerhalb dieses Rahmens eröffnet der Offizier den Machtkampf mit dem Thema und seiner ersten Fortsetzung, um unmittelbar anschließend, nach einem Themeneinsatz der Holzbläser, durch die zweite Fortsetzung, in der er Versöhnung mit dem später hoffentlich milder gewordenen Cardillac verspricht, zu seinem eigenen nächsten Einsatz überzuleiten. Ganz ähnlich verhält sich später auch Cardillac.

## NOTENBEISPIEL 14: Das Machtkampf-Thema mit seiner ersten Fortsetzung

Sz. 12 198-207




(Thema) (Fortsetzung 1)

8 Ich rau - be Euch das Ge-waf-fen. Wehr - - los ste-hend will  
8 ich meinen Geg - - - ner.

## NOTENBEISPIEL 15: Das Machtkampf-Thema mit seiner zweiten Fortsetzung

Sz. 12 207-223



(Thema) (Fortsetzung 2)

8 Dann reich ich Euch die Hand, zieh' Euch  
8 le - - - - - ben-spen-dend als Freund zu mir em-por.

(Thema) (var.)

Bezeichnend ist, dass sich die beiden Männer, die ja an derselben Lösung interessiert sind, desselben musikalischen Materials bedienen, das sie, will man das Thema mit seinen zwei Fortsetzungen wörtlich nehmen, einmal in diese und einmal in jene Richtung wenden. Das Publikum weiß nach dem vorangegangenen Gespräch bereits, dass es ein künstlich angezettelter Konflikt ist, der hier zu einer lebensbedrohlichen Situation führt. Wenn die Stimmen beider Männer sich trotzdem immer wieder des gemeinsamen Themas bedienen – weit häufiger als in den anderen Opernszenen wird es hier nicht von den kommentierenden Instrumentalstimmen, sondern von den Vokalpartien selbst vorgetragen –, so macht dies musikalisch fühlbar, dass sie gleichermaßen an die Formel “Schmuckbesitz = Lebenskraft” glauben.

Die drei Szenen des zweiten Aktes, die um die Tochter kreisen, stehen hinsichtlich der historischen Vorbilder ihrer musikalischen Strukturen also zwischen dem galanten und dem strengen Bereich barocker Muster. Die Arie mit konzertierenden Instrumenten stellt den bangen Monolog der Tochter in einen Kontext miteinander verwobener Stimmpartner, die nach immer neuem Anstoß durch das regelmäßige wiederholte Ritornell die

unterschiedlichen Facetten der Herzensfrage<sup>12</sup> mit beleuchten helfen. In den beiden im Grundaufbau ähnlich strukturierten Duett-Szenen enthalten sowohl die Musik als auch der Gesprächsinhalt ungewöhnliche Aspekte. Die Teilnehmer am vermeintlichen Dialog reden aneinander vorbei – in verschiedener Weise und mit unterschiedlichem Ausgang, jedoch aus demselben Grund, nämlich der von Cardillac einerseits und der Tochter und ihrem Geliebtem andererseits diametral entgegengesetzt bewerteten Vater-Kind-Beziehung. Hindemith unterstreicht die Parallelität durch den analogen Aufbau aus drei Abschnitten, deren erste zwei jeweils auf den in der zweiten Hälfte der Musik erfolgenden Höhepunkt satztechnischer Komplexität hinzielen. Gleichzeitig spiegelt er die dramatische Absurdität, indem er den aus ein polyphon verarbeiteten Themen entwickelten Passagen zusätzliche, artfremde Merkmale überstülpt: im einen Fall einen achsensymmetrischen Aufbau, im anderen zwei regelmäßige Phrasenfortsetzungen, die den Grundgedanken als quasi “wendbar” erscheinen lassen.

### **Der Künstler im Pakt mit dem Teufel**

Eine weitere musikalisch verwandte Gruppe umfasst die drei Szenen, die in der Werkstatt des Goldschmieds spielen. Das Rückgrat bilden hier die beiden Rahmenszenen des zentralen Aktes. In Szene 7 wird Cardillac von seinem Goldhändler verdächtigt, alchemistische Experimente durchzuführen; Szene 13 zeigt Cardillac allein, in Gedanken, die tatsächlich dem Bereich der schwarzen Magie zugeordnet werden könnten und zu seinem nächsten Mord führen. Ergänzt wird dieses Szenenpaar durch Szene 11, in der der französische König mit seinem Gefolge die Werkstatt seines berühmten Goldschmieds besucht und dabei von Cardillacs Weigerung, ihm irgendeines seiner Schmuckstücke zu überlassen, brüskiert wird.

Diese drei Szenen sind auf der jedem Hörer zugänglichen Ebene durch ein gemeinsames Klangmerkmal verbunden: die solistische Verwendung eines Saxophons. Das 1840 von dem belgischen Instrumentenbauer und Musiker Adolphe Sax erfundene Instrument, das wegen seines Rohrblattmundstückes unter die Holzblasinstrumente eingereiht wird, wegen seines Schallkörpers jedoch eigentlich den Blechbläsern zugerechnet werden

<sup>12</sup>Auch Bach schrieb fast alle seine Arien mit konzertierenden Instrumenten zu Texten, die Trauer oder Herzenszweifel thematisieren; vgl. z.B. die Arie BWV 101,2 mit obligater Violine (in der Choralkantate “Nimm von uns Herr”), die Arie “Seufzer, Tränen, Kummer, Not” BWV 21,3 mit obligater Oboe, sowie etliche der Arien aus den Passionen.

müsste, wurde zunächst von Komponisten klassischer Musik ignoriert und trat seinen Siegeszug erst an, als der besondere, zugleich schmelzende und starke Klang von amerikanischen Jazzmusikern entdeckt wurde. Als dann die europäischen Metropolen in den 1920er Jahren in einen wahren Jazztaumel gerieten, fand das Saxophon auf diesem Umweg Eingang auch in die Instrumental- und Opernmusik der alten Welt.

Der ungewöhnliche Adoptionsweg ist vermutlich dafür verantwortlich, dass das Saxophon in Musik für Sinfonie- oder Opernorchester zunächst vor allem zur klanglichen Typisierung exotischer Sujets eingesetzt wurde. In Milhauds 1923 uraufgeführtem, an afrikanischen Mythen orientierten Ballett *La Création du monde* (Die Erschaffung der Welt) enthält schon die Ouvertüre ein großes Saxophon-Solo, und der erste Hauptabschnitt, "Das Chaos vor der Schöpfung", ist als eine von Saxophon, Trompete, Posaune und Kontrabass ausgeführte Jazzfuge entworfen. Ernst Krenek ließ in seiner Oper *Jonny spielt auf* von 1926 den schwarzen Leader einer Jazzband mit dem in diesem Kontext naheliegenden Instrument hervortreten, und Kurt Weills 1930 entstandene Oper über die fiktive amerikanische Stadt *Mahagonny* sieht drei Saxophone sowie andere Jazzinstrumente wie Banjo und Bandoneon vor. Doch auch Puccini verwendete Saxophone in der Bühnenmusik seiner späten, 'chinesischen' Oper *Turandot*. Zudem wählten europäische Komponisten das Saxophon nicht nur zur Typisierung von Protagonisten, die aufgrund ihrer Herkunft als Exoten *par excellence* galten. Der Bereich des 'Fremden' begann dabei schon bei Nationalitäten in den Randzonen des europäischen Kontinents. So unterstreicht Ravel in seinem *Boléro* von 1928 das spanische Flair mit zwei Saxophonen, und sogar der Gesang des Troubadours, der im zweiten Stück aus Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung* vor den Toren des "alten Schlosses" erklingt, wird in Ravels 1922 entstandener Orchesterbearbeitung durch ein Saxophon repräsentiert.

Wenn Hindemith 1929 zur Charakterzeichnung seines René Cardillac ein Tenorsaxophon einsetzt, so steht er damit einerseits in einer Tradition. Andererseits beabsichtigt er mit dieser klangfarblichen Typisierung sicherlich keine Aussage über die ethnische Herkunft des Pariser Goldschmieds. Vielmehr scheint es dem Komponisten um die Darstellung der moralischen Außenseiterstellung seines Protagonisten zu gehen.

In szenischer Hinsicht handelt es sich bei allen drei Cardillac-Arien um Quasi-Monologe. In Szene 11, wo König Louis XIV. den Goldschmied in seiner Werkstatt besucht, aber dessen Worte weder ernst nimmt noch beantwortet, ist dies offensichtlich, doch gilt es ebenso für die beiden

Szenen, in denen kein Dialogpartner zugegen ist. Nachdem Cardillac im ersten Akt ausschließlich als stumm mordender Einbrecher zu sehen war, erfolgt sein erster Auftritt als Sänger zu Beginn des zweiten Aktes mit einem Arioso, das ihn in fast mystischer Beziehung zu seinem Werkstoff zeigt. Ebenso wie in der letzten Szene des Aktes steht er zwar allein auf der Bühne; doch spricht er zum Gold als einem fast personifizierten Gegenüber. In der optimistischen Stimmung der Szene 7 beschreibt er, wie nach dem Einschmelzen des Edelmetalls in einem Tiegel und dem Formen des halbfesten Stoffes ein Moment kommt, da das flüssige, zu jeder Gestaltung bereite Gold mit dem, der es zu bearbeiten vermag, eins wird. Doch kaum zum Schmuckstück geformt, gewinnt das Werk Macht über seinen Schöpfer.<sup>13</sup> In Kenntnis dieser symbiotischen Beziehung mag die Depression, die Cardillac in Szene 13 ergreift, nachdem ihm der Freier seiner Tochter ein Schmuckstück abgekauft hat, verständlich werden. Als "klaffende Lücke" empfindet er die Abwesenheit schon eines einzigen seiner Geschöpfe. "Vergiss, hadere nicht und spanne nicht die dunklen Flügel auf" spricht er zu seiner Seele, als wolle er sie gegen die Notwendigkeit eines weiteren Mordes einnehmen.

Musikalisch ist die den zweiten Akt der Oper eröffnende Szene 7 als Ritornell- oder Rondoform komponiert. Die Refrains sind durch ihren Verzicht auf jeglichen Gesang leicht zu identifizieren; nach mehrfachem Hören erkennt man zudem, dass das 24taktige Orchestervorspiel später in zwei Teilen wiederkehrt: In T. 58-79 greift Hindemith dessen erste Hälfte auf, wobei er den rein instrumentalen Ablauf durch Gesangseinschübe, die einander zum Ende hin in immer kürzer werdenden Abständen folgen, *horizontal* erweitert; in T. 136-144 rekapituliert er dann die zweite Hälfte des Vorspiels, wobei er den Anfang durch Hinzufügen einer Gesangslinie *vertikal* bereichert.

Die beiden Couplets beinhalten, was die Szenenüberschrift ankündigt: Arioso und Duett. Zur Einleitung von Cardillacs Arioso spielt das Saxophon, das schon am Schluss des Refrains *crescendierend* in den Vordergrund tritt, eine Kantilene in drei Abschnitten, deren jeder durch ein rhythmisches Blechbläsermotiv in Quintenschichtung begleitet und bei langen Noten oder Pausen durch eine Figur zweier Jazztrommeln ergänzt wird (Notenbeispiel 16.) Auch zu den Rahmenabschnitten von Cardillacs in a b b'-Form angelegtem Gesang über die Eigenschaften des Goldes spinnt das Saxophon seine rhythmisch untermalte und ergänzte Kantilene weiter,

<sup>13</sup>Zu diesem Aspekt vgl. auch Elisabeth Schwind, "Die Künstlerproblematik in Hindemiths *Cardillac*", in *Hindemith-Jahrbuch XXII* (1993), S. 97-132.



wobei sein erstes melodisches Segment mehrmals in die Kontur des Protagonisten Eingang findet und so die Stellvertreterposition des Instruments bestätigt. Nach den b-Abschnitten, die sich nur wenig an das thematische Material anlehnen, endet das erste Couplet mit einer vollständigen, nur um die Pause verkürzten Reprise der erneut von der Blechbläsergruppe und zwei Jazztrommeln rhythmisch unterlegten Saxophon-Einleitung.

**NOTENBEISPIEL 16: Die Saxophon-Kantilene und ihre Ergänzung**

Sz. 7 [25-31]  
 Tenorsaxophon  
 (klingt wie notiert)

Blechbläsergruppe  
 zwei Jazztrommeln

Das Duett im zweiten Couplet bringt den dramatischen Höhepunkt der Szene: Der Goldhändler behauptet erkannt zu haben, warum alle Käufer cardillacischer Schmuckstücke Mordanschlägen zum Opfer fallen, und beschuldigt den Goldschmied: “Euer Schaffen ist kein Menschliches”, bevor er zu sich selbst murmelt: “Sicher steht er im Bunde mit der Hölle.” Die Musik klingt zunächst ganz anders als in den übrigen Abschnitten der Szene. Ein von Staccato-Triolen in Klavier und hohen Streichern begleitetes Thema wird nach Art einer monothematischen Sonatensatzform verarbeitet (Exposition T. 80-93, Durchführung T.105-120, Reprise T. 121-134); das Thema dient dem Goldhändler bei der Äußerung seines Verdachtes als Stütze. Unterbrochen wird die rudimentäre Form nur durch einen zwischen Exposition und Durchführung eingeschobenen Kontrast, an dessen Höhepunkt Cardillac mit ironisch vorgetäuschter Neugier (“Meine Hände ruh’n, ich horche auf”) zweimal das erste, dem Saxophon abgelassene Segment seines Arioso zitiert.

Die abschließende Szene des zweiten Aktes ist ganz als Cardillac-Arie angelegt. Zunächst bringt das Orchester nach einer kurzen, kräftigen Unisono-Einleitung ein intensiviertes Zitat der Musik aus dem Arioso der Szene 7: Die einleitende Saxophon-Kantilene wird notengetreu übernommen, wobei Hindemith die rhythmischen Ergänzungen fallen lässt, dafür

aber die melodietragende Saxophon-Stimme durch Fagotte, Hörner und Posaunen verstärkt. Cardillacs Gesang setzt nicht nur mit derselben Kontur ein, seine Anfangssätze – “Mag Mondlicht leuchten! Aus Erdenklüften, viel dunkler als die Nacht, ist Gold gewachsen!” – stellen zudem ein wörtliches Zitat aus dem Beginn des Arioso aus Szene 7 dar (vgl. Szene 7, T. 25-37 mit Szene 13, T. 3-16). Nach einem erneuten, diesmal variierten Zitat der intensivierten Saxophon-Kantilene spinnt Cardillacs Gesangslinie das erste Arioso-Segment sequenzierend zu einer großen Steigerung aus, um mit der wild geäußerten Frage “Wo ist das mir Geraubte” szenisch zur Vorbereitung des nächsten Mordes und musikalisch zum zweiten Abschnitt, einer Instrumentalfuge mit freier Gesangstimme, überzugehen.

Dieser zweite Szenenabschnitt ist musikalisch höchst eigenartig: Seine 27 Takte im 5/4-Takt kombinieren zehn vollständige und zahlreiche unvollständige Einsätze eines Fugensubjektes sowie dessen kontrapunktisch entworfene Fortsetzung mit einer unabhängig neben dem polyphonen Geflecht verlaufenden Vokalstimme einerseits und einer einfachen Ostinatofigur andererseits. Das Ostinato scheint hier ganz wörtlich die in seinem Namen angedeutete Borniertheit zu verkörpern, mit der Cardillac den Besitz seiner Schmuckstücke verteidigt.

**NOTENBEISPIEL 17: Der Mordplan (mit Fugematerial und Ostinato)**

Sz. 13 [50-53]

Cardillac

Ostinato  
*etc.*

Tau - - - chend in Brunnen von Blut , hol' ich (was mir gehört)

(Fugensubjekt) (Fortsetzung)

Einzig das imposante Schluss-Crescendo konzentriert sich fast ausschließlich auf die sechsoktavig verstärkte Ostinatofigur und ihre drei Wiederholungen, die von bis zum *ffff* anschwellenden Wirbeln auf einer Pauke und drei verschieden großen Trommeln unterstrichen werden.

Szene 11 ist als eine Gruppenszene mit zahlreichen beobachtenden und wenigen handelnden Bühnenfiguren entworfen, von denen nur eine einzige – Cardillac – sich in Worten äußert. Der Sonnenkönig, der dem

Goldschmied die Gnade seines Besuches erweist, vermittelt ebenso wie sein Gefolge alle Absichten und Eindrücke allein durch Gesten und Mimik. So ergibt sich für den Protagonisten faktisch ein dritter Monolog.

Als Vorbild für die Form dieser Nummer wählte Hindemith die aus Strophe, Antistrophe und Epode (Abgesang) bestehende Pindarische Ode; die Grundstimmung umreißt er im Szenentitel dem Anlass entsprechend als "majestätisch". Die drei musikalischen Komponenten, die Strophe und Antistrophe gemeinsam sind, zeigen typische Eigenheiten des feierlichen französischen Hofstils. Ein zu Zimbelschlag und Trommelwirbel ertönender fanfarenartiger Beginn schafft zunächst Raum für ein stark akzentuiertes Bläsermotiv in punktiertem Rhythmus. Nach einer ersten rezitativen Äußerung Cardillacs ("Was ich erschuf, ist würdig eines Königs"), die vom Tutti zweimal kurz homophon gestützt wird, bringt der zweite Abschnitt der Strophe einen deutlichen Kontrast. Zu einem mit sieben Vierteln Ausdehnung die Taktgrenzen überschneidenden ostinaten Rhythmus, der anfangs auf Ton- bzw. Akkordwiederholungen beschränkt ist, später aber melodische Ausformungen zulässt, singt Cardillac mit einem Motiv und dessen Sequenzen und Fortspinnungen das Loblied seiner Schmuckstücke.

Der dritte Abschnitt ist der ausdrucksvollste. Während Cardillac eine dem König gefallende Schmuckschale in Sicherheit bringt, um dessen Hofdamen dann voller Unbehagen eine Kette zu zeigen, spielen Saxophon und Fagott eine emotionsgeladene Kantilene, die unmittelbar anschließend von anderen Instrumentengruppen imitiert wird. Dazu ergeht sich Cardillac in den König befremdenden Andeutungen, es sei für ihn lebenswichtig, alles Geschaffene "vereint" (d.h. in seinem eigenen Besitz) zu behalten.

**NOTENBEISPIEL 18:** Die Saxophon-Kantilene für den 'vereinten Schmuck'

Sz. 11 31-35  
 Tenorsaxophon  
 (klingt wie notiert)  
 und Fagott (*8va bassa*)



Cardillac

Diese Ket - - - te \_\_\_\_ , er-run - - gen schwer...

In der Antistrophe, die dieselben Komponenten modifiziert und zum Teil neu ordnet, verliert Cardillac seine bisher mühsam aufrecht erhaltene Beherrschung, entreißt der Hofdame die vom König überreichte Kette und

verschlimmert den Eindruck zusätzlich, als er, seinen Fehler bemerkend, dem König wie einem Gleichstehenden seine Gefühle zu erklären sucht. Zur Wiederaufnahme der vom Saxophon eingeführten Kantilene versucht er, die Kette für sich zu retten, indem er sie als misslungen erklärt und dem König "tausendfach Schöneres" verspricht. Allein geblieben, gesteht er sich ein, dass seiner Leidenschaft selbst der König von Frankreich zum Opfer gefallen wäre: "Ich hätte ihn ermordet! Er hätte sterben müssen!"

Die Epode beginnt mit einem sekundären Motiv aus der Strophe; ihr Herzstück bildet eine Liebeserklärung Cardillacs an den Schmuckgürtel, den er im ersten Akt durch den Mord am Offizier wieder an sich genommen hat. "Geliebtestes! Mein Holdes! Wo warst du verirrt? Wir suchten uns, zueinander eilend. Du erkennst mich, wie ich dich" singt der verzückte Goldschmied. Die Streicher führen den punktierten Rhythmus der französischen Hofmusik weiter, doch das Tempo ist feierlicher als zuvor und die Bläser unterstützen den Gesang mit ausgedehnten Klangflächen. Viele der Crescendi werden von Jazztrommelwirbeln verstärkt, so dass der Bezug auf den Mord, dessen Zeuge das Publikum im ersten Akt geworden ist, auch instrumental hergestellt ist.

Die drei Monologe des Goldschmieds im zweiten Akt entwickeln auf dramatischer Ebene dessen pathologisch-symbiotisches Verhältnis zu seinen Werken und liefern damit die psychologische Erklärung für das Thema dieser Oper: Mord als Mittel zum dauerhaften Besitz eigener Werke. Das ausführliche, Wort und Musik umfassende Zitat, mit dem die den Akt beschließende Szene sich auf die eröffnende Szene bezieht, weist den Titelhelden als einen Mann aus, der befangen ist in magischen Gedanken über das "Wachsen des Goldes aus Erdenklüften". Sein lockendes Zwiegespräch mit dem Gold in Szene 7 und seine Liebeserklärung an den Schmuckgürtel im Abgesang der Szene 11 zeigen, dass er überzeugt ist, sein Werkstoff sei beseelt. Daher nimmt er die fertigen Schmuckstücke als nicht nur materielle, sondern geistige Schöpfungen und unverzichtbare Teile seiner selbst wahr und kann sie nicht weggeben, ohne innerlich geschwächt zurückzubleiben. Der Alchemie und Teufelseinflüsterungen vermutende Goldhändler und der brüskierte Hofstaat sind dabei nur Komparsen einer Charakterzeichnung. Alle drei Szenen sind durch das als Klangsymbol für die moralische Außenseiterrolle des Titelhelden gedeutete Instrumentierungsmerkmal des solistisch eingesetzten Saxophons sowie die in allen drei Szenen den Mord evozierenden Jazztrommeln<sup>14</sup> miteinander verbunden.

<sup>14</sup>Vgl. in Szene 7 ab T. 25 und T. 67, in Szene 13 ab T. 10 und T. 59, in Szene 11 ab T. 86.

### Der vielgesichtige und doch eindimensionale Mord

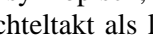
Eine letzte Gruppe umfasst drei Szenen, die inhaltlich die Suche nach dem Mörder entwickeln und dabei musikalisch gleichermaßen als monothematische polyphone Formen entworfen sind. Wollte man die Zusammenstellung der Attribute “monothematisch” und “polyphon” metaphorisch deuten, so ergibt sich, dass es sich bei der Mordserie vom Thema her um eine einzige Tat (mit stets gleicher Motivation, gleichem Vorgehen und gleichem Ergebnis) handelt, die jedoch in jeweils unterschiedlichen Umständen ausgeführt wird.

Die Szenen, die unter diesem Aspekt zusammengehören, tragen die Nummern 1, 15 und 17. Alle drei sind Volksszenen. In Szene 1 fragt sich die auf einem Pariser Platz zusammengelaufene, panisch erregte Menge, wer für die nicht endende Reihe von Morden verantwortlich sein mag, und beschuldigt nacheinander einen Halbwüchsigen, einen Taubstummen und einen Schwachsinnigen, bis schließlich jeder jeden für potentiell verdächtig hält. Szene 15 spielt vor der Taverne, wo sich Cardillacs missglückter Mord am Offizier abspielt. Cardillac flieht, bevor der zum Zeugen gewordene Goldhändler sein Wissen um den Täter offenbaren kann. In Szene 17 schließlich brüstet Cardillac sich der Menge gegenüber damit, dass er den Mörder kenne, muss sich schließlich selbst als Täter zu erkennen geben und wird, als das Volk das Ausmaß seiner krankhaften Arroganz begreift, gelyncht.

Musikalisch entsprechen sich Szene 1 und 15 darin, dass in lebhaftem Dreiertakt jeweils eine alles beherrschende Phrase in zahlreichen Stimmen und auf verschiedenen Tonstufen erklingt, während ein lyrisches Seitenthema nur kurz ertönt und sich das kontrastierende Material auf zwei Motive (Szene 1) bzw. eine Fanfarengruppe (Szene 15) beschränkt. Es handelt sich also um Fugatosätze. Das schon im Orchestervorspiel eingeführte Subjekt der Szene 1 beginnt synkopisch, erreicht über Dreiklangsbrechungen eine Hemiole und endet nach Zickzack- und Tonleitergängen in einer klassischen Kadenzformel: *b-f-des-es-as* entspricht in As-Dur den Stufen ii-vi-IV-V-I.

**NOTENBEISPIEL 19:** Das Fugato-Subjekt der Szene 1 (vgl. Vorspiel T. 1ff)



Das kürzere, aber in vielen Bausteinen verwandte Subjekt der Szene 15 beginnt ebenfalls synkopisch, ist in den ersten viereinhalb Takten dem herrschenden Dreiachteltakt als lange Hemiole (  ) gegenübergestellt, berührt eine klassische Mordentfigur, endet jedoch nach einem Septsprung mit einem ganztönigen Aufstieg außerhalb jeder Tonart.

**NOTENBEISPIEL 20:** Das Fugato-Subjekt der Szene 15



In der Enthüllungs-Szene Nr. 17 schließlich verhält sich das ebenfalls in einem Dreiertakt erklingende, ebenfalls alles beherrschende Subjekt vor allem tonal anders. Bei seinem Weg durch alle Stimmen bleibt es stets in demselben Grundton verankert, und obwohl es alle zwölf Halbtöne berührt, ist es durch seine zahlreichen Quartan (es-as, h-e, c-f, fis-h, b-f, g-d) sowie durch die für den Hörer identisch klingenden Anfangs- und Schlusstöne eindeutig auf *des* bezogen.

**NOTENBEISPIEL 21:** Das Subjekt der Szene 17



Es handelt sich der Form nach also um eine Passacaglia, d.h. um eine Variationenfolge über ein tonal stabiles Subjekt. Dieses Subjekt ruft hier mehrere eloquente Kontrasubjekte auf den Plan und erfährt, je mehr sich die dramatische Lage zuspitzt, etliche die zunächst klare Form stark verändernde Verzierungen. Insgesamt erklingt es während des Austausches zwischen Cardillac und dem Volk zwanzigmal. Der Einführung als fünfoktaviges Orchester-Unisono folgen acht Variationen, in denen es von verschiedenen Instrumentengruppen übernommen wird und auch seine Oktavlage verändert; dazu ertönen drei Kontrasubjekte, von denen das letzte nur instrumental verwirklicht wird, während die beiden anderen ebenso wie das Thema auch die Singstimmen erreichen. Ein erneutes Orchesterunisono in der neunten Variation, dem diesmal Gegenstimmen des Volkes gegenübergestellt sind, beschließt den kontrapunktisch bereicherten Abschnitt in dem Augenblick, da die Menge Cardillac auffordert, den ihm angeblich gut bekannten Mörder auszuliefern.

## NOTENBEISPIEL 22: Subjekt und Kontrasubjekte der Enthüllungs-Passacaglia

Kp. 2  
(vokal z.B.)  
Var. 2, Volk: Nichts Ge - wal - ti - ges war \_\_\_\_\_, nur fei-ger Mord -  
Var. 5, Volk: Er - - - höst du den Tä - - - - - ter -

Kp. 1  
(vokal z.B.)  
Var. 1, Cardillac: [Ver-möch-te] je - - ner Winz' - - ge das Ge -  
Var. 6, Cardillac: Weil ich weiß, wie er eilt, ge - trie - - ben von der  
Var. 7, Volk: Bist \_\_\_\_\_ du \_\_\_\_\_ ge-folgt ra - - - - - che -

Thema  
(vokal z.B.)  
Var. 7, Volk: Bist Du ge - folgt, bist Du ge - folgt ra - - - che -  
Var. 8, Volk: Ent - deck - test Du den Un-sicht-ba - ren? Den



Kp. 2, Forts.  
(vokal z.B.)  
Var. 2, Volk: \_\_\_\_\_ in nächt - - - - - li-chen Stra - - ßen.  
Var. 5, Volk: \_\_\_\_\_ den gier - - - - - ge-trieb'nen Mör - - der?

Kp. 1, Forts.  
(vokal z.B.)  
Var. 1, Cardillac: wal - - - - - ti - ge zu fas - - - - [sen?]  
Var. 6, Cardillac: Peit - - - - - sche der not-wend - - gen [Tat.]  
Var. 7, Volk: [suchend seiner Spur?]

Th., Forts.  
(vokal z.B.)  
Var. 7, Volk: su - - chend sei-ner Spur?  
Var. 8, Volk: Un-sicht-ba - - - - [ren?]

Beginnend mit Variation 10 klingt das Thema ruhiger, dafür aber deutlich ornamentiert. Eine erste Verzierungsform erklingt in Variation 10, 11, 13 und 14 zu Cardillacs Weigerung, eine Aufklärung zu unterstützen; eine zweite Verzierungsform wird in Variation 12 eingeführt, als die Menge zu erkennen gibt, dass sie allen Respekt vor dem ehemals hoch geachteten Goldschmied zu verlieren droht, da dieser das Gemeinwohl nicht achtet. Eine dritte, kettenförmig in derselben Instrumentengruppe gereimte Version des Subjekts bestimmt Variation 16-19, als das Volk

Cardillac in die Verantwortung für die Verbrechen zieht, insofern er Werke schafft, die zu Morden führen. Während somit die Ausweichoptionen des Protagonisten immer geringer werden, löst sich die Subjektphrase zunehmend auf, bis die Passacaglia im Augenblick des Geständnisses ein Ende findet.

**NOTENBEISPIEL 23:** Das Passacaglia-Subjekt und seine Verzierungsformen

Subjekt,  
original

1. Verzierung,  
s. Var. 10, 11,  
13, 14 [15]

2. Verzierung,  
s. Var. 12

3. Verzierung,  
s. Var. 16-19

≡

Subjekt  
(Forts.)

1. Verzierung  
(Forts.)

2. Verzierung  
(Forts.)

3. Verzierung  
(Forts.)

The image displays musical notation for Example 23. It is organized into two main sections. The first section contains the original subject and three variations (1, 2, and 3) in 3/2 time. The second section, separated by a double bar line, continues with the subject and its three variations. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various musical symbols such as accents, slurs, and triplets. Vertical dashed lines indicate structural divisions across the staves.

Nach einem Takt- und Tempowechsel, der genau zwischen die beiden Worte des entscheidenden "Ich bin's!" fällt, sucht sich die Empörung des Volkes ihr Ventil zu einer ganz anderen Musik. Cardillacs egozentrische



Rechtfertigungsversuche setzen eine lange Kette pochender Staccato-Viertel in Gang, die den weiteren Austausch drohend begleiten und die letztlich erfolgende Lynchjustiz anzukündigen scheinen.

Indem Hindemith alle Szenen, die die Wahrnehmung der Mordserie durch das Volk auf die Bühne bringen, musikalisch als streng polyphone Sätze mit nur einem Subjekt komponiert, vermittelt er seinen Hörern, dass es sich um immer neue Ausführungen eines einzigen Triebgeschehens handelt. Erscheinen die Morde den verängstigten Pariser Bürgern in den zwei Fugato-Szenen noch als diffus verschieden, so zeigt die Aufklärung in der Passacaglia-Szene, dass es sich tatsächlich um immer neue Variationen einer einzigen inneren Motivkette handelt: Der sich als Künstler fühlende Cardillac "kann es nicht ertragen, dass seine Schmuckstücke *entweiht*, d.h. zum Gebrauchsgegenstand degradiert werden, indem die Käufer sie ihren Mätressen schenken."<sup>15</sup> Die barocken Formen erweisen sich als eindringliche Symbole für die unbeugsame Haltung des Protagonisten.

### Reaktionen und Deutungen der einfachen Leute

An jede der drei zuletzt diskutierten Volksszenen schließt sich eine kürzere Szene an, in der das Volk zum Zeugen oder Adressaten einer Deutung des seriellen Raubmordes wird. In Szene 2 beschwichtigt der Führer der Polizei die Menge mit dem Versprechen unnachsichtiger Verfolgung aller Verbrechen. In der zweigeteilten Handlung der Szene 16 sucht Cardillacs Tochter, als sie plötzlich intuitiv die Täterschaft ihres Vaters begreift, dessen Motive zu ergründen, während das Volk in der Taverne noch dem nach der leugnenden Aussage des Offiziers scheinbar von allem Verdacht befreiten Goldschmied huldigt. Dabei spielen die Chorsätze in der Wortwahl auf den zentralen Satz aus dessen zwei Selbstgesprächen an: Die Formulierungen "Wein wächst wie Gold aus den Tiefen der Erde" und "Zerreißt die Nacht mit trunkenen Liedern! Auf unsren Lockruf erwacht die Sonne" erinnern an Cardillacs Eröffnungssatz aus den Arien in Szene 7 und 13: "Mag Sonne leuchten! Aus Erdenklüften, viel dunkler als die Nacht, ist Gold gewachsen." (Cardillacs spürbarer Unmut gilt also möglicherweise nicht nur der verachteten Unterwürfigkeit des Volkes, sondern auch dessen unheimlicher Fähigkeit, seine privatesten Gedanken über das Gold zu erahnen.)

<sup>15</sup>Elisabeth Schmierer, "Neue Sachlichkeit und Künstleroper: Zu Hindemiths erster Fassung von *Cardillac*" in *Hindemith-Jahrbuch* Band XXX (2001), S. 128.

Szene 18 schließlich beginnt mit einem Vorwurf des Offiziers, das Volk solle sich nicht zum Richter eines Ausnahmemenschen aufschwingen, den doch ein "heiliger Wahn" entschuldigt. Darauf folgt ein gedankenvoller Nachruf. Das zuvor unerbittliche Volk sieht die "Nacht des Todes alles Geschehen gewaltig umhüllend. Nach rauschendem Flug durch feurige Luft versinkt der Tote in die ewig lautlose bergende Erde." Der Offizier geht sogar noch weiter, indem er den Toten zum Sieger erklärt. Für ihn, der die besondere Beziehung zwischen dem künstlerischen Goldschmied und seinen Werken zu verstehen glaubt, ist der Gelynchte ein Held.

Musikalisch zieht Hindemith in diesen drei Szenen alle Register seiner Gestaltungskunst. Szene 2, die die Stimmung der ängstlich aufgebrachten Menge aus Szene 1 übernimmt, ist auch motivisch mit dieser verzahnt, insofern die Überleitungspassage – die letzten sieben Takte der Eröffnungsszene – mitten im ausdrucksvollen ersten Abschnitt der zweiten Szene brüsk unterbrechend aufgegriffen wird. Derart gewaltsam zerschnitten, scheint das in diesem Abschnitt allgegenwärtige Motiv der *Prévôté* verhöhnt und deren Effektivität angezweifelt zu werden. Diesem ersten Motiv stellt der Komponist im Verlauf der Szene noch zwei weitere gegenüber, deren eines der Brennenden Kammer zugeordnet ist (auch mehrfach mit deren Anrufung erklingt), während das andere, längere die Beschreibung der drei dieser Kammer zur Aufklärung anvertrauten Verbrechen anzeigt. Als gegen Ende der Szene der Titelheld zum ersten Mal stumm über die Bühne geht, wird er vom Volk mit größter Ehrfurcht begrüßt, obwohl er vom Erkennungszeichen des Außenseiters, einem plötzlich einsetzenden und sogleich melodisch in den Vordergrund tretenden Saxophon, begleitet wird. Das Saxophon greift bezeichnenderweise das zweitaktige Motiv der Verbrechen auf. Dies stellt es dem im Kontrafagott zweifach intonierten Motiv der Brennenden Kammer sowie dem in der Piccoloflöte ebenfalls zweifach aufgegriffenen Motiv der *Prévôté* zunächst in dreistimmigem Kontrapunkt gegenüber. Über einer verklingenden synkopischen Akkordwiederholung der Streicher verblassen die beiden die Ordnungsmacht verkörpernden Motive jedoch bald. Aktiv bleibt zuletzt nur das Saxophon, das den aus Künstlerwahn mordenden Cardillac typisiert, aber zum Schluss noch einmal wie im Spott das Motiv der Brennenden Kammer imitiert (vgl. Notenbeispiel 24).

In Szene 16 verkörpert die Musik die zu diesem Zeitpunkt dramatisch noch verborgene kritische Haltung gegenüber dem Protagonisten. Zum rezitativen Duett von Tochter und Offizier, die Täterschaft und Schuld Cardillacs erkennen, aber nicht begreifen können, erklingt das wohl längste Orchesterunisono in Hindemiths Werk: Es erstreckt sich über 28 + 18 Takte,

NOTENBEISPIEL 24: Die Kontrapunktik von Polizei,  
Aufklärungskommission und Verbrechen

Piccoloflöte:  
Motiv der  
Prévôté (2x)

Tenorsaxophon:  
Motiv der  
Verbrechen

Kontrafagott:  
Motiv der  
Brennenden  
Kammer (2x)

Piccoloflöte  
(Forts.)

Tenorsaxophon:  
imitiert Motiv  
der Brennenden  
Kammer

Kontrafagott:  
(Forts.)

in denen die Streicher, streckenweise mit Verdoppelung in den Holzbläsern, dem Wechselgesang der Liebenden eine einzige, rhythmisch und motivisch durchgestaltete Linie gegenüberstellen, als wollten sie die Reflektierenden zwingen, Stellung zu beziehen.<sup>16</sup>

In Szene 18 ist das eröffnende Rezitativ des Offiziers durch eine leise, rhythmische Figur der akkordischen Bläser sowie der Pauken und Trommeln untermalt. Dies führt zu einem die Oper abrundenden Abschnitt im 12/4-Takt, der aufgrund der ruhigen *kurz-lang—kurz-lang*-Rhythmen der begleitenden Streicher als ‘Wiegenlied auf einen Toten’ gehört werden

<sup>16</sup>Dies unterstreicht auch Giselher Schubert (“Zur Konzeption der Musik in Hindemiths Oper *Cardillac*”, in *Hindemith-Jahrbuch* XVII [1988], S. 124), wenn er schreibt: [Hindemith] reduziert den Orchesterpart auf eine im Unisono vorgetragene Stimme wie im Duett Tochter-Offizier der Nummer 16, die in der neueren Opernmusik ganz vorbildlos ist.”

kann. Zunächst setzen drei solistische Holzbläser einen freien Kanon gegen die wiegende Begleitung, die dynamisch kurz anschwillt, als der sterbende Goldschmied sich noch ein letztes Mal aufrichtet, um dem Offizier doch noch die wider Willen überlassene Kette vom Hals zu reißen. Er stirbt erst, nachdem er dieses letzte vermisste Schmuckstück noch einmal geküsst hat: Die Streicherbegleitung stagniert und lässt das Bläsertrio ohne Unterstützung im Raum stehen. Doch als dieses den dritten Kanoneinsatz beendet, setzt das Wiegenlied wieder ein.

Über ihm erheben sich nun, scheinbar unabhängig von einander, das Duett von Tochter und Offizier und der vier- bis siebenstimmige Chorsatz des Volkes, beide verbunden durch ein insgesamt zwölfmal erklingendes, alle Instrumental- und Vokalstimmen einbeziehendes Motiv und eine sehr allmähliche Steigerung vom *pp* zum *f*. Auf dem Höhepunkt setzt die Wiegenliedbegleitung erneut aus und stützt dann nur noch sporadisch und leise die Stimmen, die vom Versinken "in die ewig lautlose bergende Erde" und von der "Nacht des Todes" singen.

### **Die musikdramatische Architektur einer Kriminalgeschichte**

Wie ich zu zeigen versucht habe, steht Hindemiths Entscheidung, viele Szenen seiner Oper *Cardillac* als neobarocke Formen zu komponieren, in direktem Zusammenhang mit dem dramatischen Inhalt. Die Wahl aller Gattungen reflektiert den historischen und lokalen Kontext der Handlung: das Paris des Sonnenkönigs Louis XIV. in der Zeit um 1680. Ohne jede historisierende Übertreibung gelingt es dem Komponisten, alle musikalischen Neuerungen dieser Ära als Strukturgrundlagen seiner Szenen einzubeziehen: ein Menuett und einen Marsch als Vertreter der Tanzsätze, die die Pariser aus ihren Opern so gern zu unabhängigen Instrumental-Suiten exzerpierten, mehrere Ritornellformen sowie, im Verband damit oder unabhängig davon, den wetteifernden Wechsel von Solisten mit Orchester-Tutti als Vertreter des konzertanten Prinzips, die Textur mit zwei Solostimmen und Continuo, die Gegenüberstellung eines Gesangssolisten mit einem oder mehreren nicht-vokalen Partnern, und schließlich Fugen, Fugati und eine Passacaglia als Vertreter der damals begeistert entwickelten Instrumentalpolyphonie.

Dabei stellt Hindemith stets eine inhaltliche Beziehung zwischen einer Szene und der für sie gewählten Form oder Gattungsanspielung her: Die 'galanten' Formen dienen den Szenen der galanten Episode, verfremdete Gattungen untermalen die gestörte Vater-Tochter-Beziehung, verschiedene

Arientypen spiegeln den wechselnden inneren Zustand des Singenden, und monothematische Polyphonie verdeutlicht das allen Handlungen des Protagonisten zugrunde liegende einspurige Denken, das nicht einmal das Verhältnis zu seiner Tochter ausspart. So ist es nur konsequent, dass Szene 10, in der Vater und Tochter in bedrückender Weise aneinander vorbei reden, da Cardillac auch angesichts der Zukunft seiner Tochter nur an seine Schmuckstücke denken kann, als strengste Form der Oper – eine Art “Präludium und Fuge”<sup>17</sup> – komponiert ist.

Schließlich lässt sich sogar eine die genannten Szenengruppen übergreifende Architektur ausmachen. Durch die gepaarten Chorszenen am Beginn des ersten und am Schluss des dritten Aktes, die mit der Empörung des Volkes den Rahmen der Oper bilden (Szene 1+2 / 17 + 18), durch die beiden Raubmorde am Schluss des ersten und am Beginn des dritten Aktes (Szene 6 / 14) sowie die den zweiten Akt einfassenden Monolog-Arien Cardillacs in seiner Werkstatt (Szene 7 / 13) sorgt Hindemith in dieser Oper für den Eindruck großer Balance in der musikalischen Darstellung.

| 1 + 2 |            | 6 | 7 |            | 13 | 14 |            | 17 + 18 |

So stellt sich heraus, dass neben der dominierenden Dramatik des Verbrechens auch der zweite inhaltliche Faden – der der Künstlernatur mit ihrem gefährlichen Wahn einer moralischen Sonderstellung des Genies – in angemessener Vielschichtigkeit musikalisch abgebildet ist.

<sup>17</sup>Elisabeth Schmierer, “Neue Sachlichkeit und Künstleroper...”, S. 132.

