

## ***The Long Christmas Dinner:* Die Fesseln der Zeit**

### **Der letzte Einakter des späten Hindemith**

Die Entstehung von Hindemiths letzter, einaktiger Oper fällt in den Dreijahreszeitraum 1959-1961. Somit erfolgt die Rückbesinnung auf das Genre seiner ersten musikdramatischen Werke genau vier Jahrzehnte nach der Komposition der drei expressionistischen Kurzopern *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1919), *Das Nusch-Nuschi* (1920) und *Sancta Susanna* (1921).

Hindemith hatte das Theaterstück des amerikanischen Zeitgenossen Thornton Wilder (1897-1975) in der deutschen Übersetzung von Herberth E. Herlitschka kennengelernt. Zuerst beabsichtigte er, den originalen Text zu setzen, doch stellte bald fest, dass der für Sprechtheater konzipierte Dialog auch in seiner englischen Fassung zu detailliert und hintersinnig für eine Darbietung in gesungener Form wäre. Daher fragte er den Dichter, ob er einer Umarbeitung als Libretto zustimmen, ja vielleicht sogar daran mitarbeiten würde. Wilder, der Hindemith als einen großen Komponisten kannte und schätzte, stimmte begeistert zu. Die überlieferte ausgiebige Korrespondenz zwischen den beiden Männern, die am 8. Juni 1959 begann und einschließlich der Diskussion über einen ins Auge gefassten zweiten Einakter bis zum 9. April 1962 weitergeführt wurde, besteht aus dreißig Briefen und achtzehn Telegrammen von Wilder an Hindemith sowie acht Briefen und drei Telegrammen von Hindemith an Wilder.<sup>1</sup>

Wie in den Zwanziger Jahren hoffte Hindemith auch diesmal, durch die Gegenüberstellung mit einem kontrastierenden zweiten Einakter ein größeres Ganzes zu schaffen. Dafür bat er Wilder um ein Satyrspiel mit heiter-komischem Einschlag, das ein Sujet aus dem Leben in Nordamerika zum Inhalt haben oder nach demselben Prinzip der Zeitraffung wie *The Long Christmas Dinner* angelegt sein sollte. Wilder jedoch entschied sich nach einigen Überlegungen gegen dieses Projekt, das ihn von seinem eigenen Weg abbringen würde, und so wurde nichts aus dem Plan.

<sup>1</sup>Vgl. dazu Norbert J. Schneider, "Thornton Wilder und Paul Hindemith: Zu ihrem Briefwechsel anlässlich der Entstehung von *The Long Christmas Dinner*", in *Hindemith-Jahrbuch* XI (1982): 147-188, und Andres Briner, "Ergänzungen und Berichtigungen zu Thornton Wilder und Paul Hindemith", in *Hindemith-Jahrbuch* XII (1983): 96-103.

Hindemith komponierte auf der Basis der englischen Urfassung des Librettos; seine nachträglich erstellte, der bereits bestehenden melodischen Rhythmik offensichtlich in einiger Eile angepasste deutsche Übersetzung enthält Gestelztheiten, die angesichts der Stilsicherheit seiner eigenen Texte zu den beiden großen Opern *Mathis der Maler* und *Die Harmonie der Welt* überraschen.<sup>2</sup> Schon bald kamen aus Anlass der Aufführungen in ausländischen Opernhäusern<sup>3</sup> Singfassungen in Italienisch und Holländisch hinzu.

Die deutsche Fassung, *Das lange Weihnachtsmahl*, wurde unter der Leitung des Komponisten am 17. Dezember 1961 im Nationaltheater Mannheim uraufgeführt. Eingerahmt wurde der Einakter bei dieser Gelegenheit von zwei Balletten zu Musik von Hindemith: der deutschen Erstaufführung von *Hérodiade*<sup>4</sup> und der szenischen Erstaufführung der von Giottos Florentiner Fresken auf das Leben des heiligen Franz von Assisi inspirierten und zusammen mit dem russischen Tänzer Léonide Massine entwickelten "Tanzlegende" *Nobilissima Visione*.<sup>5</sup> Mit über siebzig Rezensionen fand diese Aufführung ein großes Echo in den Tageszeitungen und der Fachpresse. Besonders positiv erscheint, dass Wilders dramatische Intention trotz der Tatsache, dass der Text in gesungener Form manchmal schwer zu verstehen ist, offenbar gut verständlich wurde. So schreibt z.B. Kurt Heinz im *Mannheimer Morgen* vom 19. Dezember 1961:

Dieses Spiel (das schon fast kein Spiel mehr ist) besitzt gerade in seiner Schwerelosigkeit, in seinem Mangel an Entwicklung, in der Aufhebung des lastenden Zeitmoments eine bezwingende Ausstrahlungskraft. Die Schlichtheit des Textes, die Inhaltslosigkeit, das scheinbar Banale – das alles wirkt nicht als Leere, weil es in eine feste Form gebunden ist.<sup>6</sup>

<sup>2</sup>Wie aus dem Briefwechsel zwischen Wilder und Hindemith hervorgeht, erhielt der Komponist die letzten Teile des Librettos erst Mitte August 1960, notierte aber schon am 23.8.1960: "Komposition fertig nebst Klavierauszug (ebenfalls deutsche Übersetzung)." Vgl. dazu Andres Briner, *Paul Hindemith* (Zürich: Atlantis/Schott, 1971), S. 284.

<sup>3</sup>Hierzu gehören die italienische am 31.3.1962 im Teatro dell'Opera, Rom, die amerikanische am 13.3.1963 in der Juilliard School of Music, die französische am 27.3.1963 im Théâtre des Nations, Paris, die japanische am 15.2.1964 im Nissei Theater, Tokio, und die niederländische am 8.3.1964 in der Koninklijke Vlaamse Opera, Antwerpen.

<sup>4</sup>Siehe dazu den Epilog in diesem Buch.

<sup>5</sup>Vgl. "Die Ekstase der Gottesliebe: Dimensionen religiöser Existenz" in Siglind Bruhn, *Das tönende Museum: Musik des 20. Jahrhunderts interpretiert Werke bildender Kunst* (Waldkirch: Edition Gorz, 2004), S. 189-219.

<sup>6</sup>Zitiert nach Norbert Jürgen Schneider, "Einleitung" in *Hindemith-Gesamtausgabe I/11* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1986), S. XVI.

Im Programmheft der Uraufführung wurden Inhalt, Bühnenbild und musikalische Eigenheiten der Oper wie folgt vorgestellt:

Dem Libretto "Das lange Weihnachtsmahl" liegt das auch in Deutschland bekannt gewordene gleichnamige Stück von Thornton Wilder zugrunde. Der Zuschauer erlebt, zu einem einzigen fortlaufenden Weihnachtsmahl zusammengefasst, 90 Weihnachtsmähler der Familie Bayard im mittleren Westen Amerikas zwischen 1840 und 1930. Sie gehen in demselben Haus, in demselben Zimmer und an demselben Tisch fast unmerklich ineinander über. Durch eine Lebenstür werden die Neugeborenen hereingetragen, durch eine Todestür schreiten die Sterbenden davon. Eine Generation löst die andere ab. Wir werden Zeuge des Aufstiegs und Verfalls einer Kaufmannsfamilie ähnlich wie in Thomas Manns *Buddenbrooks*, freilich in einer auf ein kurzes Bühnenstück konzentrierten Form. Die Urfassung von Thornton Wilder hat der Dichter in Zusammenarbeit mit dem Komponisten zu einem Libretto umgearbeitet, in welchem die gesellschaftskritischen Formulierungen (ähnlich wie in *Figaros Hochzeit* im Vergleich zum *Tollen Tag*) zugunsten der musikträchtigen Situation zurückgedrängt wurden, so dass sich viele Gelegenheiten zum Musizieren in geschlossenen Nummern ergeben. Paul Hindemith hat den englischen Text dieses Librettos komponiert und ihn danach ins Deutsche übersetzt. Dieser Übersetzung bedient sich die Uraufführung des Werkes in Mannheim 1961. Es benötigt nur ein einziges, einfaches Bühnenbild. Die Partitur verlangt eine Mozartbesetzung und keinen Chor.

### **Zeit und Raum im Handlungsablauf**

Wie die meisten Stücke Thornton Wilders geht es auch in *The Long Christmas Dinner* um die Spannung zwischen dem beschränkten Lebensraum des Einzelnen und dessen Eingebettetseins in die unendlich erscheinende Zeit, die der Trivialität des kleinbürgerlichen Daseins überhaupt erst einen Sinn zu verleihen vermag. Der Dichter schreibt dazu in einem Brief vom 28. April 1960:

Einerseits scheint das große Mühlrad von Geburt und Tod mechanisch und frustrierend; andererseits liegt darin ein stets neues Versprechen und, *quand même*, die vielfältige Belohnung eines menschlichen Lebens.

Wilder identifiziert in seinem Drama drei konstitutive Elemente: das ewig gleiche Haus, die ewig gleiche Form und Thematik der Familienfeste und die unablässig verrinnende Zeit. Er sieht darin eine Analogie zur

Geschichte der *Buddenbrooks*. Doch während die Eintönigkeit der immer gleichen Rituale und Worthülsen in Thomas Manns Roman aufgrund der Komplexität und Länge eher unterschwellig und dezent ins Bewusstsein der Leser dringt, drängt sie sich im Drama, und erst recht in dessen konzentrierterer Fassung als Opernlibretto, dem Auge und Ohr des Publikums unmittelbar auf. Das Stück zeigt an den immer gleichen und sinnentleerten Abläufen der häuslichen Weihnachtsfeiern, die sich – im amerikanischen Stil – vor allem um das Truthahnessen drehen, die Diskrepanz zwischen sprach- und bedeutungslos gewordenen Konventionen und der ursprünglichen Weihnachtsbotschaft, die dem Leben neuen Sinn geben wollte. Der erschütternde Mangel an Originalität schlägt sich in vielen Wiederholungen nieder: Nicht nur der harmlose Gruß “Frohe Weihnachten euch allen” erklingt erwartungsgemäß mehrfach; noch auffälliger ist die immer ähnliche Frage des jeweils mit dem Schneiden des Truthahnbratens betrauten Familienoberhauptes nach der Vorliebe neuer Familienmitglieder für Brust oder Schenkel (elfmal), die gleichen oder sehr ähnlichen Kommentare zum im jeweiligen Jahr reichlichen oder aber spärlichen Schnee (sechsmal), zum herrlichen bzw. weniger guten Weihnachtswetter (ebenfalls sechsmal), zum vermuteten Alter des Hauses (fünfmal), sowie das Lob auf die familien-eigene Firma, das an vier getrennten Stellen jeweils ausführlich und mit zahlreichen Wendungen gesungen wird.

Entscheidendes Requisit des Bühnenbildes sind drei Türen: auf der linken Seite die der Geburt, in der Mitte die der Verbindung zum außerhalb des Hauses stattfindenden Leben, und auf der rechten Seite die des Todes. Die Auftritte der augenscheinlich immer identischen, namenlosen Kinderfrau beschränken sich darauf, einen Kinderwagen mit dem jeweils im Jahr vor dem Weihnachtsfest neu geborenen Kind herein- und nach kurzer Bewunderung durch die Familie wieder hinauszuschieben. Bald nach ihrer angedeuteten ‘Geburt’ treten die jungen Familienmitglieder als fertige Erwachsene auf die Bühne; die Schauspieler deuten das fortschreitende Alter einzig durch eine sich verändernde Mimik und Gestik an. Der immer wieder als Kernstück des Mahls angebotene Truthahn, seine Füllung und die begleitende Cranberry-Soße fungieren vor allem als Stützpfeiler der Unterhaltung, haben jedoch ebenso wenig praktischen Einfluss auf den Verlauf der Feier wie das ausführlich kommentierte Wetter. Auch die im Gottesdienst wiedergesehenen Freunde, die in jeder Generation die daheim Gebliebenen grüßen lassen, erhalten kein Gesicht. Nicht einmal das Haus, zu Beginn des Dramas neu bezogen und am Ende alt und verlassen, nimmt als Ganzes Gestalt an.

Insgesamt erlebt das Publikum vier Generationen, die allerdings auf der Bühne recht schwer auseinanderzuhalten sind.

- Die erste ist vertreten durch die zu Beginn der Oper bereits im Rollstuhl sitzende “Mutter Bayard” und ihren entfernten Vetter namens Brandon;
- die zweite Generation repräsentieren Mutter Bayards Sohn Roderick und dessen Frau Lucia;
- zur dritten Generation zählen deren Kinder Charles und Genevieve sowie später Charles’ Frau Leonora und die als Mitbewohnerin ins Haus geladene Kusine Ermengarde;
- die vierte und letzte Generation in dieser Familiensaga umfasst Charles’ und Leonoras drei Kinder, die Zwillinge Sam und Lucia II sowie deren jüngeren Bruder, Roderick II.

Die wenigen entscheidenden Ereignisse lassen sich am einfachsten tabellarisch darstellen. Um einen Eindruck von der Dichte der Abfolge zu geben, habe ich den dramatischen Ablauf sowohl den zwölf Szenen zugeordnet, in die Wilder auf Hindemiths Wunsch hin sein Libretto einteilte, als auch den Taktzahlen und Ziffern in Hindemiths Partitur.<sup>7</sup>

**TABELLE 8:** Die zwölf Szenen des “langen Weihnachtsmahles”

- Sz. 1 = T. 62-126 ([1]): Allegretto – Arioso (Quieto)  
Mutter Bayard mit Sohn Roderick und dessen Frau Lucia
- Sz. 2 = T. 127-201 ([2]–[2G]): Allegro – lento  
T. 127: Mutter Bayards Vetter Brandon gesellt sich zur Familie  
T. 142: Rodericks und Lucias Sohn Charles ist geboren  
T. 181-201: Mutter Bayard stirbt

<sup>7</sup>Die sehr spezifischen Anweisungen zu Szeneneinteilung und -inhalt, enthalten in einem Brief Hindemiths vom 14. Mai 1960, finden sich als Faksimile abgedruckt auf S. XXXI-XXXIII des Gesamtausgabe-Bandes. Unter der Überschrift “Distribution of the music” schreibt Hindemith z.B. für Szene 1: “ca. 15 lines prose”; dann, bzgl. der geplanten musikalischen Form: “Arioso: Mother Bayard – A kind of complaint. Andante. Soft orchestration – ca. 8 lines (preferably rhymes)”. Diese Einteilung ist für das Verständnis der Struktur letztlich wesentlicher als die neun Partiturziffern. (Beim Komponieren hat Hindemith seine eigene Bitte an Wilder hintangestellt und größere Einheiten geschaffen: So fasst er Szene 2 und 3 durch ein gemeinsames Grundtempo und -motiv zusammen, ebenso Szene 4 mit dem Beginn der 5. Szene und Szene 6 und 7. Allerdings zeigt der musikalische Aufbau der 3. Szene eine ganz selbständige, stringent zweiteilige Struktur, und erst recht im Falle von Szene 11 und 12 ist die beabsichtigte Zusammenfassung nur beim Lesen aus dem Fehlen einer Partiturziffer ersichtlich; musikalisch könnte die Zäsur kaum deutlicher sein.)

- Sz. 3 = T. 202-309 ([2] ab H): Allegro – Andante – lento / Allegro – Andante – lento  
 T. 202: Rodericks und Lucias Tochter Genevieve ist geboren  
 T. 270-276: Roderick ist schwerkrank, wird jedoch noch einmal gesund
- Sz. 4 = T. 309-423 ([3]–[3G]): Allegro – Poco Pesante – allargando  
 T. 310/318: Charles tritt in den Familienkreis ein / übernimmt den Vorsitz  
 T. 351: Genevieve tritt in den Familienkreis ein  
 T. 408-414: Roderick stirbt
- Sz. 5 = T. 424-507 ([3H]–[4]): Meno mosso – Allegro – Quietto // Quasi recitativo  
 T. 488ff: Charles wird bald heiraten, Genevieve will ledig bleiben
- Sz. 6 = T. 508-784 ([5]–[5N]): Allegretto – più lento – a tempo – allargando  
 T. 508: Charles führt seine Braut Leonora in die Familie ein  
 T. 671: Charles' und Leonoras erstes Kind stirbt gleich nach der Geburt  
 T. 711 (erneut 862): Kusine Ermengarde soll ins Haus geladen werden  
 T. 728-767: Vetter Brandon stirbt  
 T. 733-781: Lucia stirbt
- Sz. 7 = T. 784-885 ([5] ab O): Allegretto – allargando – Andante – a tempo – Lento  
 T. 781: Charles' und Leonoras Zwillinge Sam + Lucia II sind geboren  
 T. 869: Charles' und Leonoras jüngerer Sohn Roderick II ist geboren
- Sz. 8 = T. 886-962 ([6]): Moderato  
 T. 886: Charles' Kusine Ermengarde gesellt sich zur Familie
- Sz. 9 = T. 963-1024 ([7]): Pesante – poco meno mosso  
 T. 963: die Zwillinge Sam und Lucia II treten in den Familienkreis ein  
 T. 1018: Sam stirbt als Soldat im ersten Weltkrieg
- Sz. 10 = T. 1025-1214 ([8]): Allegro – poco largamente – a tempo // appassionato – morendo // Moderato  
 T. 1027: Roderick II tritt in den Familienkreis ein  
 T. 1117: Roderick II, angeödet, verlässt Familie, Haus und Stadt  
 T. 1133: Lucia II verlässt den Familienkreis, um zu heiraten  
 T. 1179-94: Ermengarde ist schwerkrank, wird aber noch einmal gesund  
 T. 1149-1180: Genevieve, angeödet, verlässt den Familienkreis  
 T. 1188-1207: Charles stirbt
- Sz. 11 = T. 1215-1253 ([9] bis C-6): Lento  
 T. 1254: Leonora zieht zu Lucia II; Ermengarde bleibt allein im Haus
- Sz. 12 = T. 1254-1303 ([9] ab C-5): Calmo  
 T. 1303: Ermengarde stirbt

### Das altenglische Weihnachtslied und die Familie Bayard

Wie schon in früheren Werken integriert Hindemith auch in seine letzte musikdramatische Komposition ein Stück traditionellen Liedgutes. Es handelt sich um ein altenglisches Weihnachtslied, das Charles Dickens' berühmter, 1843 veröffentlichter Gespenstergeschichte *The Christmas Carol* ihren Titel gibt. Dort läutet dieses Lied, das am Weihnachtsabend durchs Schlüsselloch einer vom Geizhals Ebenezer Scrooge gegen Bettler verschlossenen gehaltenen Tür dringt, die unheimlichen Erscheinungen ein, die der Dichter dann in vier Strophen und einer Coda erzählt. In dem "Marleys Geist" betitelten ersten Kapitel beschreibt Dickens die Umstände folgendermaßen:

Der Inhaber einer kleinen, jungen Nase, an der die hungrige Kälte biss und nagte wie Hunde an einem Knochen, legte sich an Scrooges Schlüsselloch, um ihn mit einem Weihnachtsliede zu erfreuen. Aber beim ersten Ton des Liedes

"God bless you, merry gentleman! May nothing you dismay!"

ergriff Scrooge das Lineal mit einer solchen Heftigkeit, dass der Sänger voll Schrecken entfloh und das Schlüsselloch dem Nebel und dem noch verwandteren Frost überließ.<sup>8</sup>

#### NOTENBEISPIEL 51: Das altenglische Weihnachtslied



God rest you mer-ry, gen-tle-men, let no-thing you dis-may.  
For Je-sus Christ, our Sa - - viour was born on Christmas Day; to save us all from  
Sa-tan's power when we were gone a-stray: O ti - dings of com - fort and  
joy, com-fort and joy, o ti - dings of com - fort and joy.

Allerdings gibt Dickens (oder ist es nur sein jede Festtagsstimmung verachtender und daher mit Weihnachtsliedern nicht vertrauter Scrooge?) den Text des Liedes ungenau wieder: Traditionell beginnt die erste Strophe

<sup>8</sup>Zitiert nach der Übersetzung von Richard Zoozmann. Die Liedzeilen selbst fehlen in der Übersetzung, finden sich jedoch in der Originalausgabe (vgl. z.B. London 1858, S. 10).

des vermutlich schon im 15. Jahrhundert gesungenen Liedes mit “God rest you merry, gentlemen, /let nothing you dismay”; die Aufforderung ist also an viele *gentlemen* gerichtet und drückt den Wunsch aus, Gott möge ihnen Vergnügtheit und Sorgenfreiheit bescheren. Wenn Dickens den äußerst griesgrämigen Scrooge mittels einer Verschiebung des Kommas und einer Singular- statt Pluralwendung als “vergnügten Herrn” anredet, kann das nur ironisch gemeint sein.<sup>9</sup> Hindemith zitiert sowohl in seiner Korrespondenz mit Thornton Wilder, dem er von dem geplanten musikalischen Zitat berichtet, als auch über den ersten Tönen der Einleitung den alten Wortlaut.

Wie das folgende Notenbeispiel zeigt, erklingen im Orchester drei Strophen von “God rest you merry, gentlemen”. Die erste, in leisem f-Moll, bestimmt die erste Hälfte der Einleitung. Bevor die melodieführende Oboe den erwarteten Abschlusston erreichen könnte, setzen Blechbläser kräftig mit der zweiten Strophe ein, die überraschend in a-Moll beginnt, jedoch für die letzten zwei Zeilen nach f-Moll zurückkehrt. Hier ist die Unterdrückung des Abschlusstones noch auffälliger, da das Orchester auf einer Fermate innehält, bevor die Musik der ersten Szene einsetzt. Die Zuhörer werden so rein instrumental darauf vorbereitet, dass dieses Liedes noch nicht zu Ende ist. Eine dritte Strophe erklingt denn auch als instrumentales Gerüst der die Oper beschließenden Szene. Die Tonart ist hier c-Moll; die einzelnen Liedzeilen der spärlich begleiteten Soloinstrumente sind durch zahlreiche Pausen unterbrochen, in die schauernd die letzten Worte der einsam im alten Haus verbliebenen Kusine fallen.

Während das überlieferte Lied im schlichten 4/4-Takt gesungen wird, beginnt Hindemith die orchestrale Einleitung zu seiner Weihnachtsszene mit einer Version, die die Melodie in den Walzertakt versetzt. Allerdings täuscht die einfache Beschwingtheit: Die begleitenden Instrumente spielen schon zur ersten Strophe durchgehend im 6/8-Takt, setzen also der Dreischlägigkeit der führenden Stimme eine deutliche Zweier-Unterteilung entgegen. In der zweiten Strophe kommen Überbindungen und andere Unregelmäßigkeiten hinzu. Die abschließende Strophe schließlich zeigt durch ihren wie schwankend wirkenden 5/8-Takt, auf welchem unsicheren Füßen die anempfohlene Vergnügtheit dieser Weihnachtsfeier im Familienkreis steht. Winfried Kirsch bemerkt dazu, “dass hier innerlich etwas in Frage gestellt ist, was äußerlich noch als Maxime verkündet wird.”<sup>10</sup>

<sup>9</sup>Neuere Varianten des Liedtextes ersetzen das heute nicht mehr im hier gemeinten Sinn gebräuchliche Verb “rest” durch “bless”. Vgl. dazu Hugh Keyte und Andrew Parrott, Hrsg., *The New Oxford Book of Carols* (Oxford: Oxford University Press, 1992), S. 527.

<sup>10</sup>Winfried Kirsch, “Der späte Hindemith“, *Hindemith-Jahrbuch* II (1972), S. 14.



NOTENBEISPIEL 52: "God rest you merry" in *The Long Christmas Dinner*

Einleitung, T. 1-33: Flöte, Oboe, Horn, Posaune, Oboe

(ohne  
Abschlussston)

This system contains three staves of music in 3/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a bass clef and a key signature of two flats. The music includes various note values, rests, and articulation marks like accents and slurs.

Einleitung, T. 33-61: Trompete, Horn, Oboe/Fagott, Viola/Cello

(ohne  
Abschlussston)

This system contains three staves of music. The first two staves have a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The music includes various note values, rests, and articulation marks like accents and slurs.

Calmo, T. 1254-1303: Oboe, Klarinette, Oboe, Flöte – jetzt endlich mit Abschlussston

This system contains three staves of music in 5/8 time. The first two staves have a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The music includes various note values, rests, and articulation marks like accents and slurs.

### Musikalische Symbole von Vergangenheit und Zukunft

Während das altenglische Weihnachtslied sowohl in seiner Position als Einleitung und Abschluss der Oper als auch in seinem direkten Bezug zu deren Handlungsinhalt für eine Art ewiger Gegenwart steht, legen die beiden anderen Abschnitte, die aufgrund ihrer geschlossenen Form und monodischen Anlage als "Lieder" oder Ariosi gehört werden, eine Interpretation als Symbole für Vergangenheit und Zukunft nahe. Die alljährliche 'weihnachtliche Vergnügtheit' wird so schattiert durch die Nostalgie der jeweils älteren Generation und das Familienwachstum der jungen. Diese beiden Lieder scheinen nicht auf allgemein bekanntes Volksgut zurückzugehen, sondern vielmehr Erfindungen des Komponisten zu sein.

In der "Arioso. Quietò" überschriebenen zweiten Hälfte von Szene 1 singt Mutter Bayard die einzige vollständige Version eines Liedes, in dem sie ihre Kindheit erinnert. Dessen Kopfmotiv wird in Szene 2, 5 und 7 erneut aufgegriffen, meist im Verein mit seiner typischen, homophonen und quasi-kadenzialen Begleitung.<sup>11</sup>

NOTENBEISPIEL 53: Das Kopfmotiv des Nostalgie-Liedes

The musical score shows a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 12/8. The lyrics are "I was re-mem-ber-ing this morn - ing the days". The piano accompaniment consists of a simple, homophonic harmonic support for the vocal line.

<sup>11</sup>Das Kopfmotiv leitet noch in derselben Szene die modifizierte zweite Strophe des Liedes und, in seiner instrumentalen Version, dessen Coda ein; vgl. je 2 Takte vor [1E] und [1F]. In einer augmentierten Version singt Mutter Bayard das Kopfmotiv noch einmal am Ende von Szene 2 im Augenblick ihres Sterbens (4 vor [1H]). Als ihre Schwiegertochter Lucia in Szene 5 selbst eine alte Frau ist, greift sie das Kopfmotiv auf (8 nach [3I]) und mit instrumentalem Echo bei [3K]). In Szene 7 schließlich hat der Enkel Charles das Alter erreicht, in dem er sehnsuchtsvoll zurückblickt; vgl. sein Zitat des Nostalgie-Kopfmotivs in [5V].

Das dreistrophige Brautlied, das die Hochzeit des Enkels Charles ankündigt, nimmt die ersten 123 Takte der sechsten Szene ein und erweist sich somit als die umfangreichste geschlossene Form der ganzen Oper. Die Melodik ist in der gut erkennbaren Grundform recht schlicht;<sup>12</sup> rhythmisch auffallend sind die zahlreichen, ausgedehnten Hemiolen (im folgenden Beispiel durch klein gestochene Viertelnoten angedeutet).

## NOTENBEISPIEL 54: Das Brautlied

Light is her step on the stair and floor; our hearts are full,  
and the door is wide. This is the day we have wait - - - -  
- ed for: This is the kiss that greets the bride.

Im weiteren Verlauf der Szene zitiert Hindemith nur das Kopfmotiv des zehntaktigen Orchestervorspiels,<sup>13</sup> das auch schon in den Strophen (an den durch \* gekennzeichneten Stellen) als Begleitfigur aufgegriffen wird. Auffallend an diesem Material ist die durchgängige Querständigkeit: fern echter chromatischer Linearität folgt jedem Ton fast sofort in einer anderen Stimme einer seiner unverwandten Halbtonnachbarn, und jeder (oft in sich konsonante) Akkord wird von einem harmonisch unvereinbaren abgelöst, so dass der punktuelle Eindruck von "Tonart" ständig zugleich suggeriert und in Frage gestellt wird. Der harmonische Aspekt ist besonders insofern aussagekräftig, als er, leicht erkennbar, in deutlichem Gegensatz steht zur überaus konsonanten Anlage des Quintetts in Szene 9.

<sup>12</sup>Dies gilt besonders für die von Charles in der Tenor-Oktave gesungene erste Strophe sowie für die dritte Strophe, in der Leonora der hier gezeigten Melodie ihren Text unterlegt, während Charles ihr drei Achtel später und drei Halbtonschritte tiefer im Kanon folgt.

<sup>13</sup>Nach Ende des eigentlichen Brautliedes in T. 630 erklingt dieses Instrumentalmotiv noch dreimal: in T. 705, 718 und 722, als das junge Ehepaar nach dem Säuglingstod des ersten Kindes erwägt, eine entfernt verwandte Kusine als Mitbewohnerin ins Haus zu laden.

## NOTENBEISPIEL 55: Das Einleitungsmotiv des Brautliedes

Oboe

Violine

Violoncello

*pizz.*

*pizz.*

Der Text des Ensembles in Szene 9 (vgl. [7B]) zeigt Sam, der seinen Tod im Krieg vorausahnt, in Kurzfassung, was seine Familie definiert. Auf die Frage, was man denn sonst zu diesem Anlass tue, hört er:

We talk of the weather, we talk of the snow.  
 The day is cloudy, or the day is bright.  
 We talk of the children and how they grow.  
 A little more dark meat, a little more white.  
 We remember our elders, and the days gone by.  
 We talk of the greetings from those we know.  
 We talk of the seasons, and how they fly.

Während dieser Textabschnitt, in dem die Familienmitglieder die den ganzen Einakter dominierenden Gesprächsthemen aufzählen, als Selbstkritik interpretiert werden könnte – als Andeutung, dass die Bayards sich der Beschränktheit ihrer Interessen bewusst sind –, deutet die Einbettung des Gesangs in reine Dreiklangsseligkeit darauf hin, dass eben diese Beschränktheit von ihnen selbst als beruhigend empfunden wird. Allenfalls der durchgehende Fünfvierteltakt zeigt an, dass zumindest der Komponist die Stabilität dieser von Konventionen geforderten und geförderten Stagnation für bedroht hält. Wie Giselher Schubert beobachtet, wirken die Personen des Dramas in ihren “Emotionen und Handlungen [...] vor der von Wilder so genannten ‘Mühle der Zeit’ gänzlich ephemere oder belanglos, mag das nun als Trost oder Tragik oder als beides zugleich empfunden werden.”<sup>14</sup>

<sup>14</sup>Giselher Schubert, “Der lange Blick zurück. Sujet und Form im Operneinakter *Das lange Weihnachtsmahl*”, *Hindemith-Jahrbuch XXXI* (2002), S. 53.

### Die Zeit verrinnt, die Zeit steht still

Bestimmendes emotionales Element in Wilders Drama ist die lähmende und zur uneingestandenem Verzweiflung führende Erfahrung, dass die Zeit einerseits inhaltsarm – und daher schnell – zu vergehen, andererseits aber still zu stehen scheint. Eine musikalische Form, die diese beiden Aspekte symbolisch abbildet, ist der Kanon, in dem sich Dichte in Bewegung und Textur mit steter Wiederholung des Gesagten verbindet.

An zwei Stellen des musikalischen Ablaufs vereinigen sich je drei der handelnden Personen zu einem Trio in kanonähnlichem Satz; im Text geht es dabei um die verrinnende Zeit in Vergangenheit und Zukunft. In Szene 3 erklingt in den *Andante*-Passagen eine Textur mit imitierenden Einsätzen auf unterschiedlichen Tonstufen.<sup>15</sup> Hier ist der Anfang:

#### NOTENBEISPIEL 56: “Wie lange schon?”

How long have we been— in this house?      How long have we been— in this

How long have we been— in this house?

How long have we been— in this house?      How long

Die Struktur der polyphonen Abschnitte (aus denen also die homophonen Einschübe in *Lento* und *Tempo primo* [*Allegro*] ausgeklammert sind) präsentiert sich als [a] - [b] - [a'] | [a''] || [a'''] [a''']; der Text lautet:

- [a] How long have we been in this house?
- [b] Is it four years, is it four years, or five?
- [a'] The time passes so fast, the time passes so fast.
- [a''] How long have we been in this house?
- [a'''] How long have we been in this house?
- [a'''] It looks a hundred years old. The time passes so fast.

<sup>15</sup>Vgl. [2L] mit Ausnahme der letzten fünf Takte, [2N] ohne die *Lento*-Takte, sowie [2Q] – also T. 241-257, T. 262-266 und T. 293-300 mit Wiederholung in T. 301-307.

In Szene 7 bei [5R] komponiert Hindemith seinen zweiten dreistimmigen Kanon ebenfalls in *Andante*; tatsächlich sind dies die beiden einzigen in diesem Tempo notierten Abschnitte der Oper. Die imitierenden Einsätze beginnen hier auf derselben Tonstufe, dafür tragen die Stimmen aber einen unterschiedlichen Text vor.

NOTENBEISPIEL 57: "Schon bald ..."

Some day they'll come in that door and say: "Good morning, good morning moth - - er!"

Time flies so fast, time flies so

Time flies so fast. He'll come in and say: "Good morning, fa - - - ther!"

Dieser zweite Kanon ist wesentlich kürzer als der erste; er umfasst nur vier Phrasen, die nach dem Schema [a], [b], [a'], [c] geordnet sind und folgenden Wortlaut gegenüberstellen:

- [a] Some day they'll come in that door and say: "Good morning, good morning, mother!" / Time flies so fast. He'll come in and say: "Good morning, father!" / Time flies so fast, time flies so fast. /
- [b] The days fly by. The days, the days, the days fly by. / Time flies so fast. He'll come in and say: "Good morning." / Time flies so fast, so fast, time flies so fast.
- [a'] Time flies so fast.
- [c] There's no time to say: "I love you so." Time flies so fast, we come and go. / Some day they'll come in that door and say: "Good morning, mother, good morning, mother!" / He'll come in and say: "Good morning, father, good day!"

Ein weiterer unmittelbarer Ausdruck der als bedrückend empfundenen Zeiterfahrung, die dramaturgisch erst durch das Ausbrechen der beiden abtrünnigen Familienmitglieder Roderick II und Genevieve thematisiert wird, ist in der Musik durchgängig spürbar. Mit Ausnahme der ersten und

letzten Szene ist Hindemiths ganze Partitur durchzogen von Ostinatofiguren bzw. von schlichten Gesten, die jeweils mehrmals, entweder identisch oder nur wenig verändert, wiederholt werden. Die vorherrschende dieser Stagnationsgesten kann als eine Art mehrstimmiger 'Seufzer' beschrieben werden, insofern einem ersten, oft länger gehaltenen Akkord ein kurzer zweiter folgt, dessen Töne eine Sekunde auf- oder abwärts steigen und schnell abbrechen. Bereits in Szene 2 werden die letzten dreißig Takte durch Varianten einer solchen Geste bestimmt. Mutter Bayards Erklärung zum Familienstammbaum bei [2E]+4 unterliegt ein fünffacher 'Seufzer' der sechsstimmigen Holzbläser; wenig später begleitet eine ähnliche Version (diesmal nur vierstimmig und auf dreimaliges Erklängen beschränkt) ihre Erzählung von der Ankunft der Familie im Westen Amerikas, und eine wieder andere Fassung ertönt leise zu den letzten Worten, die sie spricht, bevor sie den Familienkreis durch die Todestür verlässt.

NOTENBEISPIEL 58: Die 'Seufzer' über die verronnene Zeit


The musical notation consists of five staves, each representing a different instrument and its variation of the 'Seufzer' motif. The first staff is for Flöte (Flute) and is marked with '(5x)'. The second staff is for Flöte (Flute) and is marked with '+ (3x)'. The third staff is for Klarinetten (Clarinets) and is marked with '+ (3x)'. The fourth staff is for Bklarinette (Bass Clarinet) and Viola. The fifth staff is for Cello and Kontrabaß (Cello and Double Bass). The notation shows the rhythmic structure of the motif, with notes and rests indicating the duration and pitch of each sound.

Als Lucia in der 3. Szene an Mutter Bayards zwei Jahre zurückliegenden Tod denkt, spielt das Orchester insgesamt neunmal eine rhythmisch konzentrierte Form des vierstimmigen Seufzers, unterbrochen von einem sechsfachen Akkordpaar im Cembalo. Am Ende der vierten Szene ertönt bei [3G] ein dreifacher, durch Augmentation erweiterter Blechbläserseufzer, nach einer Überleitung gefolgt von einer wiederum dreifachen und durch Augmentation erweiterten Transposition in den Streichern. Die Ankündigung einer neuen Braut in der *recitativo*-Passage von Szene 5 führt zu einer vierfach wiederholten Geste, die in ihrer Struktur auf die Seufzer zurückzugehen scheint, jedoch ausnahmsweise *crescendiert*. Sowie sich jedoch bald nach dem Brautlied das Gespräch wieder dem alljährlichen Weihnachtsbraten zuwendet, spielen Oboe und Streicher erneut vierstimmige Varianten der Seufzer-Geste. Die erste, längere bei [5G] erklingt nur zweimal, unmittelbar gefolgt von einer dreimaligen kompakteren Version und deren viermaliger Transposition. Nach dem Säuglingstod hört man in

den tiefen Streichern dreimal eine dreitönige Version des Seufzers, fortgesetzt im fünffach erklingenden, durch Posaunen verstärkten und von leisen Trommelwirbeln unterstrichenen vierstimmigen Satz. Anlässlich der Geburt des ersten überlebenden Urenkels von Mutter Bayard in Szene 7 melden sich noch einmal die Holzbläser (hier gestützt vom Violoncello) mit einer weiteren, vierfach vorgetragenen Variante des Seufzers. Selbst in Szene 10, wo es anlässlich der Erzählung der Ballnacht zunächst den Anschein hat, als erweiterter sich der Erfahrungskreis der Familie Bayard, erkennt man in der Musik schon an der zehnfachen Seufzerfigur um [8B], was man im Text erst später erfährt: dass auch hier vor allem die Aussicht auf eine neue Hochzeit und damit die Fortsetzung gleicher Strukturen im Blickpunkt steht. Die sechsfach wiederholte Geste, die in derselben Szene bei [8N] die Erinnerungen des inzwischen alt gewordenen Bayard-Enkels Charles an kindliche Winterfreuden untermalt, überrascht kaum noch. Die Zeit scheint endgültig still zu stehen, wenn sich erweist, dass Szene 11 nach einer kurzen Einleitung zur Gänze von einer zwölffach wiederholten Geste durchzogen ist.

Neben diesen zahlreichen Varianten des Seufzers gibt es weitere Ostinatobildungen, die ebenfalls zum Höreindruck des 'überall und immer Gleichen' beitragen. Das erste der beiden die Familienfirma repräsentierenden Motive, dessen charakteristische, in drei Oktaven parallel geführte Kontur zu Beginn der Szene 2 vorgestellt wurde, bestimmt in Szene 3 den Allegro-Einschub zwischen den zwei Abschnitten des ersten 'Zeit'-Kanons mit einer mehrfach wiederholten, später leicht abgewandelten anderthalbtaktigen Figur in Bläsern und Cembalo. Sie deutet an, dass nicht nur das in der Frage "Wie lange schon?" thematisierte Familienleben im Stammhaus, sondern auch die Familienfirma zur Erfahrung einer durch immer gleiche Abläufe bestimmten Zeit beiträgt. Eine andere, ebenfalls das vorgegebene Taktschema durchkreuzende Ostinatofigur dominiert die letzten 58 der 77 Takte in Szene 8 (ab [6B]). Ausgelöst wird die siebenschlägige Bassgruppe durch die zweite Erklärung zum Familienstammbaum, vorgetragen anlässlich der Ankunft der ins Haus geladenen Kusine; doch begleitet sie in insgesamt 32 Wiederholungen auch das etwas triviale Sinnieren des Enkels Charles über viele Generationen überspannende Familien ("Our fathers' fathers and their fathers' fathers were many: some were short and some were tall, some to command and some to obey. There is a part of them in us all. But who can remember their names today?") sowie die unvermeidliche Rückkehr des Gesprächs zu Wetter, Weihnachtsmahl und Tagespolitik. Wenn die versammelten Familienmitglieder in Szene 9 auf die Bitte des nach Europa in den Krieg ziehenden Urenkels, "Do what you do



on Christmas Day”, aufzählen, worüber sie gewöhnlich sprechen und damit, wie oben schon zitiert, eine Zusammenfassung des ganzen Drameninhalts zu geben scheinen, geschieht dies in einem zunächst polyphon eingesetzten Rhythmus von drei Vierteln Umfang ( $\frac{3}{4}$  ) , der den vorgezeichneten 5/4-Takt Lügen zu strafen scheint. Ab [7F] wird die Figur um zwei Achtelschläge erweitert und vom Pizzicato der Streicher siebenfach als homorhythmische Geste präsentiert, die die hilflose Reaktion der Familie auf den allzu frühen Tod des jungen Soldaten Sam (“What can we do? / Nothing. Only time, only time can help”) als ein weiteres trauriges Ausweichen auf konventionelle Redewendungen entlarvt.

Insgesamt sind 276 der die Szenen 2 bis 11 ausmachenden 1127 Takte von dem einen oder anderen musikalischen Emblem der Zeiterfahrung erfüllt; das sind 25 Prozent des dramatischen Kernteils dieser Oper.

### Der zweifache goldene Schnitt in der musikalischen Anlage

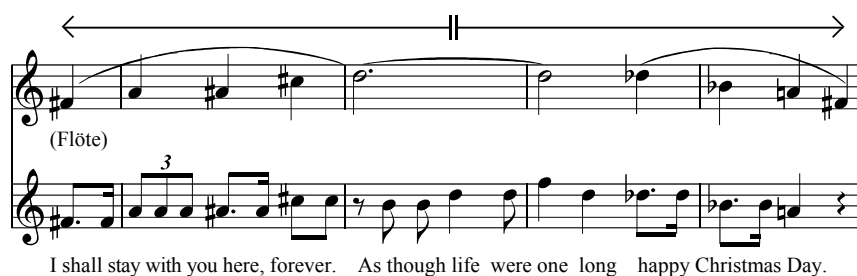
Aus dem bisher Gezeigten lässt sich ablesen, dass Hindemith – zu einem großen Teil in direkter Übereinstimmung mit Wilder, aber auch noch über diesen hinaus interpretierend – den Titel dieser Oper in ganz bestimmter Weise liest. Das “lange” Weihnachtsmahl, das sich dem Theaterpublikum zunächst vor allem als ein skurriler künstlicher Rahmen für eine Familiengeschichte darbietet, fungiert zugleich als Chiffre, mittels derer die Lebensauffassung der bürgerlichen Gesellschaft hinterfragt wird. Passivität der Einzelnen und Selbstzufriedenheit des Clans verschleiern eine existentielle Sinnlosigkeit, die angestrengt überspielt werden muss durch immer wieder neu aufgelegte, jedoch stets in vorgefertigten Schablonen ablaufende Konversation.

Hindemith hat sein Werk so konzipiert, dass an den beiden Brennpunkten des Bauplanes – den Punkten, die die Gesamtlänge der Oper nach der idealen Proportion des “goldenen Schnitts” teilen<sup>16</sup> – musikalisch korre-

<sup>16</sup>Eine Strecke A–B wird durch einen Punkt C im Verhältnis des “goldenen Schnittes” geteilt, wenn sich die kürzere Teilstrecke zur längeren Teilstrecke so verhält wie die längere Teilstrecke zur Gesamtstrecke. Längenverhältnisse im “goldenen Schnitt” werden als ideale Proportion und als Inbegriff von Ästhetik und Harmonie angesehen; eine alternative Bezeichnung ist *proportio divina*. Da die beiden Teilstücke einer Strecke als ‘kurz/lang’ oder ‘lang/kurz’ angeordnet sein können, ergeben sich je zwei Punkte, C<sub>1</sub> und C<sub>2</sub>, an denen eine ‘göttliche’ Proportion erzeugt wird. Bei dieser Komposition von 1303 Takten fällt Punkt C<sub>1</sub> mathematisch auf T. 498, Punkt C<sub>2</sub> auf T. 805. (Dies bezeichnet die *in der Notation* nachzuweisende Proportion. Eine zusätzliche Berücksichtigung der wechselnden Taktlängen und Tempi könnte zu leicht abweichenden Ergebnissen führen.)

spondierende und einander in der Aussage ergänzende Inhalte thematisiert werden. In T. 500-504, also unmittelbar nach dem ersten Schnittpunkt, singt Genevieve eine Kontur, deren in der unisono geführten Flöte erkennbare Grundform spiegelsymmetrisch angelegt ist. In Worten, die an ihre Mutter Lucia gerichtet sind, artikuliert sie eine intuitive Einschätzung der Lebenshaltung ihrer Familie, die das Publikum als Hintergrund des szenisch Dargestellten schon lange erkannt hat: Man tut, “als wäre das Leben ein einziger langer, glücklicher Weihnachtstag”:

**NOTENBEISPIEL 59:** Das ganze Leben als ein einziges Weihnachtsfest




(Flöte)

I shall stay with you here, forever. As though life were one long happy Christmas Day.

In T. 813-823, also kurz nach dem zweiten “goldenen” Schnittpunkt, singt Genevieve noch einmal von der Sehnsucht nach Bestand des Vertrauten. Wieder wird sie unisono begleitet – diesmal von Kontrafagott und Tuba, die drei Oktaven unter der Singstimme eine Parallele zeichnen. Auch hier betreffen die Worte Genevieves Mutter Lucia, die durch ihren Tod den Traum von der Unveränderlichkeit zunichte gemacht hat.

**NOTENBEISPIEL 60:** Enttäuscht, weil das Leben doch endlich ist



8  
(Kontrafagott/Tuba)

I never told her how dear she was. I thought, I thought she would be here forever.

Bezeichnenderweise sind diese beiden Stellen die einzigen der Oper, an denen Wilder das Wort “forever” verwendet. Indem Hindemith ihnen eine strukturell exponierte Stellung einräumt und sie in eine Kontur kleidet, die im einen Fall horizontal gespiegelt, im anderen in großem Abstand

verdoppelt und unterstrichen wird, erhalten die beiden ein sehnsuchtsvolles “für immer” zum Ausdruck bringenden Sätze paradigmatische Bedeutung für das ganze Werk.

So verbinden sich in Hindemiths letztem Bühnenstück, das mit dem durchsichtigen Klang eines Mozart-Orchesters und der auffälligen Sparsamkeit in Bühnenbild und Regie zunächst wie spielerisch wirken mag, vielerlei musikalische Parameter, die zum Nachdenken über Gehalt und Sinn des bürgerlichen Daseins anregen. Jedes in sich positive Ereignis – vom gemeinsam gesungenen alten Weihnachtslied über Hochzeiten und Kindsgeburten bis zum Halt und Gemeinsinn stiftenden Stammhaus und Familienunternehmen – verliert seinen Wert, wenn es vom Lebensgerüst zum Lebensinhalt wird. Im Verlauf eines solchen Prozesses tritt unweigerlich jene Dimension in den Vordergrund der Wahrnehmung, die doch nur Voraussetzung, nicht aber Fokus des Lebens sein will: die Zeit. Die befremdlich empfundene Weigerung der handelnden Personen zu trauern und die wiederholt gedankenlos zitierte Versicherung, über den Verlust hinwegtrösten könne nur “die Zeit”, nimmt dem Beziehungsnetz selbst die natürlichste Tiefendimension – die des gemeinsam ertragenen Schmerzes.

Es erscheint somit nur folgerichtig, dass hinter Hindemiths anmutiger Melodik und oberflächlich abwechslungsreicher Rhythmik Chiffren einer zugleich inhaltsarm verrinnenden und dabei doch scheinbar stagnierenden Zeit die Leere und Bedrücktheit hörbar werden lassen, die jedes nicht aktiv gestaltete Leben bedrohen.

