

berg, nicht einmal auf ihn kann man sich verlassen, und setzt so ein Stück polyphonen Bach — Präludium und Fuge in Es — für Orchester: aber was ist das für ein infames Riesenorchester, mit Harfe, Celesta, Glockenspiel, Triangel, Xylophon und allen Rauschgiften der entarteten Vergangenheit. Ach, und überhaupt wird sich nicht mehr lange vertuschen lassen, daß dieser Schönberg im Grunde ein hundertprozentiger Romantiker ist, ein klinischer Fall von Romantik, ein Pfitzner-Typ, Gott weiß aus welchem Versehen in die neue Zeit geraten.

Schlechte Zeiten für Stuckenschmidts! Dies Jahrzehnt Neue Musik ist ein fortwährendes Desavouieren ihrer eigenen Dogmen gewesen, ein erfrischend rücksichtsloses Brüskieren und Blamieren ihrer publizistischen Wegbereiter. Auch die Jungen fallen ab, einer nach dem andern. Allenfalls noch in der Kammermusik, in Atelierarbeiten, wird die Fiktion respektiert, daß Grundsätze zu verfechten sind. Dort aber, wo die wichtigen Entscheidungen fallen, in der Oper, werden sie offen preisgegeben, herrscht Ratlosigkeit, Überzeugungslosigkeit, Willkür, Anarchie — und bestenfalls Talent.

Schon im aufspielenden „Jonny“, eben noch die Konjunktur der Aktualität Jazz nutzend, paktiert Křenek herzhaft-ungeniert mit allen reaktionären Mächten des Erfolgs; im „Heimlichen Königreich“ schlägt er Humperdinck-Töne an, und im „Leben des Orest“ macht er Große Meyerbeer-Oper — was zwar sozusagen modern ist, weil es vorwagnerisch ist, aber den Modernitätstrick und den Effekt, den er sich davon verspricht, bezahlt er mit dem letzten Rest der revolutionären Musikgesinnung, mit der er einst auszog. Und nun gar, als Episode, dieses „Reisebuch aus den österreichischen Alpen“, privateste Lyrik, ein Schubertisch gemeinter Liederzyklus, es ist vollendeter Hochverrat. Entscheidend für den Opernkomponisten wird die Stoffwahl; Hindemith, konzessionslos im Musikalisch-Formalen, greift nach einer Hoffmann-Figur, die Marschner sich als Helden hat entgehen lassen, dieser Cardillac ist ein Prachtexemplar freudisch zu durchleuchtender Seelenfinsternis; aber der Musiker schert sich nicht um das Kritikergeschwätz, das die zweifache Abkehr von Romantik und Individualpsychologismus als Vorbedingung der Opernerneuerung fordert. Die Musik der Oper, heißt es, soll von der literarischen Versklavung befreit werden, aber man setzt Wedekind, Strindberg, Büchner, Lenz unter Opernmusik, in der Idee nicht anders, als vor zwanzig, dreißig Jahren Maeterlinck oder Wilde durchkomponiert wurden. Kurt Weill tut es nicht unter Georg Kaiser und Bert Brecht als Opernlibrettisten, und er weiß warum. Und alle Schaukünste werden aufgeboten, um die hilfsbedürftige Musik zu stützen; wo Wagner noch mit Dämpfen und Schleiern sein Auskommen finden mußte, haben sie heute den Film. Die Oper wird wieder „Gesamtkunstwerk“.

Alles kommt wieder, und alle kommen wieder. Wagner ist premierenreif, sein Musikdrama, als Musizieroper neu zu entdecken, wird eine aktuelle Angelegenheit des heutigen Operntheaters — nach Händel, dessen Renaissance ein Reinfall war; neben Verdi, von dessen frühen Opern nun der Weg zum frühen Wagner führt, wie einst, umgekehrt, über Bayreuth der Weg zum späteren Verdi. Die vielen Renaissancen sind verdächtig; man brauchte sie nicht, wenn die Lebenden brauchbarer lieferten. Alles kommt wieder; in Berlin halten wir gerade bei „Mignon“ und beim „Postillon von Lonjumeau“ . . .