

1950 WEI
02601

Kurt Weill
Bertolt Brecht

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

Kurt Weill

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

Oper in drei Akten
Text von Bertolt Brecht

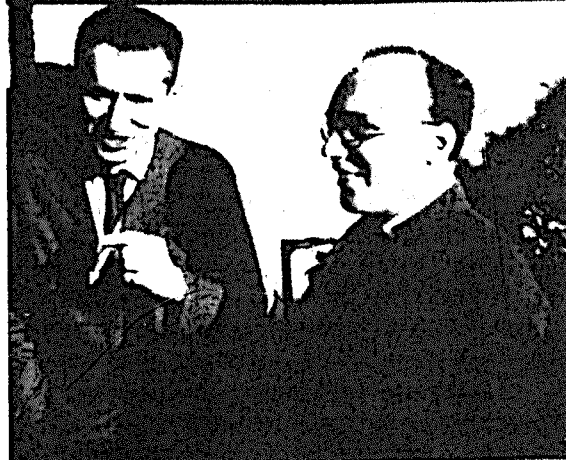
Uraufführung: Leipzig, Neues Theater, 9. März 1930

Und ich sah, daß auch nichts ganz tot war, auch nicht das Gestorbene. Die toten Steine atmen. Sie verändern sich und veranlassen Veränderungen. Selbst der totesagte Mond bewegt sich. Er wirft Licht, sei es auch fremdes, auf die Erde, bestimmt die Laufbahn stürzender Körper und verursacht dem Meerwasser Ebbe und Flut. Und wenn er nur einen erschreke, der ihn sieht, ja wenn ihn nur einer sähe, so wäre er nicht tot, sondern lebte. Dennoch, sah ich, ist er in bestimmter Art tot; wenn man nämlich alles zusammengetragen hat, worin er lebt, ist es zu wenig oder gehört nicht her, und er ist also im ganzen tot zu nennen. Denn wenn wir dies nicht täten, wenn wir ihn nicht tot nannten, verlören wir eine Bezeichnung, eben das Wort tot und die Möglichkeit, etwas zu nennen, was wir doch sehen.

Bertolt Brecht

Inhalt

Handlung	5
JÜRGEN SCHEBERA »Das ist 'ne ziemliche Stadt ...« Kurt Weill in der Kunst- und Geisteslandschaft von Berlin 1918–1933	6
HEINRICH STROBEL Situation der Oper, Gespräch mit Kurt Weill	16
JOACHIM LUCCHESI Versuch eines Vergleichs, Kurt Weill als Mittler zwischen Brecht und Busoni	20
THEODOR W. ADORNO Mahagonny	24
WALTER BENJAMIN Kommentare zu Gedichten von Brecht	30
FRANK SCHNEIDER Anmerkungen zu Weills Mahagonny-Musik	36
O. A. ALBERTS (Worte), KRAUSS-ELKA (Musik) »Komm nach Mahagonne!«	42
HESIOD Das Goldene Zeitalter.	45
ANONYM Ein abenteuerisch Lied von dem Schlaraffenlande	46
GEILER VON KAISERSBERG / JOHANNES PAULI Predigt über die Schluchraffen Narren	48
FRANÇOIS DE SALIGNAC DE LA MOTHE FÉNÉLON Reise auf die Inseln der Wonne.	50
LUDWIG BECHSTEIN Das Märchen vom Schlaraffenland.	52
BERTOLT BRECHT – GÜNTHER ANDERS Daß man hier alles dürfen darf	54
NEIL POSTMAN Huxleys Warnung.	62
HERBERT MARCUSE Enterotisierung	64
JEAN BAUDRILLARD Vor einer Definition des »Verbrauchs«	66
THEODOR W. ADORNO Freizeit	71
Nachweise.	72



Zwei Männer und eine Frau, auf der Flucht vor den Konstablern, bleiben in einer öden Gegend stecken. Sie beschließen, eine Stadt zu gründen, in der den Männern, die von der Goldküste her vorüberkommen, ihre Bedürfnisse erfüllt werden sollen. In dieser »Paradiesstadt«, die hier entsteht, führt man ein beschauliches, idyllisches Leben. Das kann aber die Männer von der Goldküste auf die Dauer nicht befriedigen. Es herrscht Unzufriedenheit. Die Preise sinken. In der Nacht des Taifuns, der gegen die Stadt heranzieht, erfindet Jim Mahoney das neue Gesetz der Stadt. Dieses Gesetz lautet: »Du darfst alles.« Der Taifun biegt ab. Man lebt weiter nach den neuen Gesetzen. Die Stadt blüht auf. Die Bedürfnisse steigen – und mit ihnen die Preise. Denn: man darf zwar alles – aber nur, wenn man es bezahlen kann. Jim Mahoney selbst wird, als ihm das Geld ausgeht, zum Tode verurteilt. Seine Hinrichtung wird zum Anlaß einer riesigen Demonstration gegen die Teuerung, die das Ende der Stadt ankündigt.

Kurt Weill

Bertolt Brecht und Kurt Weill 1928

»Das ist'ne ziemliche Stadt ...«

Kurt Weill in der Kunst- und Geisteslandschaft von Berlin 1918–1933

Jürgen Schebera (1990)

Die saloppe Zeile unserer Überschrift stammt aus dem Jahre 1928. Vom 13. bis 16. Oktober veranstaltete die deutsche Reichshauptstadt ein »Lichtfest«. Mittels nächtlicher Illumination aller Repräsentativgebäude sowie großzügiger moderner Leuchtreklamen in den Geschäftsstraßen der City sollte, so der Magistrat in der Festbroschüre, der Beweis erbracht werden, daß »Berlin als die neue Lichtstadt Europas« erstrahlte. Auch Kompositionsaufträge für das Fest wurden vergeben: an Max Butting, Heinz Tiessen und Kurt Weill, der daraufhin den *Berlin im Licht-Song* schrieb. »Na wat denn? Na wat denn? Was is das für 'ne Stadt denn?« sang Paul Graetz am Abend des 16. Oktober beim »Lichtball« in der Kroll-Oper – doch solch schnoddrig-kabarettistische Reflexion der Zeit und ihrer Ereignisse ist für den Musiker Weill die Ausnahme.

Sieben Monate vor Beendigung des ersten Weltkriegs hatte der Sohn des Kantors und Religionslehrers der Jüdischen Gemeinde zu Dessau am 20. April 1918, mit dem Abiturzeugnis der Oberrealschule in der Tasche, auf dem Anhalter Bahnhof zum ersten Mal den Boden der Hauptstadt betreten, in der er – von einem Ausflug als Kapellmeister in Lüdenscheid 1919/20 abgesehen – die nächsten fünfzehn Jahre seines Lebens verbringen sollte. Für zwei Monate besuchte er verschiedene Klassen an der Hochschule für Musik, gleichzeitig belegte Philosophievorlesungen von Max Dessoir und Ernst Cassirer an der Berliner Universität ließen ihn beinahe in der Wahl seines Studienzieles schwankend werden. Im September 1918 jedoch immatrikulierte er sich endgültig an der Musikhochschule. Der Achtzehnjährige, der sich da anschickte, bei Engelbert Humperdinck das Komponistenhandwerk zu erlernen, verfügte bereits über eine erstaunliche Kenntnis der Musik und Literatur, die weit über den Horizont des Schulpensums hinausreichte. Dafür hatte in Dessau zum einen das Elternhaus gesorgt (Vater Albert Weill das musikalische, Mutter Emma Weill das literarische Moment einbringend), zum anderen sein musikalischer und geistiger Mentor Albert Bing. Der Pfitznerschüler war im Herbst 1913 als Opernkapellmeister an das Dessauer Hoftheater verpflichtet worden und nahm in den folgenden reichlich vier Jahren großen Einfluß auf die Entwicklung Weills. Dieser erhielt bei Bing nicht nur ersten systematischen Unterricht in Musiktheorie und Kompositionslehre, sondern gehörte trotz seiner Jugend ab etwa 1916 zum Freundeskreis des Dirigenten und seiner Gattin, einer Schwester des Dichters Carl Sternheim. Im Hause Bing schloß Weill erste Bekanntschaft mit der zeitgenössischen Literatur, die Werke der Naturalisten wurden dort ebenso gelesen und diskutiert wie jüngste expressionistische Dichtung. Seine Klassiker kannte Weill ohnehin aus der Schule und aus dem Bücherschrank des Vaters, der ein leidenschaftlicher Bibliophile war.

Weills knappes Jahr an der Hochschule war markiert durch entscheidende politische und geistige Wandlungen in Deutschland. Er erlebte die letzten Wochen des Kaiserreichs, die Tage der revolutionären Ereignisse im November 1918 und die Gründung der bürgerlichen Republik von Weimar. Jahrzehnte wilhelminischer Enge und Restriktion wurden nun aufgebrochen, geistige und künstlerische Erneuerung stand auf der Tagesordnung, es war die Zeit der Manifeste, der geistigen Räte, der raschen Gründung von Künstlervereinigungen und Zeitschriften. Weill besucht Veranstaltungen der Gruppe »Junges Deutschland«, bei denen Oskar Kokoschka und Else Lasker-Schüler auftreten. Er liest Arnold Zweig und Franz Werfel, regelmäßig ist er in der Oper und in Konzerten zu finden. So sehr er die Ereignisse der Zeit auch reflektiert, die tiefsten Erlebnisse erwachsen ihm aus der Musik. »Eben hörte ich in der Hochschule wieder die Kreutzer-Sonate«, schreibt er im Frühjahr 1919 dem Bruder Hans, »die könnte mich noch zum Weinen bringen, die allein könnte mich, wenn ich schlecht wäre, gut machen.«

Von seinem Lehrer Humperdinck enttäuscht, und da die Familie in Dessau dringend materielle Unterstützung brauchte, verließ Weill Berlin Anfang Juli 1919 und trat eine Anstellung als Korrepetitor am Dessauer Theater an, danach eine Kapellmeister-tätigkeit in Lüdenschaid. Im September 1920 kehrte er in die Hauptstadt zurück, Albert Weill war mittlerweile Leiter eines jüdischen Waisenhauses in Leipzig geworden, der Sohn konnte sein Studium fortsetzen. Inzwischen war Franz Schreker zum neuen Direktor der Hochschule für Musik berufen worden, gleichzeitig kehrte Ferruccio Busoni nach fünfjähriger Abwesenheit in die Stadt zurück. Ursprünglich die Rückkehr an die Hochschule anstrebend, gelang es Weill jedoch, als einer von fünf Meisterschülern in die Kompositionsklasse aufgenommen zu werden, die Busoni 1921 an der Preußischen Akademie der Künste eröffnete. Für die folgenden drei Jahre prägten der Einfluß des »Meisters«, seine universale Persönlichkeit und weltoffene Gesinnung Weill entscheidend – und dies nicht nur im Musikalischen. Busoni war mit seiner 1916 in erweiterter Form erschienenen Programmschrift *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, mit seinen Kompositionen und durch enge Kontakte mit den maßgeblichen Vertretern des Geisteslebens zum Wortführer der Erneuerung althergebrachter Formen und Strukturen auch auf dem Feld der Musik geworden, zum Vorbild und Idol einer ganzen Generation junger Musiker der Zeit. Sein Schüler zu sein, bedeutete sowohl eine große Ehre wie herausfordernde Verpflichtung.

Die »jungen Leute« trafen sich wöchentlich in Busonis eleganter Wohnung am Viktoria-Luise-Platz. »Schüler« gab es für ihn in diesem Abschnitt nicht mehr«, schrieb Weill rückschauend 1925,

»Disciples« nannte er uns und gab keinen Unterricht, aber er ließ uns sein Wesen atmen, das sich in allen Bezirken offenbarte, das aber immer in Musik mündete [...] Es war Gedankenaustausch im höchsten Sinne, ohne Meinungszwang, ohne Selbstherrlichkeit, ohne die Spur von Neid und

Böswilligkeit, und die Anerkennung jedes Schaffens, das Begabung und Können verriet, war rückhaltlos und enthusiastisch.

Wie schon 1918/19, so nahm nun auch der Busoni-Schüler ab Ende 1920 regen Anteil am Berliner Konzert- und Theaterleben, obwohl seine mehr als bescheidenen finanziellen Verhältnisse ihn zwangen, sich die Eintrittskarten nächtens als Klavierspieler in einer Kneipe zu verdienen, ab Ende 1922 dann durch das Erteilen von Privatunterricht. Ende 1920 lernte er Johannes R. Becher kennen, »den man für die größte Zukunft unter den jungen Dichtern hält«. Der ursprüngliche Plan, dessen expressionistisch-pazifistisches Festspiel *Arbeiter, Bauern, Soldaten: Der Aufbruch eines Volkes zu Gott* zu vertonen, realisierte sich nicht, dafür schrieb Weill unter dem Eindruck des Textes im Frühjahr 1921 seine einsätzig Sinfonie Nr. 1.

Große Bedeutung für die Integration des jungen Komponisten in die Berliner Musik- und Kunstszene erlangte seine Mitarbeit in der »Novembergruppe«, einer der aktivsten und einflussreichsten Künstlervereinigungen der zwanziger Jahre. Gegründet in den Tagen der Novemberrevolution von 1918 zunächst als Sammelpunkt bildender Künstler bezog die Gruppe ab 1922 auch Musik, Literatur und Film in ihrer Arbeit ein. Weill wurde eines der ersten Mitglieder der neuen Musikabteilung, deren Leitung zunächst Tiessen und Butting, ab 1924 Hans Heinz Stuckenschmidt übernahmen. Bei den Zusammenkünften und Veranstaltungen der »Novembergruppe« lernte der Komponist nicht nur zahlreiche avantgardistische Musiker und Maler Berlins kennen, die stets ausverkauften und von der Presse stark beachteten Konzerte der Musikabteilung machten Weills Namen in den Musikkreisen Berlins weiter bekannt, etwa nach der Aufführung seines Streichquartetts Nr. 1 beim Abend der »Novembergruppe« am 22. Januar 1924. Zu dieser Zeit waren bereits zwei Werke auch in Konzerten des Berliner Philharmonischen Orchesters erklingen – des führenden Klangkörpers der Stadt. Heinrich Strobel, der die Entwicklung des Komponisten in der Kammermusik wie in den Orchesterwerken genau verfolgte, brachte in einem Aufsatz über Weill auf den Punkt, was auch dieser zur gleichen Zeit verspürte: »Das eigentliche Problem: den dramatischen Ausdruckswillen, der im Blute liegt, mit der neuen Sprache zu verschmelzen, die sich von Werk zu Werk klarer ausprägt. Irgendwann wird das zum Theater führen.« Im Dezember 1923 ging das dreijährige Studium bei Busoni zu Ende, schon kurze Zeit später sollte Strobels Prophezeiung konkrete Formen annehmen.

Die Meisterschüler besuchten im November 1923 eine Aufführung von Busonis *Arlecchino* an der Dresdener Semper-Oper. Deren musikalischer Leiter Fritz Busch – immer auf der Suche nach neuen Werken – kam nach der Vorstellung mit Weill ins Gespräch. Er hatte von der 1922 entstandenen und nur wenige Male in Berlin aufgeführten Ballettpantomime *Die Zaubernacht* gehört, wolle der Komponist nicht etwas Ähnliches für Dresden schreiben? Als Librettist käme der ihm befreundete Georg Kaiser in Frage, die Begegnung woll er er arrangieren. Weill willigte sofort in das Projekt

ein, glücklich ob solch prominenter Förderung. Eine einmalige Chance tat sich auf: Zusammenarbeit mit Deutschlands prominentestem Dramatiker! Der sechszwanzigjährige Kaiser war zu diesem Zeitpunkt nicht nur produktivster Bühnendichter deutscher Sprache, sondern zugleich auch der mit Abstand meistaufgeführteste Gegenwartsauteur.

Die einzige Ausnahme inmitten von Kaisers musikalischer Abstinenz, der einzige Komponist, mit dem er je wirklich zusammen arbeitete, war Kurt Weill. Diese Beziehung dauerte mit längeren Unterbrechungen bis in das Jahr 1933 an, ihr Resultat sind die beiden Opernaktstücke *Der Protagonist* und *Der Zar läßt sich fotografieren* sowie die Schauspiel-Oper *Der Silbersee*.

In die Arbeit an ihrem ersten gemeinsamen Werk fiel eine weitere entscheidende persönliche Begegnung. Im Sommer 1924 traf Weill in Grünheide die Schauspielerin Lotte Lena, die für einige Zeit Gast im Hause Kaiser war. Im Mai 1925 zogen Weill und Lena gemeinsam in eine Pension am Luisenplatz in Charlottenburg, am 28. Januar 1926 heirateten sie, immer noch in äußerst bescheidenen finanziellen Verhältnissen. Waren es zunächst eben diese finanziellen Aspekte, die ihn dazu bewogen, eine neue zusätzliche Tätigkeit aufzunehmen, so erwies sich die Kritikertätigkeit für die Zeitschrift *Der deutsche Rundfunk*, die Weill im Januar 1925 begann und vier Jahre lang mit großem Ernst betrieb, sehr bald als wichtiger Impuls für die weitere Entwicklung seines ästhetischen Denkens. Am 29. Oktober 1923 hatte mit der ersten Sendung der »Funkstunde Berlin« die Geburtsstunde des Rundfunks in Deutschland geschlagen, der sich innerhalb weniger Jahre zum wichtigsten Massenmedium entwickeln sollte. Aus den 200 Hörern der Eröffnungssendung wurden in nur fünf Jahren zwei Millionen Rundfunkteilnehmer, 1932 waren es schon vier Millionen. Für die Komponisten ergaben sich im nun öffentlichen »Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit« (Benjamin) von Musik neue Fragen, denen sich vor allem Paul Hindemith und Kurt Weill theoretisch wie praktisch stellten. Bis 1929 schrieb Weill nahezu 400 Beiträge für die Programmzeitschrift, neben Kritiken der Opern- und Sendespielproduktion der »Funkstunde Berlin« entstand eine große Zahl medienästhetischer Beiträge, die Niederschlag fanden in mehreren Rundfunkkompositionen (von der Sendespielmusik zu Grabbes *Herzog Theodor von Gothland* über die Rundfunkkantate *Das Berliner Requiem* bis zum Radiolehrstück *Der Lindberghflug*). Weill war weiter auf dem Wege, eine »Stimme« in der Berliner Landschaft zu gewinnen.

Dazu gehörte nun auch, daß er sich öfters im »Romanischen Café« an der Gedächtniskirche sehen ließ, Treffpunkt der Prominenten und Kunstbörse in einem. Dort stellte ihm Georg Kaiser im Sommer 1925 den deutsch-französischen Dichter Ivan Goll vor, dessen Lyrik in ihrer Mischung aus Grotteskvisionen der Wirklichkeit und sozialer Analyse gerade als Symbol für die alles beherrschende »Neue Sachlichkeit« auf dem Felde der Literatur galt. Aus der vereinbarten Zusammenarbeit wuchsen zwei Werke: zunächst vertonte Weill das bereits 1918 entstandene Poem *Der neue Orpheus*, darauf folgte nach einem Libretto des Elsässers der Einakter *Royal Palace*,

Weills Beitrag zur gerade ausbrechenden kurzzeitigen Welle der »Zeitoper« in Deutschland, die 1927 mit Ernst Kreneks *Jonny spielt auf* ihren Gipfel erreichte.

Ob es wohl den Jahrhundertenerfolg der *Dreigroschenoper* gäbe, hätte Weill nicht im Frühjahr 1927 von der Leitung des Festivals »Deutsche Kammermusik Baden-Baden« den Auftrag für eine Kurzoper erhalten? Dadurch nämlich kam die Begegnung mit Bertolt Brecht zustande. Nachdem der Komponist zunächst erwogen hatte, aus einem klassischen Stück (er nennt *Antigone*, auch *König Lear*) eine Szene zu gestalten, kurz darauf ganz Abstand von dem Projekt zu nehmen beschloß, meldete er am 2. Mai dem Verlag: »In Eile die Mitteilung, daß ich meine Absichten bezüglich Baden-Baden geändert habe. Ich habe plötzlich einen sehr schönen Einfall gehabt, an dessen Auf-führung ich jetzt arbeite. Titel: *Mahagonny* – ein Songspiel nach Texten von Brecht.« Da zu dieser Zeit gerade dessen Gedichtband *Die Hauspostille* im Propyläen-Verlag erschienen war, der als »vierte Lektion« *Mahagonnygesänge* enthält, dürfte feststehen, daß Weills Einfall aus der Lektüre des Buches resultierte, Lotte Lenya hat berichtet, daß er daraufhin sofort Kontakt zu Brecht suchte, ihn in seinem Stammlokal, dem Restaurant Schlichter in der Lutherstraße, traf und sein Projekt erläuterte. Offenbar sprang der Funke gemeinsamen Wollens, auch des Miteinander-Könnens, sofort über, denn unmittelbar darauf begann eine äußerst intensive Zusammenarbeit, die nahezu vier Jahre dauern sollte.

Zwei nach geistiger Herkunft und bisherigem künstlerischen Weg grundverschiedene Persönlichkeiten waren sich begegnet, die eigentlich zu diesem Zeitpunkt nur eines vereinte: die radikale Absicht, Formen des institutionalisierten bürgerlichen Theater- und Opernbetriebs aufzusprengen, nach neuen Wegen zu suchen. Wie Weill war auch der von Augsburg nach Berlin gekommene Brecht an einem Punkt seines Schaffens angelangt, der die Phase des Umbruchs markierte. Ihre ästhetischen Positionen waren zu dieser Zeit nahezu deckungsgleich. Dem Brechtschen Postulat »Wenn man sieht, daß unsere heutige Welt nicht mehr ins Drama paßt, dann paßt das Drama eben auch nicht mehr in die Welt« entsprach Weills Programm: »Wenn also der Rahmen der Oper eine Annäherung an das Zeittheater nicht verträgt, muß eben dieser Rahmen gesprengt werden«. Anders jedoch als in späteren lebenslangen Arbeitsfreundschaften (Weill mit Maxwell Anderson, Brecht mit Hanns Eisler) blieb die Beziehung Weill-Brecht – »zwei so unähnlichen und doch so komplementären Köpfen«, wie es David Drew treffend ausgedrückt hat – nahezu ausschließlich auf die gemeinsame Produktion beschränkt. Als die Grundlagen dafür nicht mehr vorhanden waren, die ursprünglich gemeinsamen Ansichten mehr und mehr auseinanderdrifteten, mußte die Partnerschaft folgerichtig zerbrechen.

Vorerst aber begann sie mit Vehemenz. Nach dem Baden-Badener Songspiel *Mahagonny* (»Der Tumult ließ die Wände des ehrwürdigen Kurhauses erzittern«, beschrieb ein Kritiker die Uraufführung vom 17. Juli 1927) beschlossen Weill und Brecht, den Stoff zu einer neuartigen »epischen« Oper auszuformen, zu einem Gegenentwurf, mit dem das abgenutzte Genre erneuert werden sollte. Auf dem Wege dahin experimen-

tierten sie vielfältig mit neuen Formen musikalischen Theaters außerhalb der Institution Oper: Stücke mit Musik für das Schauspiel (*Die Dreigroschenoper*, *Happy End*), Rundfunkkantate und Radiolehrstück (*Das Berliner Requiem*, *Der Lindberghflug*), Schuloper für Laien (*Der Jasager*). Im Zentrum ihrer intensiven Zusammenarbeit aber stand von 1927 bis 1929 die epische Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, während dieser Zeit entstanden wesentliche Teile der Theorie des epischen Theaters. Diese Brecht allein zuzuschreiben – wie das heute allgemein üblich ist –, bedeutet, Weills gewichtigen Anteil an der Ausarbeitung zu negieren.

Daß eine der »Unterbrechungen« während der Arbeit an der *Mahagonny*-Oper schließlich zum größten Erfolg für die beiden Autoren werden sollte, haben sie nicht ahnen können. Die Rede ist von der *Dreigroschenoper*, geschrieben für den frischgebackenen Direktor des Theaters am Schiffbauerdamm, Ernst Josef Aufricht, und uraufgeführt am 31. August 1928. Über die Turbulenzen im Vorfeld und noch während des Premierenabends ist schon viel gesagt worden, hier bleibt lediglich festzuhalten, daß Brecht, Kurt Weill und Lotte Lenya (die die Jenny spielte) mit dem durchschlagenden Sieg des Stückes, mit dem in ganz Berlin einsetzenden »Dreigroschenfieber«, endgültig in der Kunstmetropole an führender Stelle etabliert waren. Der Weillsche Songstil eroberte in Windeseile die Schlager- und Filmindustrie sowie die Kabarets; mit dem neuen Typus der »Choräle aus dem Schlamm« (Stuckenschmidt) etablierte sich zugleich ein neuer Typ der kindlich-verruchten Diseuse, neben Lotte Lenya wenig später Carola Neher und Marlene Dietrich.

Weill und Lenya waren nun an den führenden Theatern Berlins gefragt, arbeiteten als Komponist für Bühnenmusiken und als Schauspielerin bei Leopold Jessner im Staatlichen Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, bei Erwin Piscator im Theater am Nollendorfpfplatz, bei Karlheinz Martin in der Volksbühne am Bülowplatz und natürlich bei Aufricht und Brecht im Theater am Schiffbauerdamm. Mit Max Reinhardt und Otto Klemperer verhandelte der Komponist wegen der Aufführung der *Mahagonny*-Oper am Deutschen Theater bzw. an der Kroll-Oper, in Kenntnis der Krawalle bei der Leipziger Uraufführung vom März 1930 aber zögerten beide, so daß das Werk erst Ende 1931, wiederum produziert von Aufricht, im Theater am Kurfürstendamm auf eine Berliner Bühne kam, wo es mit über 40 Aufführungen en suite bis ins Frühjahr 1932 den bisher größten Publikumserfolg einer zeitgenössischen Oper markierte. Zu dieser Zeit war Weills Stellung als einer der führenden Komponisten Deutschlands längst anerkannt, immer wieder war seine Meinung in Umfragen der führenden Zeitungen der Hauptstadt gefragt, wenn es um grundsätzliche Fragen der Musik und des Operntheaters ging. Auch mit gewichtigen theoretischen Beiträgen und Essays meldete er sich häufig zu Wort. Nicht zu finden allerdings war sein Name, wenn von Bällen, Künstlerkarnevals und den vielen Berliner Geselligkeiten berichtet wurde, die sich gerne mit den Namen der Prominenz schmückten. Auch im Erfolg blieb Weill ein eher zurückgezogener Mensch, für den die Musik der eigentliche Lebensinhalt war und der mit wenigen Freunden, etwa Jessners Dramaturg Heinz Lippmann, auskam. Nur einmal

war auch er in den Klatschspalten zu finden, als Ende Oktober 1930 in Berlin der berühmte »Dreigroschenprozeß« (Brecht/Weill versus Nero-Film AG) um die Verfilmung des Stückes stattfand. Brecht verglich sich. Weill gewann seinen Prozeß, der Film des Regisseurs G. W. Pabst wurde nach seiner Premiere am 19. Februar 1931 im Berliner Kino »Atrium« zu einem großen Erfolg. Die französische Version machte den Namen des Komponisten über Nacht in Paris populär – nur zwei Jahre später sollte ihm das von großem Nutzen sein.

Es waren ästhetische wie weltanschauliche Gründe, die im Herbst 1930 zur Beendigung der Zusammenarbeit mit Brecht führten. Der uralte Streit um das Primat von Text und Musik in der Oper war ausgebrochen (weder mochte Brecht als Librettist Weills gelten, noch etwa dieser als Vertoner Brechtscher Stücke), und das neue Programm des Dichters, operative Kunst für die Arbeiterklasse, war Weills Sache nicht. Er wollte konsequent seinen Weg der Opernerneuerung fortsetzen. Dies wurde freilich 1930/31 zunehmend schwieriger. Die Weltwirtschaftskrise hatte auch in Deutschland zu einer drastischen Zuspitzung der Situation geführt, die Lage der Theater wurde immer komplizierter, man mußte verstärkt auf Klassiker und leichte Unterhaltung setzen. Wer fragte noch – angesichts von 5 Millionen Arbeitslosen – nach neuen Opern? So hatten sich denn auch die meisten Komponisten von der Gattung vorerst zurückgezogen. Nicht so Kurt Weill. Vehement stritt er gerade jetzt für eine Oper der großen Form: »Die Erkenntnis, daß die große Form des Theaters gerade heute mehr als je nötig ist, gibt uns die Berechtigung, auch an die Zukunft der Oper zu glauben.«

So entstand von Herbst 1930 bis Oktober 1931 *Die Bürgschaft*, Weills umfangreichste Arbeit für das Musiktheater, eine zwar zeitlos angesiedelte, aber deutlich auf die Verhältnisse der Zeit zielende Parabel über Macht, Geld, Krieg und die daraus resultierende Depravierung menschlicher Beziehungen.

Die politische Situation in Deutschland hatte sich rapide zugespitzt. Der Druck des deutschnational-faschistischen Blocks von DNVP und NSDAP auf die Weimarer Demokratie war seit 1929 permanent stärker geworden, mit der im Oktober 1931 gebildeten Harzburger Front schuf man sich das Bündnis mit den Militärs und der Schwerindustrie. Der Masseneinfluß der Nationalsozialisten nahm zu. Bei den Reichspräsidentenwahlen vom April 1932 erhielt Hitler bereits über 13 Millionen Stimmen. Das Ende der Republik war nur noch eine Frage von Monaten. Systematisch betrieben die Nazis neben der politischen Mobilisierung den »Kulturkampf«, die Verunglimpfung aller progressiven Strömungen und aller jüdischer Repräsentanten der Kunstentwicklung der Weimarer Republik als »Kulturbolschewismus«, als »jüdische Asphaltkunst«, als »entartet«. Kurt Weill stand seit der Uraufführung der *Dreigroschenoper* im Zentrum ihrer Attacken, sah sich vor allem in der Hauptstadt (wo der NSDAP-Gauleiter Joseph Goebbels seit 1927 zum »Sturm auf Berlin« blies) ständigen Presseangriffen ausgesetzt, die nach der Uraufführung der *Mahagonny*-Oper 1930 eskalierten. Wieviele deutsche Intellektuelle aber nahm er die Drohungen nicht ernst, etwa jenen Hertzartikel »Neudeutsche ›Opern‹kultur« im theoretischen Organ der NSDAP »Natio-

nalsozialistische Monatshefte« (Herausgeber: Adolf Hitler, Schriftleiter: Alfred Rosenberg) von November 1931, der mit dem Verdikt endete: »Zusammenfassend kann man nur immer und immer wieder sagen, daß Brechtsche Texte und Weillsche Musik niemals als deutsche Kunst anzusehen sind.«

1932 blieb es nicht mehr nur bei verbalen Angriffen: der von Rosenberg geführte »Kampfbund für deutsche Kultur« setzte alle Theater unter Druck, die bereits Verträge für *Die Bürgschaft* abgeschlossen hatten. Daraufhin traten Hamburg, Coburg, Königsberg, Duisburg, Stettin und Leipzig von der Aufführung zurück. Wie die Situation in Deutschland tatsächlich aussah, belegt der Brief des Hamburger Operndirektors an Weills Verlag: »*Die Bürgschaft* kann ich leider nicht machen. Es ist mir dies direkt nicht erlaubt worden. Da wir, wie Sie wissen, jetzt mit gewissen Strömungen zu rechnen haben, muß man sich einfach fügen.« Ganze zwei Intendanten fügten sich nicht, Paul Bekker in Wiesbaden und Walter Bruno Iltz in Düsseldorf, die die Oper auch selbst inszenierten und kurz nach der Berliner Uraufführung allen Drohungen zum Trotz herausbrachten.

Weills letztes Berliner Werk (nachdem er 1932 verschiedene Pläne erwogen hatte, u. a. ein musikalisches Stück nach dem berühmten expressionistischen Stummfilm *Das Kabinett des Dr. Caligari* für das Große Schauspielhaus), die wieder gemeinsam mit Georg Kaiser geschriebene »Schauspiel-Oper« *Der Silbersee*, erlebte das gleiche Schicksal. Das Deutsche Theater wagte ebensowenig die Uraufführung, wie sich die Dresdener Semper-Oper – von Weill als »Ersatz« auserkoren – dazu entschließen konnte. Nur Generalmusikdirektor Gustav Brecher in Leipzig (der bereits den *Zar* und die *Mahagonny*-Oper aus der Taufe gehoben hatte), obwohl von den Nazis als Jude bereits ebenso heftig attackiert wie der Komponist, riskierte erneut den Einsatz für Kurt Weill. Hitler war bereits zwei Wochen deutscher Reichskanzler, als mit der Uraufführung des *Silbersee* in Leipzig (Magdeburg und Erfurt hatten sich im Ring angeschlossen) am 18. Februar 1933 eine glanzvolle Ära deutschen Theaters der zwanziger Jahre quasi posthum ihren Abschluß fand. Zehn Tage danach brannte der Reichstag, Weill/Kaisers Stück wurde an allen drei Theatern zwangsweise abgesetzt, ebenso wie alle Noten und Schallplatten mit Weills Musik verfeimt und verboten wurden. Der Komponist verließ sein gerade erst 1932 erworbenes Haus im Berliner Künstlervorort Kleinmachnow am Morgen des 21. März 1933 und floh nach Paris. Es war der »Tag von Potsdam«, da vor der Garnisonskirche Hindenburg mit großem Pomp vor den Augen der Öffentlichkeit Hitler offiziell die Macht übergab, die dieser schon seit dem 30. Januar in den Händen hielt.

Weill hatte noch am 6. Februar seinem Verlag geschrieben: »Ich halte das, was hier vorgeht, für so krankhaft, daß ich mir nicht denken kann, wie das länger als ein paar Monate dauern soll.« Es ist die alte Kaiser/Weillsche humanistische Utopie, die hier noch mitschwingt, jenes »Wer weiter muß, den trägt der Silbersee [...]«. Die deutsche Realität von 1933 sah freilich anders aus, der Komponist verschloß im gleichen Brief nicht seine Augen vor ihr: »Aber darin kann man sich ja sehr irren.«

Kurt Weill sollte die deutsche Hauptstadt nicht mehr wiedersehen. Wie immer auch seine weitere Entwicklung in Frankreich und den USA bis 1950 verlief, er blieb doch stets – so Heinrich Strobel im Nachruf auf den Freund – »ein Produkt jener herrlichen, einmaligen, nie wiederkehrenden Weltstadt Berlin vor der Hitlerzeit, ja er war in vielem ihre Inkarnation.«

Die Verwendung von Auszügen aus der Korrespondenz Weills mit der Familie und seinem Verlag erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Kurt Weill Foundation for Music, New York.



Auf dem Kammermusikfestival Baden-Baden 1927.

Unten (v. l.) Lotte Lenya, der Leipziger Opernregisseur Walther Brüggemann und der Essener Dramaturg Hannes Küpper. Mitte (v. l.) Bertolt Brecht und Festivaldirektor Heinrich Burkard, oben (v. l.) Kurt Weill, Frau Brüggemann sowie die *Mahagonny*-Darsteller Irene Eden, Georg Ripperger, Gerhard Pechner und (stehend) Karl Giebel

Situation der Oper

Heinrich Strobel: Gespräch mit Kurt Weill (1931)

Frage: Was ist charakteristisch für die Situation der Oper in dieser Saison?

Weill: Charakteristisch für die gegenwärtige Situation des musikalischen Theaters ist das auffallend starke Zurückgehen von allen Stücken, die sich in irgendeiner neuen oder gar exponierten Art mit dem Form- und Inhaltsproblem der Oper auseinandersetzen. Wenn man die Spielpläne der großen Opernhäuser und Provinztheater ansieht, wenn man mit den Leitern großer Bühnen oder anderen fahrenden Persönlichkeiten des Musiklebens spricht, so bemerkt man, wie stark überall die Bestrebungen sind, das Operntheater zu einem musealen Unternehmen abzustempeln. Auch für diese Bewegung stellt sich, wie immer in solchen Fällen, schnell eine theoretische Begründung ein. Obwohl die Bewegung lediglich einer Rücksichtnahme auf bestimmte äußere Umstände entspringt, will man sie als innere Notwendigkeit, als zwangsläufiges Ergebnis einer Entwicklung hinstellen. Der Begriff Oper soll so einseitig im musealen Sinne stabilisiert werden, daß jede produktive Auseinandersetzung, daß jeder Versuch einer Auflösung dieses Begriffs von vornherein abgelehnt oder als in eine andere Kategorie gehörig bezeichnet wird.

Frage: Wie erklären Sie das Zurückgehen der modernen Werke in den Spielplänen dieser Saison?

Weill: Das Zurückgehen der modernen Opern ist zunächst einzuordnen in die allgemeine kulturelle Reaktion. Es ist wie alle Erscheinungen dieser Bewegung in erster Linie ein Ergebnis der sinnlosen Angstpsychose der maßgebenden Kreise, deren Aufgabe es ist, die Produktion an die Konsumenten heranzuleiten.

Meine Erfahrungen mit *Mahagonny* haben die Richtigkeit dieser Behauptung nach der positiven und nach der negativen Seite erwiesen. Die Frankfurter Stadtverordnetenversammlung hat sich nicht von einer Horde von Analphabeten, die unter Führung eines langgesuchten, bei dieser Gelegenheit abgefaßten Eisenbahndiebs gegen die epische Oper demonstrierte, ins Bockshorn jagen lassen, und seit der gestörten zweiten Aufführung haben zehn weitere ohne Störung stattgefunden. Dagegen suchten andere Theater ihre Ängstlichkeit hinter allen möglichen Ausflüchten zu verstecken. Sie unterwarfen sich freiwillig einer Zensur, die in Wirklichkeit noch nicht besteht und die, wenn sie wirklich kommen sollte, hauptsächlich auf diese Ängstlichkeit in einer Zeit des Übergangs wie der jetzigen zurückzuführen sein wird.

Frage: Glauben Sie, daß der Rückgang der modernen Opern in den Spielplänen auf ein Nachlassen der Produktion zurückzuführen ist?

Weill: Nein, erstens bin ich davon überzeugt, daß eine Reihe von Stücken vorhanden ist, die ausreichen würde, um ein zielbewußtes Theater auf zwei Jahre mit den

nötigen modernen Werken zu versorgen. Und dann ist zu sagen, daß sich auch die künstlerische Produktion nach dem Gesetz von Angebot und Nachfrage richtet.

Frage: Hängt nicht vielleicht die künstlerische Situation mit der wirtschaftlichen Situation der Theater zusammen?

Weill: Es ist ziffernmäßig nachzuweisen, daß sich auch mit neuen Opern Erfolge erzielen ließen, die die gleichen Aufführungsziffern in einer Saison gewährleisten wie die meisten Neueinstudierungen von älteren Werken, soweit diese nicht ausgesprochene Publikumsreißer sind. Dazu kommt, daß die moderne Oper (wie überhaupt das moderne Theater) ihrer ganzen Bühnenform nach einen viel geringeren Aufwand an Kostümen usw. erfordert als etwa eine Neueinstudierung von Werken der Gattung »Prunk- und Schauoper«.

Ich kann mir auch nicht denken, daß beim Rückgang der modernen Werke in den Spielplänen der Opernhäuser die Tantiemenfrage eine Rolle spielen soll.

Man kann auch nicht gerade die Produktion dafür verantwortlich machen, daß die deutschen Operntheater heute in einem Stadium der Um- und Neuorganisation angelangt sind und daß sich diese Umgruppierung nicht ohne Kämpfe vollzieht. Die Zusammenfassung mehrerer nahe beieinander liegender Opernbühnen, die, wie das Rheinland zeigt, immer greifbarer wird, ist auch für die Komponisten erstrebenswert. Auf den ersten Blick scheint eine solche Regelung die Aufführungsziffern neuer Werke ungünstig zu beeinflussen. Doch wird durch eine Zusammenfassung der zersplitterten Kräfte an einer zentralen Stelle zweifellos eine Niveausteigerung der Aufführungen erreicht, die bestimmt auch der Auswirkung der modernen Produktion zugute kommt, und dies um so mehr, als im Fall eines Erfolgs die Aufführungen in nah beieinander liegenden Städten nicht mehr durch den Konkurrenzneid der verschiedenen Bühnenleitungen behindert sind.

Frage: Da Ihnen also die wirtschaftlichen Schwierigkeiten nicht unüberwindlich scheinen, worin erblicken Sie dann den Grund für die gegenwärtigen Hemmungen?

Weill: Die moderne Oper entwickelt sich zu einem eigenen Typus hin. Die bisherigen Phasen dieser Entwicklung haben gewisse Stilelemente herausgebildet, die allein noch nicht den Begriff der neuen Oper ausmachen, sondern nur Teile einer Gesamtentwicklung bedeuten. Solche Stilelemente sind: die epische Aufrollung eines Vorgangs, der Verzicht auf illustrative Wirkung der Musik, die Desillusionierung der Szene, die Beseitigung des falschen Pathos, die dramaturgische Auswertung der absoluten musikalischen Form usw. Es ist typisch für die Verworrenheit der heutigen Situation, daß diese Elemente eines neuen Theaterstils einzeln herausgegriffen und entweder schon in sich verfälscht oder durch Vermengung mit anderen, überkommenen Stilformen mißverständlich angewendet werden. Besonders gefährlich sind derartige Bestrebungen, die man als modernistisch bezeichnen kann, dort, wo einzelne Stilelemente des neuen Theaters lediglich dazu benutzt werden, um Aufführungen klassischer Opern auf neu zu frisieren. Die einen predigen die Auflösung nach der schauspielerischen Seite hin und machen dabei nichts anderes als jene älteren Opernregis-

seure, die aus Abneigung gegen die Musik jede musikalische Form durch eine schauspielerische Pointe oder durch eine Überfülle von »Regieeinfällen« zerstörten. Die anderen versuchen die Form des statuarischen Theaters auf ältere Werke anzuwenden, deren dramatische Impulse sie auf die Weise abtöten. Aber diese Versuche sind nur Ausflüchte. Man glaubt den Bestrebungen des modernen Theaters Genüge zu tun, wenn man seine Formelemente auf Werke anwendet, deren Aufführung im übrigen mit keinerlei Risiko verbunden ist. Es muß aber festgestellt werden, daß sich diese Elemente des neuen Theaters in ihrer Totalität nur an Werken des neuen Theaters überzeugend realisieren lassen.

Frage: Wie beurteilen Sie demnach die Aussichten der Oper?

Weill: Ich konstatiere zunächst, daß für die Oper immer noch ein ausgesprochenes Publikumsinteresse besteht, weil sie präzisere Leistungen bietet als das Schauspiel und weil mindestens ein Teil der Hörer ein fachmännisches Verständnis für die musikalischen und gesanglichen Leistungen hat. Ich habe immer den Standpunkt vertreten, daß die Oper mit dem zeitgenössischen Theater Schritt halten muß. Das war schwer in einer Zeit, als das moderne Theater auf die wirklichkeitsgetreue Darstellung aktueller Vorgänge gerichtet war. Denn diese Form des aktualisierten Theaters bot der Oper nur geringe Chancen. Heute, da wieder eine große Form des Theaters heraufkommt, eine Form, die in gehobener Sprache, in gesteigerter Realität die Ideen der Zeit den zeitlosen Ideen einordnen will, muß auch die Oper ihren soziologischen Raum finden, ja, es ist sogar anzunehmen, daß diese Form des Theaters keinesfalls auf die gestische Wirkung und auf die stilisierende Kraft der Musik verzichten kann. Dazu ist allerdings eine Musik nötig, die den Hörer nicht berauscht, sondern ihn zum Mitdenken veranlaßt, die daher selbst mitdenkt, und die, unter Ausnutzung der formalen Kräfte der Musik, von sich aus die Dramaturgie des Werkes bestimmt, um auf ihre absolute Wirkung zu verzichten.

Die Frankfurter Stadtverordnetenversammlung: Nach den Krawallen bei der Uraufführung der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* am 9. März 1930 im Neuen Theater Leipzig hatte die Deutschnationale Volkspartei im Theaterausschuß der Stadt das Verbot beantragt. Daraufhin wurde die zweite Vorstellung abgesetzt, ehe danach der Stadtrat den Antrag abwies, so daß weitere Aufführungen stattfinden konnten. Nach der Premiere in der Frankfurter Oper am 16. Oktober 1930 kam es bei der zweiten Vorstellung drei Tage danach zu inszenierten nationalsozialistischen Krawallen, die jedoch abgewiesen wurden, ohne daß sich das Stadtparlament einschaltete.



Ferruccio Busoni im Kreise seiner Meisterschüler.
Von links: Kurt Weill, Walther Geiser, Luc Balmer, Wladimir Vogel. Aufnahme von 1922

Versuch eines Vergleichs

Kurt Weill als Mittler zwischen Brecht und Busoni

Joachim Lucchesi (1990)

Man möge sich ein Gespräch zwischen zwei Männern im Berlin Anfang der zwanziger Jahre vorstellen. Der eine ist ebenfalls in den Zwanzigern und für damalige Verhältnisse von provokantem Äußerem, der andere Mitte fünfzig, eine seriöse Erscheinung: »Es ist schwer«, äußert sich der jüngere Herr B. ungehalten, »dem Theater seine natürlichen Wirkungen zurückzuholen, weil ein großer Teil davon nicht aus dem Verhalten des Theaters gegen das Publikum, sondern aus der Einstellung des Publikums gegen das Theater kommt.«¹ Der ältere Herr B. lächelt verständnisvoll und entgegnet: das Publikum »ist, wie mich dünkt, angesichts des Theaters durchaus kriminell veranlagt, und man kann vermuten, daß die meisten von der Bühne ein starkes menschliches Erlebnis wohl deshalb fordern, weil ein solches ihren Durchschnittsexistenzen fehlt; und wohl auch deswegen, weil ihnen der Mut zu solchen Konflikten abgeht, nach welchen ihre Sehnsucht verlangt. Und auch die Bühne spendet ihnen diese Konflikte, ohne die begleitenden Gefahren und die schlimmen Folgen, unkompromittierend, und vor allem: unanstrengend. Denn das weiß das Publikum nicht und mag es nicht wissen, daß, um ein Kunstwerk zu empfangen, die halbe Arbeit an demselben vom Empfänger verrichtet werden muß.«²

Dieses fiktive Gespräch ist insofern echt, als es sich um reale Zitate handelt, konstruiert ist nur die Dialogsituation. Sicher wäre noch manches frappierend Übereinstimmende, aber auch – ich will es nicht verhehlen – ernsthaft Trennende im Verlauf dieses Gesprächs zutage getreten. Und doch ist es von eigenartigem Reiz, sich vorzustellen, Bertolt Brecht und der 1866 bei Florenz geborene Ferruccio Busoni wären sich in Berlin begegnet. Die Einheit von Zeit und Ort ist durchaus gegeben. Busoni wohnt bis zu seinem Tode im Jahr 1924 vorwiegend hier, er ist in Brechts Geburtsjahr ein bedeutender Pianist, Dirigent und Musiktheoretiker an der Schwelle der Neuen Musik unseres Jahrhunderts. Einige Schüler, Freunde oder Bekannte Busonis wie Eduard Steuermann, Frank Wedekind, Arnold Schönberg und Alfred Kerr kreuzen zu ganz unterschiedlichen Zeiten auch den Lebensweg Brechts. Doch dies alles müßte ein Luftschoß der Phantasie sein, wäre da nicht Busonis Kompositionsschüler Kurt Weill.

Dieser hatte sich im Herbst 1920 an der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin beworben, weil er erfuhr, daß Busoni dort eine Meisterklasse für Komposition eröffnen werde. Der zwanzigjährige Weill wird angenommen und ist für drei Jahre Busonis Schüler. Weill verehrt, in diesen Jahren kompositorischen Heranreifens, seinen Lehrer zutiefst, diskutiert mit ihm Möglichkeiten eines zukünftigen Musikthea-

ters, das sich an herausragenden Leistungen des 18. und 19. Jahrhunderts messen kann. Verdi und insbesondere Mozart sind dabei richtungsweisende Modelle, freilich nicht im epigonalen Sinne. In einer Reihe von Artikeln, die Weill nach dem Tode Busonis verfaßt, kommt das kritisch angeeignete Kunstkonzept seines Lehrers respektvoll zum Ausdruck. Obwohl er in der drei Jahre später beginnenden Zusammenarbeit mit Brecht zu neuen Ufern aufbricht, ist in ihm jenes Erbe seiner Schülerschaft zu tiefst lebendig. Er wird damit – gewollt oder nicht – auch zu einem Mittler zwischen Busoni und Brecht.

In der Tat lassen sich einige gewichtige Punkte ausmachen, in denen sich Verbindendes zwischen Busoni, Weill und Brecht offenbart. Alle drei opponieren gegen ein Theater wie ein Publikum, das auf »Rauscherzeugung« aus ist, gegen ein bequemes Sich-Zurücklehnen des Zuschauers in der Haltung des Genießenden, der – um mit Eisler zu sprechen – neben seinem Hut auch seinen Kopf an der Garderobe abgegeben hat. Der »unangestregte« Genuß von Musik: bei Brecht um 1930 als »asozial« gebrandmarkt, bei Busoni 1916 beschrieben als eine »kriminelle« Haltung des Publikums und als bekämpfenswert befunden. Hier gäbe es Verbindungslinien einer Kritik des Zuschauens, die von Eduard Hanslicks »pathologischem« statt »zuschauendem« Musikhörer³ von 1854 über Busoni bis hin zu Brechts »romantisch glotzendem« Theaterkonsumenten reichen. Lohnenswert wäre es also, über die verschiedenen Bemühungen um eine neue Zuschau- (und Zuhör-)Kunst im Theater nachzudenken, sie zu vergleichen und zu differenzieren.

Ein zentraler Punkt bei Busoni, Weill und Brecht ist auch dieser: ihr exponiertes Verhältnis zum musikalischen Erbe. Sie greifen in einer von Wagner-Adepten geprägten Zeit modellhaft auf Mozart zurück und beziehen aus ihm einen ihrer Ansatzpunkte für ein neues Musiktheater, beziehungsweise eine Musik im Theater überhaupt. Hier sehen sie Bereiche, die des Anknüpfens und Weiterentwickelns wert sind: der Nummerncharakter in Mozarts Opern, die sozialen Markierungen etwa in der *Don Giovanni*-Musik mit ihrer Durchsichtigkeit, Eleganz und einer auf die Gesetze der Bühne bezogenen Deutlichkeit. Es wären Zusammenhänge zwischen dem Musiktheater Mozarts, Busonis und Weill/Brechts zu untersuchen, und es wäre auch zu fragen, welche Parallelen es zum Musiktheater Strawinskys und Milhauds gäbe, wie in ihnen allen beispielsweise die Elemente von Gestus und Verfremdung behandelt werden. 1921 veröffentlichte Busoni seinen Entwurf einer szenischen Aufführung von Bachs *Matthäus-Passion*. Ihm sei schon lange die »theatralische Heftigkeit der Rezitative«⁴ aufgefallen. Sein Schüler Weill wiederum hebt vier Jahre später in einem Aufsatz die eindringliche »Beredtheit« der Rezitative in dieser Passion hervor.⁵ Und Eisler schließlich erinnert sich: »Ich spielte Brecht immer wieder vor – auf seinen Wunsch – das Rezitativ aus der *Johannes-Passion* des Evangelisten: »Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron« (...). Übrigens, der Tenor ist so hoch gesetzt – (...) Ausdruck ist unmöglich; also Schwulst, Gefühlsüberschwang. Es wird referiert. (...) Das empfand Brecht als ein Musterbeispiel gestischer Musik.«⁶

Bestimmte »bedeutungsvolle«, »redende« und »bildhafte« Tonfolgen – sie wurden katalogisiert in den musikalischen Figurenlehren des 16. bis 18. Jahrhunderts und auch von Bach kunstvoll benutzt – erfahren etwa in Weills *Berliner Requiem* oder Eislers *Maßnahme* einen späten Widerhall: Rückgriff auf historische Modelle, um exemplarisch Neues deutlich zu machen. Man denke an den Mittelteil aus »Ändere die Welt« in der *Maßnahme* oder an den »Großen Dankchoral« aus dem *Berliner Requiem*. Dieser Ansatz auch bei Weills Lehrer: Busoni greift in seinen Kompositionen zurück, um mit Hilfe von tradierten Verbindlichkeiten, etwa der Bachschen Kontrapunkttechnik, dem musikalischen Experiment festen Boden für den Schritt in die Zukunft zu verleihen.

Wie auch Brecht lehnen Busoni und Weill es ab, der Musik im Theater eine untermalende, die Bühnenvorgänge lediglich verdoppelnde Rolle zuzuweisen. Busoni 1916: »Der größte Teil neuerer Theatermusik leidet an dem Fehler, daß sie die Vorgänge, die sich auf der Bühne abspielen, wiederholen will, anstatt ihrer eigentlichen Aufgabe nachzugehen, den Seelenzustand der handelnden Personen während jener Vorgänge zu tragen. Wenn die Bühne die Illusion eines Gewitters vortäuscht, so ist dieses Ereignis durch das Auge erschöpfend wahrgenommen. Fast alle Komponisten bemühen sich jedoch, das Gewitter in Tönen zu beschreiben, welches nicht nur eine unnötige und schwächere Wiederholung, sondern zugleich ein Versäumnis ihrer Aufgabe ist. Die Person auf der Bühne wird entweder von dem Gewitter seelisch beeinflusst, oder ihr Gemüt verweilt infolge von Gedanken, die es stärker in Anspruch nehmen, unbeirrt. Das Gewitter ist sichtbar und hörbar ohne Hilfe der Musik; was aber in der Seele des Menschen währenddessen vorgeht, das Unsichtbare, das soll die Musik verständlich machen.«⁷

Und Brecht wählt im amerikanischen Exil folgendes Beispiel für die Trennung der Elemente: »Ein junger Mann rudert seine Geliebte auf den See hinaus, bringt den Nachen zum Kippen und läßt das Mädchen ertrinken. Der Musiker kann zweierlei tun. Er kann in seiner Begleitmusik die Gefühle des Zuschauers antizipieren, auf Spannung hinarbeiten, die Finsterkeit der Tat ausmalen und so weiter. Er kann aber auch die Heiterkeit der Seelandschaft in seiner Musik ausdrücken, die Indifferenz der Natur, die Alltäglichkeit des Vorgangs, so den Mord um so schrecklicher und unnatürlicher erscheinen lassend, teilt er der Musik eine weit selbständigere Aufgabe zu.«⁸

Natürlich müßte man über diese zwei Beispiele hinaus genauer fragen, welche Vorgänge hinter den Vorgängen Busoni und Brecht musikalisch transparent machen wollen. Hier käme man zu Differenzierungen, die aber die grundsätzliche Ähnlichkeit dieser Ansatzpunkte nicht in Frage stellen.

Mit seiner Forderung nach Sichtung, Ausbeutung und Meisterung »aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente«⁹ steht Busoni nicht nur dem zeitweilig ihm verbundenen Arnold Schönberg nahe, sondern auch Brecht. Jener sucht ebenfalls im Überkommenen nach theatralischer und literarischer Brauchbarkeit. Stückbe-

arbeitungen wie *Der Hofmeister* nach Lenz und *Leben Eduard des Zweiten* nach Marlowe, die Lyrik Kiplings und Villons oder Elemente des ostasiatischen Theaters werden für neue Sichtweisen kritisch adaptiert. Obendrein sind Neigungen zu ganz bestimmten Stoffen auffällig: Busonis *Turandot*-Stoff und *Faust*-Oper hie – Brechts Rückgriff auf den *Turandot*-Stoff und Eislers unvollendete *Faust*-Oper dort.

Sind Busonis umstrittene Bach-Transskriptionen, seine oft mißverständene Forderung nach einer »jungen Klassizität« oder Überlegungen zur szenischen Aufführung der *Matthäus-Passion* auf zwei Simultanbühnen nicht ebenfalls ein prüfender Blick des beginnenden 20. Jahrhunderts auf großes Kulturerbe? Wollen Busoni und Brecht nicht mit unterschiedlichen, doch wiederum vergleichbaren Kunstkonzepten Werke der Vergangenheit von der Patina ihres Gebrauchs durch Denkmalschützer reinigen? Hier zeigen sich Ansätze für ein Erbeverständnis, das eines kritischen Vergleichs wert wäre.

Es ist mit einiger Sicherheit auszuschließen, daß sich Brecht und der um zwei- unddreißig Jahre ältere Busoni im Berlin Anfang der zwanziger Jahre je begegnet sind. Kaum denkbar auch, daß sie sich in ihrer künstlerischen wie menschlichen extremen Polarität je hätten verständigen können. Nicht völlig anzuzweifeln wäre allerdings Brechts Kenntnisnahmen von Busonis Schriften. Dessen *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* erschien 1916 erstmals in der Insel-Bücherei, das Exemplar der Ausgabe von 1941 befindet sich in Brechts Bibliothek.

Brecht notierte 1940 in sein Arbeitsjournal, daß er »weill seinerzeit als busoni-(...)-schüler antraf« und daß Brecht ihm damals »takt für takt vorpfiß und vor allem vortrug«. ¹⁰ Dies ist die einzig bekannte Stelle in seinen Schriften, wo Brecht den Namen Busonis erwähnte. Doch wird er dem Kunstkonzept Busonis stärker ausgesetzt gewesen sein, als er es vielleicht je gesehen haben mag. Und Kurt Weill hatte dabei sicherlich die Mittlerrolle übernommen.

1 Bertolt Brecht, Über die Operette, in: Gesammelte Werke, Bd. 15, Hrsg.: Werner Hecht, Frankfurt/M. 1973, S. 92.

2 Ferruccio Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Insel-Verlag Leipzig o. J. [1916], S. 19 f.

3 Vgl. Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, Wiesbaden 1975, S. 120 ff.

4 Ferruccio Busoni, Zum Entwurf einer szenischen Aufführung von J. S. Bachs Matthäus-Passion, in: Ferruccio Busoni, Wesen und Einheit der Musik, Hrsg.: Joachim Hermann, Berlin 1956, S. 140.

5 Kurt Weill, Bekenntnis zur Oper, in: Kurt Weill, Ausgewählte Schriften, Hrsg.: David Drew, Frankfurt/M. 1975, S. 30.

6 Hanns Eisler, Gespräche mit Hans Bunge, Hrsg.: Stephanie Eisler und Manfred Grabs, Leipzig 1975, S. 67.

7 Ferruccio Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, a. a. O., S. 16.

8 Bertolt Brecht, [Über Filmmusik], Gesammelte Werke, Bd. 15, a. a. O., S. 496.

9 Ferruccio Busoni, Junge Klassizität, in: Ferruccio Busoni, Wesen und Einheit der Musik, a. a. O., S. 35.

10 Bertolt Brecht, Arbeitsjournal 1938 bis 1942, Gesammelte Werke, Supplementband, a. a. O., 1974, S. 146.

Mahagonny

Theodor W. Adorno (1930)

Die Stadt Mahagonny ist eine Darstellung der sozialen Welt, in der wir leben, entworfen aus der Vogelperspektive einer real befreiten Gesellschaft. Kein Symbol für dämonische Geldgier, kein Traum desperater Phantasie, überhaupt nichts, was ein anderes bedeutete, als es selber ist: sondern die exakte Projektion der gegenwärtigen Verhältnisse auf die unberührt weiße Fläche des Zustandes, der werden soll, im Bilde flammender Transparente. Keine klassenlose Gesellschaft wird als positives Maß des verworfenen Gegenwärtigen in Mahagonny offenbar. Sie schimmert kaum zuweilen durch, so undeutlich wie eine Kinoprojektion, die von einer anderen überblendet ward; einer Erkenntnis gemäß, die wohl unter dem Zwang des Kommenden das dunkle Heute mit Lichtkegeln zu zerteilen vermag, nicht aber legitimiert ist, das Zukünftige auszuspähen. Die Macht des Kommenden zeigt sich an vielmehr in der Konstruktion des Gegenwärtigen. Wie in Kafkas Romanen die mittlere bürgerliche Welt absurd und verstellt erscheint, indem sie aus dem geheimen Stande der Erlösung angeschaut wird, so ist in Mahagonny die bürgerliche Welt enthüllt als absurd, gemessen an einer sozialistischen, die sich verschweigt. Ihre Absurdität ist wirklich und nicht symbolisch. Das geltende System mit Ordnung, Recht und Sitte ist durchschaut als Anarchie; wir selber sind in Mahagonny, wo alles erlaubt ist außer dem einen: Kein Geld zu haben. Dies verbindlich vorzustellen, bedarf es der Transzendenz zu einer geschlossenen bürgerlichen Bewußtseinswelt, der die bürgerliche gesellschaftliche Realität für geschlossen gilt. Draußen aber läßt sich nicht stehen: es gibt in Wahrheit, zumindest fürs deutsche Bewußtsein, keinen unkapitalistischen Raum. So muß die Transzendenz paradox im Raum des Bestehenden sich vollziehen. Was dem geraden Blick darin nicht gelingt, erreicht vielleicht der schiefe des Kindes, dem die Hosen des Erwachsenen, zu dem es aufblickt, wie Gebirge erscheinen mit dem fernen Gipfel des Gesichtes. Die schräge infantile Betrachtung, die sich an Indianerbüchern und Seegeschichten nährt, wird zum Mittel der Entzauberung der kapitalistischen Ordnung, deren Höfe sich in Koloradofelder, deren Krisen sich in Hurrikane, deren Machtapparat sich in parate Revolver verwandeln. In Mahagonny wird Wild-West als das dem Kapitalismus immanente Märchen evident, wie es Kinder in der Aktion des Spieles ergreifen. Die Projektion durchs Medium des kindlichen Auges verändert die Wirklichkeit so weit, bis ihr Grund verständlich wird; verflüchtigt sie jedoch nicht zur Metapher, sondern faßt sie zugleich in ihrer unvermittelten geschichtlichen Konkretion. Die Anarchie der Warenproduktion, die die marxistische Analyse trifft, kommt projiziert als Anarchie der Konsumtion vor, verkürzt bis zum krassen Entsetzen, das die ökonomische Analyse so nicht zeitigen könnte. Die Verdinglichung der zwi-

schenmenschlichen Beziehungen wird ins Bild der Prostitution geschlagen, und was Liebe ist, geht einzig aus den rauchenden Trümmern von Knabenphantasien sexueller Macht hier auf. Der Widersinn des Klassenrechts wird, Kafka sehr ähnlich, an einer Prozeßverhandlung demonstriert, wo der Staatsanwalt als sein eigener Portier die Billette verkauft. Alles ist in eine regelhaft verschobene Optik gebracht, welche die Oberflächengestalt des bürgerlichen Lebens verzerrt zur Grimasse einer Wirklichkeit, die Ideologien sonst verdecken. Aber der Mechanismus der Verschiebung ist nicht der blinde des Traums, sondern läuft präzise nach der Erkenntnis ab, die Wild-West und die Welt des Tauscherts zusammenzwingt. Es ist die von Gewalt als dem Grunde der gegenwärtigen Ordnung und von der Zweideutigkeit, in der Ordnung und Gewalt gegeneinander stehen. Die Wesen mythischer Gewalt und mythischen Rechts werden in Mahagonny aus den Gesteinsmassen der großen Städte aufgescheucht. Ihr paradoxes Zugleich ist von Brecht benannt. Bei der Gründung der Stadt, der mächtigen Parodie des Staatsvertrags, gibt ihr die Kupplerin Leokadja Begbick ihren infernalischen Segen mit: »Aber dieses ganze Mahagonny ist nur, weil alles so schlecht ist, weil keine Ruhe herrscht und keine Eintracht, und weil es nichts gibt, woran man sich halten kann.« Wenn später der Aufrührer Jimmy Mahoney, der die latente Anarchie hervortreibt, die ihn samt der Stadt verschlingt, sich an ihr ärgert, geschieht es mit dem gleichen Fluch in umgekehrten Worten: »Ach, mit Eurem ganzen Mahagonny wird nie ein Mensch glücklich werden, weil zuviel Ruhe herrscht und zuviel Eintracht, und weil's zuviel gibt, woran man sich halten kann.« Beide sagen dasselbe: weil es nichts gibt, woran man sich halten kann, weil blinde Natur herrscht, darum gibt es zuviel, woran man sich halten kann, Recht und Sitte; sie sind des gleichen Ursprungs; darum muß Mahagonny untergehen oder die großen Städte, von denen es an einer kometenhellen Stelle heißt: »Wir sind noch drin, wir haben nichts genossen. Wir vergehen rasch, und langsam vergehen sie auch.«

Die Darstellung des Kapitalismus ist genauer die seines Unterganges an der Dialektik der Anarchie, die ihm innewohnt. Diese Dialektik ist nicht nach idealistischem Schema blank entfaltet, sondern hat intermittierende Elemente, die sich nicht in den Prozeß auflösen lassen, wie denn insgesamt die Oper sich der rationalen Auflösung entzieht; die Bilder des herrschenden Unwesens, die sie trifft, werden nach eigener Formel bewegt, um erst am Ende wieder vollends in die soziale Realität einzustürzen, deren Ursprung sie in sich halten. Die intermittierenden Elemente sind zweifacher Art. Einmal spielt die Natur das amorphe Sein unterhalb der Gesellschaft herein, kreuzt den sozialen Prozeß, zwingt ihn weiter. Da kommt der Hurrikan, ein Naturereignis, als Kinderschreck auf der Landkarte notiert, und in der Angst vorm Tode findet der Held, jener Jim, »die Gesetze der menschlichen Glückseligkeit«, denen er zum Opfer fällt. Großartig die Wendung, die grotesk die historische Dialektik dem Naturzwang entreißt, der eben noch hineinwirkte: der Hurrikan macht einen Bogen um die Stadt und setzt seinen Weg fort wie die Geschichte den ihren, nachdem sie sich einmal begegnet. Was aber in der Nacht des Hurrikans geschieht, was sprengt und in der

wirren Verstrickung der Anarchie über sie hinausdeutet, ist Improvisation; die ungehörigen Lieder, in denen die Freiheit des Menschen sich meldet; »Wir brauchen keinen Hurrikan, wir brauchen keinen Taifun«, die antinomistische Theologie des »Denn wie man sich bettet, so liegt man«. So treten quer und verdeckt im Kapitalismus und in seinen Krisen zumal Intentionen der Freiheit auf, und sie sind es allein, in denen ein zukünftiger Zustand sich ankündigt. Ihre Form ist der Rausch. Es hat denn auch die Oper *Mahagonny* ihr positives Zentrum in der Rauschszene, wo Jim sich und seinen Freunden aus einem Billard und einer Storestange ein Segelschiff baut und nachts im Sturm durch die Südsee nach einem Alaska fährt, das an die Südsee grenzt; dazu singen sie das *Seemannslos*, den unsterblichen Katastrophenkitsch, Polarlicht ihrer schaukelnden Seekrankheit, und lenken die Segel ihrer Traumfahrt ins besonnte Eisbärenparadies. Richtig ist in der Vision dieser Szene die Verzahnung des Endes angebracht; die Anarchie leidet Schiffbruch an der Improvisation, die aus ihr kommt und die sie übersteigt. Mord und Totschlag und Verführung, die sich in Recht und Gerechtigkeit und Geld bezahlen lassen, werden dem Jim verziehen, nicht aber die Storestange und drei Gläser Whisky, die er nicht bezahlen kann und die sich hier überhaupt nicht bezahlen lassen, weil die Traumfunktion, die sie durch ihn gewannen, in keinem Tauschwert mehr ausdrückbar ist. Dieser Jimmy Mahoney ist ein Subjekt ohne Subjektivität: ein dialektischer Chaplin. Wie er sich langweilt in der geordneten Anarchie, will er seinen Hut aufessen wie Chaplin die Schuhe; das Gesetz der menschlichen Glückseligkeit, daß man alles dürfen darf, befolgt er buchstäblich, bis er sich im Netz verstrickt, das aus Anarchie und Ordnung verworren gewoben ist und dem in Wahrheit die Stadt Mahagonny den Namen der Netzestadt verdankt; vorm Tode ängstigt er sich und möchte den Tag verbieten, daß er nicht sterben muß, aber wie ihm schließlich jenseits aller Kinderbilder von Wildwest als nacktes Emblem dieser Kultur der elektrische Stuhl begegnet, singt er das »Laßt Euch nicht verführen« als offenen Protest der unterworfenen Klasse, der er zuzählt, da er nicht bezahlen kann; die Frau hat er sich gekauft, und zu seiner Bequemlichkeit soll sie keine Wäsche tragen, aber beim Sterben bittet er sie um Verzeihung: »Nimm mir nichts übel«; und ihr schnödes »Warum denn« hat mehr strahlende Versöhnung, als alle Romanciers edler Resignation je zusammen aufrichten. Er ist kein Held, so wenig wie *Mahagonny* eine Tragödie ist; er ist ein Bündel von Regungen und Bedeutungen, die sich überschneiden, ein Mensch in der Zerstretheit seiner Züge. Beileibe kein Revolutionär, aber kein rechter Bürger und Wildwestmann sondern ein Fetzen Produktivkraft, der die Anarchie realisiert und aufdeckt und deshalb sterben muß; ein Wesen vielleicht, das überhaupt nicht ganz in soziale Relationen eingeht, aber allesamt erschüttert; mit seinem Tod muß Mahagonny sterben, und wenig Hoffnung bleibt übrig; zwar ist der Hurrikan ausgewichen, aber dafür kommt nun die rettende Aktion zu spät.

Die ästhetische Form der Oper ist die ihrer Konstruktion, und nichts wäre falscher, als wenn man einen Widerspruch zwischen ihrer politischen, auf die Wirklichkeit gerichteten Absicht und einer Verfahrensweise herauslesen wollte, in der die gleiche

Wirklichkeit nicht naturalistisch gespiegelt wird; denn die Veränderung, die die Wirklichkeit darin erfährt, ist eben durch den politischen Willen geboten, das Bestehende zu dechiffrieren. Mit der bloßen Konstatierung des epischen Theaters kommt man bei *Mahagonny* nicht weit. Es dient der Absicht, anstelle der geschlossenen bürgerlichen Totalität das bruchstückhafte Aneinander von deren Trümmern zu setzen, in den Hohlräumen zwischen den Trümmern das immanente Märchen in Besitz zu nehmen, aus der nächsten Nähe und selbst vermöge der infantilen Goldgräberpassion zu zerstören. Die Form, in der eine zerfallene Realität gebannt wird, ohne daß schon eine bessere gegenwärtig wäre, darf nicht selber den Schein von Totalität annehmen. Zudem: das Moment des Intermittierenden, das die Dialektik von *Mahagonny* tief bestimmt, ist nur in intermittierender Form durchzusetzen; etwa also in der Moralität des zweiten Aktes, wo nach der Errettung vorm Hurrikan das dunkle Glück der Anarchie an vier allegorischen Bildern bewiesen wird, dem Essen, der Liebe, dem Boxen und dem Saufen; ein Glück, das je und je mit unversöhntem Tode bezahlt werden muß. Aber die intermittierende Form ist nicht die von Reportage, wie in den paragraphenwütigen Stücken des neuen Naturalismus, sondern die der Montage vielmehr; die Trümmer der zerfallenen organischen Wirklichkeit sind konstruktiv verklammert. Beginn und Ende der Konstruktion liegen in der empirischen Realität, dazwischen ist sie autonom, um die Urbilder des Kapitalismus gespannt; schließlich erst wird gezeigt, daß diese Urbilder ganz gegenwärtig sind, und damit das ästhetische Kontinuum definitiv gesprengt. Man kennt den Augenblick bei Wagner, wo der Holländer unter seinem Bilde und aus ihm gleichsam hervortritt. So ist die Logik des *Mahagonny*-finales. Wenn im Benares-Song den Zeitungslesern die Erde erzittert, dann ist es mit ihr nach Jimmys Tod zu Ende, und Gott erscheint in *Mahagonny*, ein zweideutiger Demiurg, dem sie gehorchen bis zum letzten Nein, das ihm aus der Hölle entgegenschallt, in die er sie geschaffen hat und an der nun die demiurgische Macht ihre Grenze hat. Die Frau, die am tiefsten in die Hölle des Naturzusammenhanges gebannt ist, spricht endlich dies Nein aus, und es beginnen die Demonstrationen weg vom brennenden *Mahagonny*, die die Szene tilgen. – Gründlicher indessen als durch alle Montage und alle songspielmäßige Intermittenz wird die bürgerliche Immanenz bedroht durch Sprach- und Phantasieform im einzelnen, die den schrägen und schreckhaften Kinderaspekt erzwingt.

Mahagonny ist die erste surrealistische Oper. Die bürgerliche Welt wird als schon abgestorbene im Moment des Grauens präsentiert und demoliert im Skandal, in dem ihre Vergangenheit sich kundtut. Solch ein Schockmoment ist das grundlos beginnende und verschwindende Naturereignis des Hurrikans, solch eines die verschwimmende Vergrößerung der Freßszene des Herrn Schmidt, der eigentlich Jack O'Brien heißt wie vom Captain Marryat und zwei Kälber frißt, an denen er stirbt, worauf ihm ein Kriegerverein das Grablied singt; die photographische Kalkfarbe dieser Szene ist aus Hochzeitsbildern von Henri Rousseau, in ihrem Magnesiumlicht wachsen den Bürgern sichtbar die Astralleiber ihrer unterweltlichen Präexistenz zu. Oder die Szene in

der Hier darfst Du-Schenke, »unter einem großen Himmel«, der wie ein Glasdach darüber steht, auf dem die Wolke sanften Wahnsinns hin- und herzieht, der die wilden Männer von Mahagonny träumend nachschauen, ein Bild, das mit der ängstlichen Gewißheit der Erinnerung aufsteigt. Wenn Natur, im Hurrikan, im Zeitungserdbeben allein als Katastrophe erscheint, so darum, weil die naturgebundene blinde bürgerliche Welt, der die Taifune unkalkulabel wie die Krisen zugehören, allein im Schock der Katastrophe erhellt und veränderlich wird. Die surrealistischen Intentionen von Mahagonny werden getragen von der Musik, die von der ersten bis zur letzten Note dem Schock gilt, den die jähe Vergegenwärtigung der verfallenen Bürgerwelt erzeugt. Sie wird erst die glorreich mißverstandene *Dreigroschenoper*, die als Parergon zwischen dem ersten *Mahagonny*-Songspiel und der endgültigen Gestalt liegt, an die rechte Stelle rücken und zeigen, wie wenig es in den faßlichen Melodien um arriviertes Amusement und zündende Vitalität geht; daß diese Qualitäten, die ja der Weillschen Musik fraglos zukommen, nur Mittel sind, den Schrecken der erkannten Dämonologie im Bewußtsein der Menschen durchzusetzen. Diese Musik, die außer an wenigen polyphon sich gebärdenden Momenten wie der Einleitung und ein paar Ensemblesätzen mit den primitivsten Mitteln haushält oder vielmehr den abgenutzten, verschabten Hausrat der Bürgerstube auf einen Kinderspielplatz schleift, wo die Kehrseiten der alten Waren als Totemfiguren Entsetzen verbreiten – diese Musik, aus Dreiklängen und falschen Tönen zusammengestoppelt, mit den guten Taktteilen alter Music-hall-songs, die gar nicht gekannt, sondern als Erbgut erinnert werden, festgehämmert, mit dem stinkenden Leim aufgeweichter Opernpotpourris geleimt, diese Musik aus Trümmern der vergangenen Musik ist gänzlich gegenwärtig. Ihr Surrealismus ist von aller neuen Sachlichkeit und Klassizität radikal verschieden. Sie geht nicht darauf aus, die zerstörte bürgerliche Musik zu restituieren, ihre Formen, wie man das heute zu nennen beliebt, »wiederzubeleben« oder das Präteritum durch Rekurs aufs Plusquamperfekt aufzufrischen; sondern ihre Konstruktion, ihre Montage des Toten macht es als tot und scheinhaft evident und zieht aus dem Schrecken, der davon ausgeht, die Kraft zum Manifest. Dieser Kraft entspringt ihr improvisatorischer, wandernder, obdachloser Elan. Wie nur die fortgeschrittenste Musik der materialeigenen Dialektik, die Schönbergs, so fällt diese Zusammenstellung durchschauter Scherben aus dem bürgerlichen Musikraum heraus, und wer in ihr Gemeinschaftserlebnisse wie bei der Jugendbewegung sucht, der wird sich an ihr stoßen müssen, auch wenn er zehnmal alle Songs im Kopf behielte. Darum ist es ihr erlaubt, Dreiklänge zu schreiben, weil sie sich selber die Dreiklänge nicht glaubt, sondern jeden destruiert durch die Art seines Einsatzes. Innermusikalisch kommt das zutage an einer Metrik, die die Symmetrieverhältnisse, wie sie in den tonalen Akkorden stecken, verbiegt und tilgt, da die Dreiklänge ihre Kraft verloren haben und keine Form mehr bilden können, die vielmehr aus ihnen montiert wird, von außen; dem entspricht auch die Gestalt der Harmonik selber, die das Prinzip der Fortschreitung, der leittönigen Spannung, der Kadenzfunktion kaum mehr kennt, sondern die kleinsten Kommunikationen der Akkorde untereinander, die

die späte Chromatik ausmachen, wegläßt, so daß nun die Resultate der Chromatik funktionsfrei stehen bleiben. In alldem geht *Mahagonny* weit über die Bühnenmusik der *Dreigroschenoper* hinaus; die Musik dient nicht mehr, sondern herrscht in der durchkomponierten Oper und entfaltet sich nach ihrem infernalischem Maß. Sie hat zugleich ihre Ausweichungen ins Unscheinbare und Wirkliche. Vor allem in der ausdruckslosen, carmenhaft gefangenen und rätselvollen Duettmusik Jimmys und Jennys; im Billiardensemble; an der groß gedachten Stelle am Schluß, wo der Alabama-Song mit dem »We've lost our good old mamma« als leiser Cantus firmus erscheint und, im Sinne höchster szenischer Wirkung, durchsichtig wird als Klage der Kreatur über ihre Verlassenheit. Der Alabama-Song ist überhaupt eines der seltsamsten Stücke in *Mahagonny*, und nirgends eignet der Musik mehr die archaische Kraft der Erinnerung an einmal gewesene, verschollene, in kümmerlichen Melodieschriften wiedererkannte Gesänge wie in diesem Song, dessen stupide Wiederholungen in der Einleitung ihn gleichsam aus dem Reich der Dementia heimbringen. Wenn satanischer Kitsch des neunzehnten Jahrhunderts, *Seemannslos* und *Gebet einer Jungfrau*, geflissentlich zitiert und paraphrasiert werden, so ist da kein literarischer Witz gewagt, sondern es ist die Grenzlage einer Musik festgestellt, die sich durch jene Region hindurchschlägt, auch ohne sie zu nennen, und die nur an Zäsuren den Namen dessen ausspricht, was keine Macht mehr über sie hat. Ein seltsamer Mahler spielt in die ganze Oper herein, in ihren Märschen, ihrem Ostinato, ihrem trüben Dur-Moll. Mahler gleich nutzt sie die Sprengkraft des Unteren, das Mittlere zu zerschlagen und des Oberen teilhaftig zu werden. Die Bilder, die in ihr gegenwärtig sind, stürmt sie allesamt, doch nicht, um ins Leere weiterzugehen, sondern um die erbeuteten als Fahnen der eigenen Aktion zu erretten.

Kommentare zu Gedichten von Brecht

Walter Benjamin (1938/39)

Zur Form des Kommentars

Der folgende Kommentar kann vielleicht noch von einer andern Seite Interesse wecken. Solchen Leuten, welchen der Kommunismus das Stigma der Einseitigkeit zu tragen scheint, mag die genauere Lektüre einer Gedichtsammlung wie der Brechts eine Überraschung bereiten. Man darf sich freilich um eine solche Überraschung nicht selber bringen, wie es geschähe, wenn man nur die »Entwicklung«, welche die Lyrik Brechts von der »Hauspostille« bis zu den »Svendborger Gedichten« genommen hat, betont. Die asoziale Haltung der »Hauspostille« wird in den »Svendborger Gedichten« zu einer sozialen Haltung. Aber das ist nicht gerade eine Bekehrung. Es wird da nicht verbrannt, was zuerst angebetet wurde. Eher ist auf das den Gedichtsammlungen Gemeinsame zu verweisen. Unter ihren mannigfaltigen Haltungen wird man *eine* vergebens suchen, das ist die unpolitische, nicht-soziale. Dem Kommentar ist es angelegen, die politischen Inhalte gerade rein lyrischer Partien herauszustellen.

Zu den »Mahagonnygesängen«

Mahagonnygesang Nr. 3

An einem grauen Vormittag
Mitten im Whisky
Kam Gott nach Mahagonny
Kam Gott nach Mahagonny
Mitten im Whisky
Bemerkten wir Gott in Mahagonny.

Sauft ihr wie die Schwämme
Meinen guten Weizen Jahr für Jahr?
Keiner hat erwartet, daß ich käme
Wenn ich komme jetzt, ist alles gar?
Ansahen sich die Männer von Mahagonny.
Ja, sagten die Männer von Mahagonny.
 An einem grauen Vormittag
 Mitten im Whisky
 Usw.

Lachtet ihr am Freitag abend?
Mary Weemann sah ich ganz von fern
Wie'nen Stockfisch stumm im Salzsee schwimmen
Sie wird nicht mehr trocken, meine Herrn.
Ansahen sich die Männer von Mahagonny.
Ja, sagten die Männer von Mahagonny.
 An einem grauen Vormittag
 Mitten im Whisky
 Usw.

Kennt ihr diese Patronen?
Schießt ihr meinen guten Missionar?
Soll ich wohl mit euch im Himmel wohnen
Sehen euer graues Säuferhaar?
Ansahen sich die Männer von Mahagonny.
Ja, sagten die Männer von Mahagonny.
 An einem grauen Vormittag
 Mitten im Whisky
 Usw.

Gehet alle zur Hölle
Steckt jetzt die Virginien in den Sack!
Marsch mit euch in meine Hölle, Burschen
In die schwarze Hölle mit euch Pack!
Ansahen sich die Männer von Mahagonny.
Ja, sagten die Männer von Mahagonny.
 An einem grauen Vormittag
 Mitten im Whisky
 Kommst du nach Mahagonny,
 Kommst du nach Mahagonny.
 Mitten im Whisky
 Fängst an du in Mahagonny!

Rühre keiner den Fuß jetzt!
Jedermann streikt! An den Haaren
Kannst du uns nicht in die Hölle ziehen:
Weil wir immer in der Hölle waren.
Ansahen Gott die Männer von Mahagonny.
Nein, sagten die Männer von Mahagonny.

Die »Männer von Mahagonny« bilden eine Exzentriktruppe. Nur Männer sind Exzentriks. Nur an Subjekten, denen von Hause aus männliche Potenz zukommt, kann un-ingeschränkt demonstriert werden, bis zu welchem Grade die natürlichen Reflexe des Menschen durch sein Dasein in der heutigen Gesellschaft abgestumpft worden sind. Der Exzentrik ist nichts anderes als der ausgeleierte Durchschnittsmensch. Brecht hat mehrere zu einer Truppe zusammengefaßt. Ihre Reaktionen sind die denkbar verwachsensten, und auch die bringen sie nur als Kollektivum auf. Um überhaupt reagieren zu können, müssen sie sich als »kompakte Masse« fühlen – auch darin das Ebenbild des Durchschnittsmenschen alias Kleinbürgers. Die »Männer von Mahagonny« sehen einander an, bevor sie sich äußern. Die Äußerung, die dann erfolgt, liegt auf der Linie des geringsten Widerstandes. Die »Männer von Mahagonny« beschränken sich darauf, zu allem ja zu sagen, was Gott ihnen mitteilt, was Gott sie fragt oder was Gott ihnen zumutet. So muß wohl, nach Brecht, das Kollektivum, von dem Gott akzeptiert wird, beschaffen sein. Dieser Gott ist übrigens selbst ein reduzierter. Die Formulierung

Bemerkten wir Gott

im Refrain des dritten Gesanges deutet das an, und seine letzte Strophe bekräftigt es. Das erste Einverständnis findet sich zu der Feststellung

Keiner hat erwartet, daß ich käme.

Es ist aber offenbar, daß den abgestumpften Reaktionen der Mahagonny-Truppe auch der Überraschungseffekt nicht aufhilft. Ähnlich erscheint es ihr später einleuchtend, daß ihr Anspruch, in den Himmel zu kommen, dadurch, daß sie auf den Missionar geschossen hat, nicht gemindert wird. In der vierten Strophe stellt sich heraus, daß Gott anderer Ansicht ist.

Marsch mit euch in meine Hölle, Burschen!

Hier liegt das Gelenk, dramaturgisch gesprochen die Peripetie, des Gedichts. Gott hat mit seinem Befehl einen faux pas begangen. Um dessen Tragweite zu ermessen, muß man sich die Lokalität »Mahagonny« genauer vor Augen führen. In der Schlußstrophe des zweiten Mahagonny-Gesangs ist sie festgelegt. Und zwar spricht der Dichter im Bilde dieser Ortsbestimmung seine Epoche an.

Aber heute sitzen alle

In des lieben Gottes billigem Salon.

In dem Beiwort »billig« liegt ziemlich viel. Warum ist der Salon billig? Er ist billig, weil die Leute darin auf billige Art bei Gott zu Gäste sind. Er ist billig, weil die Leute darin alles billigen. Er ist billig, weil es billig ist, daß die Leute hineinkommen. Des lieben Gottes billiger Salon ist die Hölle. Der Ausdruck hat die Prägnanz der Bilder von Geisteskranken. So – als einen billigen Salon – malt sich der kleine Mann, einmal verrückt geworden, leicht die Hölle als das ihm zugängliche Stück vom Himmel aus. (Abraham a Santa Clara könnte von des »lieben Gottes billigem Salon« reden.) In seinem billigen Salon hat sich aber Gott mit den Stammgästen gemein gemacht. Seine Dro-

hung, sie in die Hölle zu schicken, hat nicht mehr Wert als die des Destillateurs, seine Kunden herauszuschmeißen.

Die »Männer von Mahagonny« haben das erfaßt. So hirnlos sind selbst sie nicht, daß ihnen die Drohung, sie in die Hölle zu befördern, Eindruck machen könnte. Die Anarchie der bürgerlichen Gesellschaft ist eine infernalische. Für die Menschen, die in sie hineingeraten sind, kann es etwas, was ihnen größeren Schrecken als diese einflößt, einfach nicht geben.

An den Haaren

Kannst du uns nicht in die Hölle ziehen:

Weil wir immer in der Hölle waren

sagt das dritte Mahagonnygedicht. Die ganze Differenz zwischen der Hölle und dieser Gesellschaftsordnung ist die, daß im Kleinbürger (im Exzentrik) der Unterschied zwischen der armen Seele und dem Teufel fließend ist.

Zu dem Gedicht »Gegen Verführung«

Gegen Verführung

Laßt euch nicht verführen!
Es gibt keine Wiederkehr.
Der Tag steht in den Türen;
Ihr könnt schon Nachtwind spüren.
Es kommt kein Morgen mehr.

Laßt euch nicht betrügen!
Das Leben wenig ist.
Schlürft es in vollen Zügen!
Es wird euch nicht genügen
Wenn ihr es lassen müßt!

Laßt euch nicht vertrösten!
Ihr habt nicht zu viel Zeit!
Laßt Moder den Erlösten!
Das Leben ist am größten:
Es steht nicht mehr bereit.

Und es kommt nichts nachher.
Zu Fron und Ausgezehr!
Was kann euch Angst noch rühren?
Ihr sterbt mit allen Tieren
Und es kommt nichts nachher.

Der Dichter ist aufgewachsen in einer Vorstadt mit vorwiegend katholischer Bevölkerung; jedoch mischten sich mit den kleinbürgerlichen Elementen schon die Arbeiter der großen Fabriken, die im Weichbild der Stadt lagen. Daraus erklärt sich Haltung und Vokabular des Gedichts »*Gegen Verführung*«. Die Leute wurden von der Geistlichkeit vor den Verführungen gewarnt, welche sie in einem zweiten Leben nach dem Tode teuer zu stehen kommen würden. Der Dichter warnt sie vor Verführungen, die sie in diesem Leben teuer zu stehen kommen. Er bestreitet, daß es ein zweites Leben gäbe. Seine Warnung ist nicht weniger feierlich gehalten als die der Geistlichkeit; seine Versicherungen sind ebenso apodiktisch. Wie die Geistlichkeit, so gebraucht auch er den Begriff der Verführung absolut, ohne Zusatz; er übernimmt dessen erbauliche Klangfarbe. Der getragene Ton des Gedichts kann dazu verleiten, über einzelne Passagen hinwegzulesen, die mehrere Auslegungen ermöglichen und verborgene Schönheiten in sich schließen.

Es gibt keine Wiederkehr.

Erste Auslegung: laßt euch nicht zu dem Glauben verführen, es gäbe Wiederkehr.

Zweite Auslegung: begeht keinen Fehler, das Leben ist euch nur einmal gegeben.

Der Tag steht in den Türen.

Erste Auslegung: zum Gehen gewandt, scheidend. Zweite Auslegung: mitten in seiner Fülle (und doch auch in ihr schon der Nachtwind spürbar).

Es kommt kein Morgen mehr.

Erste Auslegung: kein morgiger Tag. Zweite Auslegung: keine Frühe, die Nacht hat das letzte Wort.

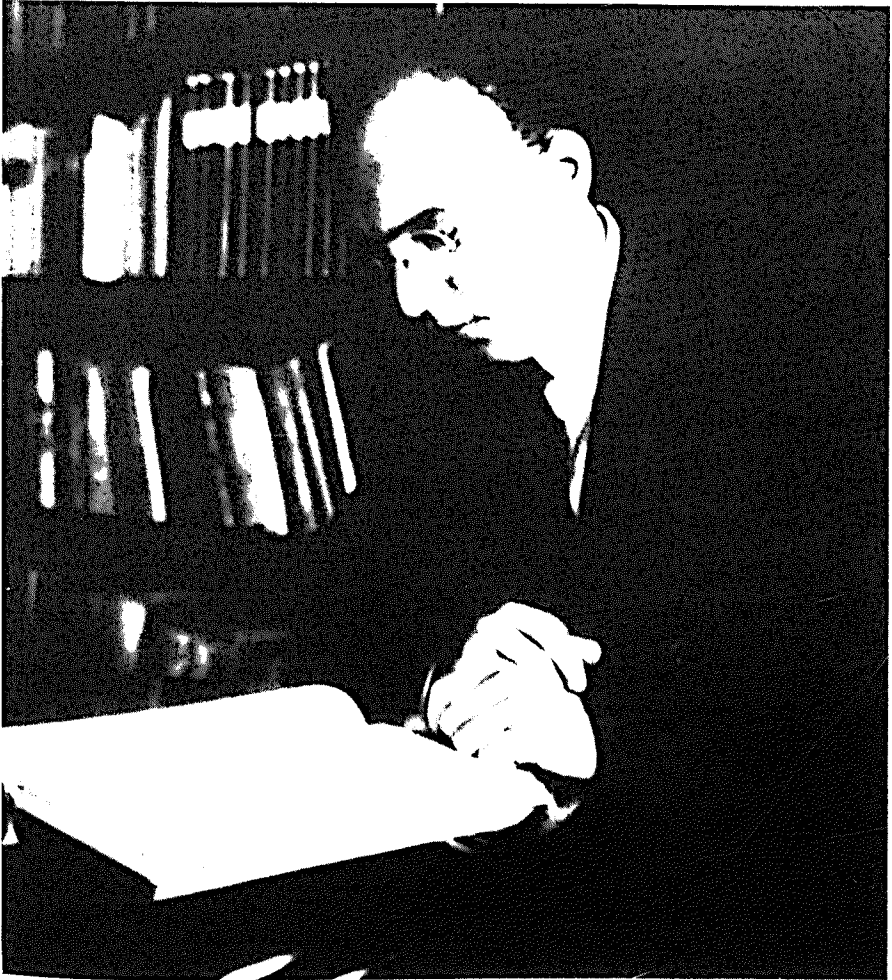
Das Leben wenig ist.

Diese Fassung des Privatdrucks bei Kiepenheuer unterscheidet sich durch zweierlei von der Fassung der späteren öffentlichen Ausgabe »*Das Leben wenig ist*«. Der erste Unterschied besteht darin, daß sie den ersten Vers der Strophe »Laßt euch nicht betrügen« ausdefiniert, indem sie die These der Betrüger, daß Leben wenig sei, namhaft macht. Der zweite Unterschied ist darin zu erblicken, daß der Vers »Das Leben wenig ist« unvergleichlich die Kümmerlichkeit des Lebens ausspricht und so die Aufforderung unterstreicht, sich nichts von ihm abmarkten zu lassen.

Es steht nicht mehr bereit.

Erste Auslegung: »Es steht nicht *mehr* bereit« – das fügt dem vorhergehenden Vers »Das Leben ist am größten« nichts hinzu. Zweite Auslegung: »Es steht nicht mehr *bereit*« – diese größte Chance habt ihr schon halb verpaßt. Euer Leben steht nicht mehr bereit; es ist schon angebrochen und im Spiel eingesetzt.

Das Gedicht leitet dazu an, sich von der Kürze des Lebens erschüttern zu lassen. Man tut gut, sich darauf zu besinnen, daß das Deutsche in seinem Wort ›Erschütterung‹ das Wort ›schütter‹ stecken hat. Wo etwas zusammenstürzt, da entstehen Brüche und Leerstellen. Wie sich aus der Analyse ergibt, hat das Gedicht zahlreiche Stellen, an denen die Worte labil und locker zum Sinn zusammentreten. Das leistet seiner erschütternden Wirkung Vorschub.



Kurt Weill bei der Arbeit. Aufnahme von Lotte Jacobi, 1926

Anmerkungen zu Weills Mahagonny-Musik

Frank Schneider (1992)

I

Nach der Leipziger Uraufführung der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* meldete sich ein Provinzdichter namens Walter Gilbricht aus jener Stadt, um Brecht – wieder einmal – als Dieb in Sachen geistigen Eigentums zu denunzieren. Er ließ verlautbaren, daß er 1927 ein *Spiel in 15 Bildern* unter dem Titel *Die Großstadt mit einem Einwohner* verfaßt habe und monierte einige angeblich so auffällige wie unerlaubte Parallelen zur Oper von Brecht und Weill. Beide konnten den Vorwurf des Plagiats müheelos zurückweisen, und Brecht nutzte den Vorfall zu einem abermals prinzipiellen Resümee: »Wie man weiß, gehört meiner Ansicht nach die Plagierkunst zum Handwerk des Schriftstellers. Wenn man mir einige Autorität auf diesem Gebiet zubilligen will: Gilbrichte sind nicht plagierbar.« Dieses vernichtende Urteil über einen Kleingeist der Kunst ist recht aufschlußreich, weil es der dichterischen Praxis eine Lizenz zum Zitieren, Adaptieren und Aneignen künstlerischer Artefakte auf hohem kreativem Niveau einräumt, die sich gegenüber niederen, flachen, unschöpferischen Kunstprodukten vor allem aus Mangel an wirkungsträchtigen Gedanken und aufreizendem Formsinn gleichsam von selbst verbietet. Auf den ersten Fall bezogen, bildet sich lebendige Tradition, im letzteren nur marode Schlamperei heraus.

II

Die Unbedenklichkeit eines solch historisch weitgreifenden Ausschöpfens unterschiedlichster Quellen und ihrer zumeist parodierenden Verwendung, natürlich nicht aus Mangel an eigenen Einfällen, sondern als potentes Mittel zur kritischen Reflexion von kunstgeschichtlicher Erfahrung, gehört gewiß zu den Aspekten eines tiefen Einverständnisses zwischen Brecht und Weill: Denn was sie verband, als sie sich zu gemeinsamer Opern-Arbeit entschlossen, war vorrangig die Skepsis, ob eine solch »kulinarische« Gattung auf der Basis ihrer ritualisierten Konventionen fortzusetzen sei, und zugleich die Einsicht, daß ihre völlige Erneuerung als neu zu knüpfendes Netzwerk tradierter Form- und Ausdruckselemente betrieben werden müsse. Auch Weills kompositorische Eigenart basiert in nicht geringem Maße auf einer spezifischen »Laxheit in Fragen des geistigen Eigentums« (Brecht) – einem musikalischen Stil nämlich, der sein Vokabular, seine Grammatik und Idiomatik in einer genial montierenden Mischung heterogener Materialien aus ferner Geschichte und unmittelbarer Gegenwart, aus gattungsspezifischen und völlig art-fremden Quellen, aus den Bereichen artifizeller und populärer Musiziersphären gewinnt. Dies geschieht allerdings ohne jeg-

liche didaktisch-historisierende Attitüde, auch ohne nostalgischen oder aufklärerischen »Blick zurück« aus der Position spätgeborener Überlegenheit. Weill treibt, in selten so enger artistischer Kombination von Naivität und Raffinesse, ein freies Spiel mit überkommenen Elementen, die er, wie ein Kind vorm Baukasten, aus alten Zusammenhängen herauslöst und im konkreten theatralischen Kontext des Stücks zu neuen Verbindungen arrangiert, damit sie »automatisierten Assoziationen« (ein Eislerscher Begriff) widersprechen und kritisch innovativen Sinn in einem stückspezifischen klang-semantischen Verweis-System gewinnen können.

III

Den ersten Akt der Oper leitet ein instrumentales Vorspiel ein, dessen Ambivalenz zwischen formeller Autonomie und szenischer Funktionalität sogleich sehr charakteristisch für Weills musikdramatisches Konzept ist. Das Stück hat die Geschlossenheit eines dreiteiligen, komprimierten Sonatensatzes und bricht doch in offensiver Bewegung plötzlich dann ab, wenn das Fluchtauto des Gründer-Trios zum Stillstand kommt. Ob der motorische Impuls des motivischen Hauptgedankens auf jenes Requisite Bezug nimmt und ob die dreistimmige Polyphonie des Stücks figürlich auf die Situation anspielt, braucht nicht entschieden zu werden, wenn man einen solchen Konnex nicht von vornherein ausschließt. Er bleibt semantisch vieldeutig, wie die Gestik des simplen, ostinat kreisenden Grundmotivs aufweist, das aus melodisch-rhythmischen Foxtrott-Modellen abgeleitet zu sein scheint, wie sie Brecht selbst nach bekannten Schlagern der zwanziger Jahre für einige seiner Mahagonny-Gesänge adaptierte. Da das tokkatische Motiv auch in der intervallischen Substanz insbesondere mit Brechts Vertonung des Refrains von *O Moon of Alabama* eng korrespondiert (Weill hat trotz kompositorischer Verfeinerung den Gestus bewahrt) und in unzähligen Varianten die Oper durchzieht, kommt ihm latent eine leitmotivische Bedeutung zu – natürlich nicht im Sinne von Wagners sinfonisch psychologisierender Technik. Neben der »barocken« Motorik und den Verbindungen zur damals zeitgemäßen Populärmusik kommt als dritter Bezugspunkt auch Mozart ins Spiel: Im durchführungsartigen Mittelteil, als kontrapunktische Engführungen, begegnen Strukturzitate zumindest aus den Ouvertüren zu *Don Giovanni* und *Zauberflöte*, wobei nicht auszuschließen ist, daß Weill an eine dort – sowie auch hier im Stück – möglicherweise intendierte Flucht-Symbolik (zusammen mit der Entfaltung krimineller Energie) angeknüpft hat.

IV

Vielleicht soll der introduzierende Verweis auf Mozart aber darüber hinaus zugleich einen Kernpunkt von Weills Opernästhetik enthüllen: Unter den zahllosen jungen Komponisten, Malern und Literaten der zwanziger Jahre, die, wie vor allem Brecht, geradezu militante Affekte gegen die illusionistisch aufrauschende Musik der Spät-

romantik, ihren pompösen Geniekult und insbesondere die Idee des Wagnerschen »Gesamtkunstwerks« kultivierten, findet man den jungen Schüler Busonis in vorderster Linie. Obwohl seine kompositorischen Anfänge (man denke etwa an die 1. Sinfonie) genau dort ihre Wurzeln haben und genügend spätexpressionistische Blüten treiben, scheint er vor allem unter dem Einfluß seines Lehrers und dessen hellsichtigen Forderungen nach einer neuen, einer »Jungen Klassizität« entsprechend konzeptive und schließlich auch stilistische Konsequenzen gezogen zu haben. Busoni bewunderte insbesondere Mozart nicht nur wegen dessen genialer Fähigkeit zur grenzenlos freien, subjektiven Erfindung innerhalb objektiv gegebener Formen, sondern vor allem im Hinblick auf eine wiederzugewinnende Einheit der Tonsprache für alle Gattungen – denn schon bei ihm sei »jede seiner Opern eine reine symphonische Partitur« und jedes Quartett habe »etwas von einer Opernszene«. Auch für weitere grundlegende Paradigmen eines künftigen Musiktheaters empfahl er Mozart als Vorbild, wenn er auf absichtsvolle »Unnatürlichkeit« der Sujets, auf den wohlproportionierten Schwerpunktwechsel zwischen dramatischer Handlung und musizierter Reflexion in der szenischen Struktur und damit nicht zuletzt – Brechts Theorien antizipierend – auf die relative Autonomie der beteiligten Kunstarten verweist.

V

Daran knüpfte Weill unmittelbar an, als er 1925 zwischen seinen Opernerstlingen *Der Protagonist* nach Kaiser und *Royal Palace* nach Goll ein programmatisches »Bekenntnis zur Oper« verfaßte. »Da er überzeugt sei«, schreibt er, »da auch das moderne Bühnenwerk die wesentlichen Elemente unserer Musik wiederzugeben vermag, kann es sich nicht darum handeln, die Elemente der absoluten Musik in die Oper zu übernehmen; das wäre der Weg zur Kantate, zum Oratorium, sondern umgekehrt: der dramatische Auftrieb, den die Oper verlangt, kann wesentlicher Bestandteil jeder musikalischen Produktion sein. Mozart lehrte mich das. Er ist in der Oper kein anderer als in der Symphonie, im Streichquartett. Er besitzt immer das Tempo der Bühne, darum kann er absoluter Musiker bleiben, auch wenn er den Höllenlärm über *Don Giovanni* hereinbrechen läßt, darum können wir aber auch bei den Brio-Sätzen seiner Symphonien durchaus bühnenmäßige Vorstellungen haben. Das geht bei Mozart so weit, daß man einen beliebigen Satz aus seinen Kammermusik- oder Orchesterwerken durch Hinzufügung eines handlungsfördernden Opernfinale ausgestalten kann, daß uns aber andererseits eine konzertmäßige Aufführung der Aussprache zwischen Sarastro und Pamina ein theatralisches Erlebnis vermitteln kann. Es sind gewiß keine außermusikalischen Mittel, im Gegenteil: es ist die wesentlichste Äußerung der Musik, womit Mozart das erreicht.« Was Weill hier an Mozarts Musik entdeckt, ist ihr innerer theatraler Impuls, ihre unromantische, gleichsam realistisch agile Diskursivität, ihre vor allem durch Rhythmus, Metrik und Tempo differenzierte Figürlichkeit und lebendige Körperlichkeit von klar umrissenen Charakteren – Merkmale also, die Weill

wenig später in Anlehnung an Brecht im Begriff des »gestischen Charakters« von sowohl Mozarts als auch seiner eigenen Musik zusammenfaßt. Damit ist zugleich das wichtigste konzeptive Bindeglied zwischen den kompositorischen Anregungen durch Mozart und der Brauchbarkeit für Brechts Anforderungen an funktionale Musik für sein episches Theater bezeichnet. Es ist in Weills, für Brecht entwickelten, dramatischem Stil – einer originellen Mischung aus neoklassizistischen, nach-verdischen und populistisch-tänzerischen Elementen – zumindest ein gewichtigerer Faktor als jene gelegentlich auch konkreten Reminiszenzen an Mozart, wie etwa im Falle der Taifun-Szene aus *Mahagonny*, wo der figurierte Choral der verängstigten Menge unmittelbar dem Duett der Geharnischten aus der *Zauberflöte* nachgeahmt zu sein scheint.

VI

Diesem Komponisten verdanken Weill und Brecht nicht zuletzt entscheidende Anregungen für die innere Dynamik geschlossener musikalischer Formen entsprechend den szenischen Erfordernissen. Gleich die ganze erste Szene des ersten Aktes bildet solch ein nach Mozartschem Vorbild zugleich streng und flexibel auskonstruiertes Tableau. Den Anfang macht ein melodramatischer Sprech-Dialog zwischen den beiden Männern, der bei personeller Rotation mehrmals das diskursive Schema von Appell, Widerspruch und Beschluß durchläuft. Die Musik begleitet ihn, nicht minder strikt reguliert, mit gleichsam »schlappen« Sequenzierungen des Grundmotivs aus der Ouvertüre. Den stagnierenden Aspekt der Situation bedienen motivisch genaue Wiederholungen in drei Perioden zu je 15 Takten. Entwickelnde Elemente steuern demgegenüber rhythmische Akzentuierungen, synkopische Anreicherungen und harmonische Schärfungen bei. Wie in der ganzen Oper verweist das »jazzige« Grundklima der instrumentalen Erfindung auf unrealisierte Sehnsüchte nach sinnlichen Genüssen. Den ersten Auftritt der Begbick gestaltet Weill in fünf Stufen der affektiven Steigerung nach klassischem Modell: Secco-Rezitativ (gesprochen) und Recitativo *accompagnato* (*più animato*, deklamierend) gehen einem großen dreiteiligen *Arioso* (mit verkürzter *Reprise*) voraus, in dem die Begbick ihre Vision von *Mahagonny* entfaltet. Ein weiterer Abschnitt (*Tempo animato*) – erst gesprochen, dann gesungen – dient der Verkündung ihres Gründungs-Beschlusses, der in einen emphatischen Schlußgesang als *Terzett* (*Largo*) mündet. Hierbei handelt es sich um eine der prägnanten Kern-Melodien der Oper, die aus dem Songspiel *Mahagonny* stammt und gemeinsam mit ihrem scharf punktuieren Rhythmus aus der Skandierung dieses enigmatischen Kunstwortes abgeleitet zu sein scheint.

VII

Die weiteren Szenen durchmusternd, stößt man auf eine verwirrende Fülle von musikhistorischen Anspielungen, die in ihrer Heterogenität verwirrend wirkt und in der

Breite des Einzugsbereichs nicht einmal von Strawinskys neoklassizistischen Gegenstücken erreicht wird. Mit dem berühmten »Alabama«-Song, dem Auftritts-Lied der Jenny und ihrer sechs Mädchen im jazzigen Song-Stil (Nr. 2) zitiert sich Weill zunächst einmal selbst, denn er übernahm ihn mit einigen instrumentatorischen Retuschen (und gekürzt) direkt aus dem Songspiel von 1927. Das anschließende Werbe-Duett Fatty/Moses gewinnt seine Form, basierend auf einem durchgängig gewichtigen Sarabanden-Rhythmus, aus dem klanglichen Gegensatz von Bläser- und Streicherklang (reale Misere, kontra traumhafte Verlockung) mit chorischer Umrahmung nach dem Modell einer barockisierenden Choralparaphrase in typisch brahmsischer Satztechnik. Im Quartett der Männer aus Alaska - es stammt wieder aus dem Songspiel - gestaltet Weill den Refrain, indem er analog zu Brechts »grünem Mond« Webers »Brautchor« aus dem Freischütz verfremdet, zitiert, als Persiflage auf den deutsch-romantischen Opern-Chor schlechthin. Inmitten der mehrteiligen, durchaus polystilistisch angelegten Ensemble-Szene Nr. 5 findet sich der bemerkenswerte Bittgesang der Jenny als kleine, schlicht kantable Da-Capo-Arie mit kontrapunktisch kunstvoller Instrumentalbegleitung in klassizistischer Manier, für die namentlich Bach Pate gestanden haben dürfte. Die große Szene der Begbick mit kommentierendem Terzett (Nr. 7) erinnert in ihrem furiosen Auftakt an das dramatische Rezitativ der Leonore aus Beethovens Fidelio, während im weiteren Fortgang typische Gesangsgesten und Begleitstrukturen teils von Mozart und Weber, teils von Verdi und Puccini ausgeborgt sein könnten. Läßt man einmal den Höhepunkt dieser ausgreifenden Zitierpraxis außer acht – das pianistisch virtuos aufgedonnerte *Gebet einer Jungfrau* der Tekla Bardarczewska als Inzidenzmusik in eindeutig pejorativer Distanzierung –, dann zeigt sich offenbar gerade in der kontrastvollen Ubiquität all dieser »Anzüglichkeiten« (die sich im zweiten und dritten Akt wiederholen, noch vermehren und auch verstärkt mit kritischer Intention auf Modelle der trivialen Unterhaltungsmusik erstrecken) ihr tieferer, durchaus rationaler, gewiß von Weill präzise kalkulierter Effekt: Die zitierten Elemente sollen letztlich gar nicht in ihrer jeweils »bestimmten« historischen Perspektive erkannt und gewertet, sondern als gleichsam überhistorisch und aktuell präsenten Material verstanden werden. Es soll sich in bewußt kontradiktorisch montierten Zusammenhängen gleichsam »innerlich« aneinander reiben und »äußerlich« zu jener Klangsprache voller dissonanter Risse und Sprünge anspannen, hinter deren modern zugespitzter Fassade die mythische Unendlichkeit und epische Pluralität einer musikalischen Welt-Geschichte zwar ohne lineare Fortschritts-Zwänge, aber im zunehmend kritischen Bewußtsein einer weitgreifenden – von Weill offenbar gezielt anti-elitären und dezidiert demokratisch gemeinten – Kultur der Erinnerung ob ihrer immer neu zu entdeckenden Leistungen aufscheint.



»Mit Türmen und Toren versehen«
Paradies als Stadt, in der Mitte der Lebensbaum.
Miniatur aus dem Liber Floridus 1120, in der St. Bavo Kathedrale zu Gent

No. 13. Komm nach Mahagonne!

Afrikanischer Shimmy.

Aufführungsrecht vorbehalten.
Droits d'exécution réservés

Worte von O. A. Alberts.

Musik von Krauss-Elka, Op. 50

Langsames Shimmy-Tempo.

Gesang.

Piano.

mf

ff

p

1. Seh ich manchmal in stil-ler Qual wie hier die Din-ge stehn, da
2. Fein lebt sich's da in A-fri-ka, die Mo-de ist sehr knapp, das
3. Im Pal-men-hain sitzt man zu zwei und küßt sich kreuz und quer, und

möcht'ich mal dies Jam-mer-tal von rück-wärts mir be-sehn. Ich weiß ein Land, ganz
Kleid der Stadt, das Fei-gen-blatt, reißt man vom Baum sich ab. Man hei-rat' flink sön
kei-ner kommt, der ein-hebt prompt die Steu-er für'n Ver-kehr. Im Kaf-fern-land sehr

un-be-kannt, da liegt ein stil-ler Platz; in näch-ster Zeit, viel-leicht noch heut, sag'
schwarzes Ding, wie a-mü-sant ist das: Man steckt am Fin-ger nicht den Ring, man
ar-ro-gant der Ein-ge-bor-ne spricht: Für Lie-bes-qualn auch noch be-zahl'n, son

Refrain. (Rep. eventuell Chor.)

ich zu meinem Schatz;
steck ihn in die Nas'.
Kaffer bin ich nicht.

1-3. Komm — nach Ma-ha - gon - ne, dort in A - fri-

p (Rep. f)

ka,
glüht — uns auch die Son - ne auf dem Hm - ta -

la,
wieg' ich dich auf dem Knte, spiel mit der Zi - Zi - Zi - Zi -

breiter
Zich - - har - - mo - - ni - - ka.

1. 2.

A J B 7714

»Komm nach Mahagonne«, Musik von Krauss-Elka, Worte von O. A. Alberts. Figaro Verlag, Wien - Berlin 1922

Komm nach Mahagonne! (1922)

O. A. Alberts

Seh ich manchmal in stiller Qual
Wie hier die Dinge stehn,
Da möcht' ich mal dies Jammertal
Von rückwärts mir besehn.
Ich weiß ein Land, ganz unbekannt,
Da liegt ein stiller Platz;
Ja nächster Zeit, vielleicht noch heut,
Sag' ich zu meinem Schatz:

Refrain:

Komm nach Mahagonne,
Dort in Afrika
Glüht uns auch die Sonne
Auf dem Hm-ta-ta,
Wieg' ich dich auf dem Knie,
Spiel mit der Zi-Zi-Zi
Zi-Ziehharmonika.

Fein lebt sich's da in Afrika,
Die Mode ist sehr knapp,
Das Kleid der Stadt, das Feigenblatt,
Reißt man vom Baum sich ab.
Man heirat' flink so'n schwarzes Ding,
Wie amüsan ist das:
Man steckt am Finger nicht den Ring,
Man steckt ihn in die Nas'.

Refrain...

Im Palmenhain sitzt man zu zwein
Und küßt sich kreuz und quer,
Und keiner kommt, der einhebt prompt
Die Steuer für'n Verkehr.
Im Kaffernland sehr arrogant
Der Eingeborne spricht:
Für Liebesqual'n auch noch bezahl'n,
So'n Kaffer bin ich nicht.

Refrain...

Das Goldene Zeitalter

Hesiod (8./7. Jhdt.)

»Jene lebten, als Kronos im Himmel herrschte als König,
Und sie lebten dahin wie Götter ohne Betrübnis,
Fern von Mühen und Leid, und ihnen nahte kein schlimmes
Alter, und immer regten sie gleich die Hände und Füße,
Freuten sich an Gelagen, und ledig jeglichen Übels
Starben sie, übermannt vom Schlaf, und alles Gewünschte
Hatten sie. Furcht bescherte die nahrungsspendende Erde
Immer von selbst, unendlich und vielfach. Ganz nach Gefallen
Schufen sie ruhig ihr Werk und waren in Fülle gesegnet,
Reich an Herden und Vieh, geliebt von den seligen Göttern«.

Ein abentheurisch Lied in dem roten Zwinger Thon von dem Schlauffenlande, seltzam Schwenck, lustig zu hören

Fliegendes Blatt (16. Jh.)

In disem Land kan jch nymmer bleyben,
Meyn lange Zeyt und Weil also vertreiben,
Nach einem andern Land so will jch stellen.
Ich weyß ein Land, das thu jch euch bekante,
Schlauffen Land also ist es genante,
Darzu so hör auch hie doch wer da wölle.
Das Land das ist gebauet schön,
Die Heuser sind gedeckt mit Eyrenfladen¹,
Die Maur und auch die Wend daran,
Letzelten² sind die Thür und auch die Laden,
Groß Trem³ dardurch gezogen
Auß Schweynenpraten gmacht,
Gar wol durchflacht,
Ist war und nicht erlogen,
Darnach stell jch Tag unde Nacht.

Ein yedes Hauß das hat sein eigen Prunne,
Darein so scheynt gar lustigklich die Sunne,
Darauß man schöpfft nichts denn guten Malwasiere.⁴
Durch yede Gaß so thut ein Bach her fliesse,
Das ist der allerbeste Weyn so süsse,
Wie einer wil nach seines Hertzen Giere.
Ein yedes Hauß ein Garthen hat,
Darinn wachsen Strauben und bachen Schnitten⁵,
Allerley Frücht darynnen stat,
Das Eyer im Schmaltz thut man von Baumen schneyden.
Umb den Garthen ein Zaune,
Der ist durchflochten gar,
Nempt eben war,
Mit Prätwürsten so praune,
Das sing jch euch hie offenbar.

Noch sing jch eyns, daran wil jch nit liegen⁶,
Die Vögel, die in demselben Land fliegen,
Die sind geleych nach allem Wunsch gepraten.

Welchers nit fahen⁷ woit unnd wer so faule,
Dem fliegen sie also gepraten ins Maule,
Wenn ers begert, es sey frü oder spate.
Drey grosse See im Lande auch seind,
Darynn gehen Visch gepraten mancherleye,
Gesotten, gebachen wie jhr wend,
Buchen, Hechten, Karpffen und auch die Schleye,
Und lassen sich gern fahen⁷,
Wenn sie geend zu dem Gstadt⁸,
Auch also drat⁹,
Damit sich die Visch her machen,
Ein yeder Mensch die Wal do hat.

Wenn in demselben Land ist Ungewiter,
Und das es auß dem Himel regnet nider,
Es regnet nichts dann guten Milichrame.
Wenn es denn schauert¹⁰ zu denselben Zeyten,
Gegen dem Wetter darff man auch nicht leuten¹¹,
Es schauert Zuckererbeis¹² da mit Name.
Das Land ist aller Reichtum vol
Und wer dreyn kumpt, dem mag nit¹³ misselinge,
Er mag auch allzeit leben wol,
Frü unde spat und seyn auch gutter Dinge.
Es ist gut Gelt gewinne
Wol in dem selben Landt,
Mercket zu handt,
Welcher praucht Witz und Sinne¹⁴,
Mit Singen thu jchs euch bekindt.

Nun habt jr mich verstanden wol,
Des Landes Sit und wie mans hat in Achte,
Die Warheyt sing jch unverhol,
Das Land leit drey Meil hinder den Weynnachte,
Man muß durch Schne und Eyse,
Dem der Weg wirt bekindt,
Zur lincken Handt
Nahent beym Paradeyse,
Daselben leyt Schlauraffenland.

Worterkklärungen: 1 Eierfladen – 2 Lebkuchen – 3 Balken – 4 Malvasier (Malmasiere, Druck) – 5 Strauben (in Süddeutschland eine süße Mehlspeise) und gebackene Schnitten – 6 lügen – 7 fangen – 8 Gestade – 9 behend – 10 schauert, hagelt – 11 gegen das Gewitter braucht man nicht zur Abwehr die Glocken zu läuten – 12 Zuckererbsen – 13 nichts – 14 wer Sinn und Verstand zu gebrauchen versteht

Predigt über die Schluchraffen Narren

Geiler von Kaisersberg / Johannes Pauli (1520)

...Wie meiden wir dise narheit? Es hat ein kurtze ler: dir ist not, das du sitzest in einem andern schiff und ander schiff lüt erwölest, und understandest an ein andern staden¹ zu zefaren. Setz dich in das schiff der penitentz,² der gerechtikeit eins cristenen lebens, der liebe gottes und des nechsten. In dem schiff sitzt der gerecht schiffman Christus, die ewige weißheit, mit seinen iüngern, und ist, das in das schiff gang der, der da wil seliklich schiffen zu der porten des ewigen lebens, ja cristus selbst. Nit spring widerumb herauß in das meer diser welt, das du nit verderbest. Bistu aber nit in dem schiff, so gang daryn, dieweil du zeit hast, ee das schiff für far, und mach dich zu dem staden.

»Ja zu welchem staden?« Zu dem staden der gnade gotes und der glori des frids des hertzen und der ewikeit, zu dem staden, uff dem Jesus stund nach seiner urstend,³ da seine iünger arbeiten uf dem wasser⁴, da er inen erschein zu den porten der tugent, in den würt man sehen got. Da würstu ein ander land sehen, nit ein spöttig nerrisch land, aber das verheissen und gelobt landt, nit schluraffen land, aber das gewar land, da die decher seint mit fladen gedeckt, da keß uff bergen wachsen, da da seint zuckerstein, die milchbrunnen, und die bäch fliesen mit honig, da wyßbrot hangt an den beumen, mit fleschen vol des kostlichen weins; die zün seint mit wüersten geflochten, und gebraten tauben fliegen den lüten in dy müler.

Da küssen wir zu dem land aber mit keinem schiff, dan mit dem schiff der penitentz und eines cristenlich lebens. Zu dißem land kummen allein die, die von weltlichen menschen veracht, sein schluraffenarren geheissen, so sie doch in warheit witzig⁵ seint, welt verschmeher und verachter aller weltlicher ding. Sie seint der welt tod, sie haben die welt nit lieb, so seint sie von der welt nit lieb gehebt Also was sanctus Paulus ein nar,⁶ der sagt *Mundus mihi crucifixus est et ego mundo.*⁷ Und dise menschen sehen in warheit dis land von verniß durch den glauben, sie schmacken es und versuchen es durch götliche liebe, aber nit vollkommen, aber dort von angesicht zu angesicht werden sie es sehen.⁸ Und wan wir es versuchen und essen werden, so werden wir sehen das war ist, das von dem land gesagt ist. *Gloriosa dicta sunt de te.*⁹

Du sprichst: »was fladen seint das, dar mit die decher gedeckt seint?«

Der fladen ist christus, der her. Fladen macht man uß keß,¹⁰ milch und eyer, und christus ist gemacht uß dem fleisch, seel und gotheit. Wan wie die seel und der leib ist ein mensch, also got und mensch ist einer, christus ...

Wörterklärungen: 1 Gestade – 2 Buße – 3 Auferstehung – 4 vgl. Joh . 21,1 – 5 klug – 6 Narr – 7 Die Welt ist mir gekreuzigt und ich bin es der Welt (Gal. 6,14) – 8 vgl. 1. Kor. 13,12 – 9 Rühmlisches ist von dir gesagt worden -- 10 Käse



Die hier by en linker sijt die crachten oft stercken
die gheschiedt door en swaerhe d'el van de smilt u-ken

Die tinnen sijn geston an buelen mit velen
sappinnen en rackets t'elkens al ghesien.

Das Schlaraffenland (nach 1567)
Kupferstich von Pieter van der Heyden nach Pieter Bruegels Gemälde

Reise auf die Insel der Wonnen

François de Salignac de la Mothe Fénelon (1651-1715)

Nach langer Fahrt auf dem Pazifischen Ozean erspähten wir von weitem eine Insel aus Zucker mit Bergen von Kompott und Felsen aus Kandiszucker und Karamel, mit Flüssen von Sirup, die sich in die Ebene ergossen. Die Einwohner waren sehr lecker-mäulig; sie naschten an allen Flußläufen und sogten an ihren Fingern, nachdem sie sie ins Rinnsal getaucht hatten. Es gab da auch Wälder aus Süßholz und hohe Bäume, von denen Waffeln fielen, die der Wind im den Mund der Reisenden trug, sobald sie ihn öffneten. Als wir all der Süßigkeiten überdrüssig waren, hatten wir Lust, in eine Gegend zu reisen, wo man pikantere Speisen finden konnte. Man versicherte uns, daß wir, zehn Meilen von hier entfernt, auf eine andere Insel stoßen würden, mit Gruben von Schinken, Würsten und gepfeffertem Ragout. Man baute dies ab wie das Gold in den Bergwerken von Peru. Man fand dort auch gleich Bäche von Zwiebelsoße vor.

Das Mauerwerk der Häuser bestand aus Pastetenrinde. Es regnete hier dunkelroten Wein bei bewölktem Wetter; an heiteren Tagen bestand der Morgentau aus Weißwein dem griechischen Wein oder demjenigen von Saint-Laurent ähnlich. Um auf diese Insel zu gelangen, ließen wir im Hafen, von dem wir auszufahren gedachten, zwölf Männer von außergewöhnlich starker Postur – man hatte sie bereits eingeschläfert – sich hinlegen: sie schnauften und schnarchten so kräftig, daß sie unsere Segel mit günstigem Wind füllten. Kaum waren wir auf jener Insel angelangt, stießen wir an der Einfahrt auf Händler, die Appetit verkauften, denn er mangelte oft bei der Menge von so viel gaumenreizenden Gerichten. Es gab auch Verkäufer, die Schlafbedürfnis feilboten. Der Preis wurde je nach Schlafstunden erhoben; doch gab es auch Schlaf, der kostspieliger war als anderer, je nach den Träumen, die man zu haben begehrte. Die angenehmsten Träume waren die teuersten. Ich verlangte für mein Geld von den glücklichsten. Und da ich müde war, ging ich sogleich schlafen ...

Kaum war ich erwacht, so näherte sich mir ein Verkäufer von Eßlust. Er fragte mich, wonach ich Hunger zu verspüren wünschte, und ob es mir genehm sei, daß er mir Magenerholung verkaufe, damit ich den ganzen Tag neu zu essen vermöchte. Ich nahm die Bedingungen an. Er verabreichte mir für mein Geld zwölf kleine Säckchen aus Taft. Die nahm ich an mich. Sie sollten mir den Dienst von zwölf Mägen tun, damit ich an einem einzigen Tag mühelos zwölf große Mahlzeiten zu verdauen imstande sei. Kaum hatte ich die zwölf Beutelchen auf mir, starb ich beinahe vor Hunger. Ich verbrachte den Tag bei zwölf festlichen Gelagen. Sobald eine Mahlzeit beendet war, überkam mich erneut der Hunger, und ich gewährte ihm keine Frist, mich zu plagen. Doch wie sehr ich auch Heißhunger zeigte, bemerkte man, daß ich nicht aus eigenem Antrieb aße: die Einheimischen sind hierin von einer außerordentlichen Feinfühligkeit

und untrüglichen Empfindsamkeit. Abends war ich voll Überdruß, daß ich den ganzen Tag am Tisch verbracht hatte wie ein Pferd an der Futterkrippe.

Man sagte mir, in jenem Land gäbe es eine eigenartige Stadt, und man versprach mir, mich in einem mir ganz unbekanntem Fahrzeug hinzuführen.

In einer Stunde erreichten wir die weithin berühmte Stadt. Sie besteht ganz aus Marmor und ist dreimal so groß wie Paris. Die ganze Stadt scheint nur ein einziges Haus. Es gibt da vierundzwanzig Innenhöfe, von denen jeder größer ist als der größte Palast der Welt; und in der Mitte liegt ein fünfundzwanzigster Hof, der sechsmal weiter ist als jeder andere. Alle Wohnungen in diesem Haus sind gleich, denn es existieren keinerlei ungleiche Bedingungen unter den Bewohnern dieser Stadt. Hier gibt es weder Diener noch sonst Untergebene; jeder bedient sich selbst, niemand wird bedient: die Wünsche selbst gewähren, als kleine irrluchtartige Geisterchen umher-schwirrend, jedem augenblicklich, was er begehrt. Gleich bei der Ankunft begegnete ich einem dieser Geisterchen, das sich mir anschloß und es mir an nichts fehlen ließ: kaum gewährte es mir Zeit, etwas zu wünschen. Nach und nach ermüdete ich sogar durch die stets neuen Gelüste, welche die Freiheit, sie zu befriedigen, unablässig in mir erweckte. Ich begriff nun aus Erfahrung, daß es besser sei, auf Überflüssiges zu verzichten, denn immer von neuem durch aufsteigende Wünsche bewegt zu sein, ohne jemals bei einem Genuß ruhig verweilen zu können. Die Einwohner dieser Stadt waren höflich, ruhig und zuvorkommend. Sie nahmen mich auf, als wäre ich einer von ihnen. Kaum hatte ich die Absicht zu sprechen, verstanden sie schon, was ich wollte, und handelten danach, ohne daß ich mich weiter erklärte. Dies überraschte mich, denn ich bemerkte, daß sie untereinander nie sprachen. Sie lasen sich gegenseitig alles von den Augen ab, gleich wie man in einem Buche liest. Möchten sie ihre Gedanken verbergen, brauchen sie nur die Augen zu schließen ...

Erschöpft von so zahlreichen Gelagen und Vergnügungen überzeugte ich mich, daß die Genüsse der Sinne, wie abwechslungsreich und angenehm auch immer sie seien, herabwürdigen und niemals glücklich machen. Ich entfernte mich daher aus diesen scheinbar so wonnevollen Landen. Bei mir zu Hause angelangt, fand ich bei einer maßvollen Lebensführung, bei ausgewogener Arbeit, in reinen Sitten und in der Verwirklichung der Tugend das Glück und die Gesundheit, die mir ein pausenloses Wohlleben und die Mannigfaltigkeit aller Vergnügungen nicht zu verschaffen vermochten.

Das Märchen vom Schlaraffenland

Ludwig Bechstein (1845)

Hört zu, ich will euch von einem guten Lande sagen, dahin würde mancher auswandern, wüßte er, wo selbes läge und eine gute Schiffsgelegenheit. Aber der Weg dahin ist weit für die Jungen und für die Alten, denen es im Winter zu heiß ist und zu kalt im Sommer. Diese schöne Gegend heißt Schlaraffenland, auf Welsch Cucagna, da sind die Häuser gedeckt mit Eierfladen, und Türen und Wände sind von Lebzelten, und die Balken von Schweinebraten. Was man bei uns für einen Dukaten kauft, kostet dort nur einen Pfennig. Um jedes Haus steht ein Zaun, der ist von Bratwürsten geflochten und von bayerischen Würsteln, die sind teils auf dem Rost gebraten, teils frisch gesotten, je nach dem sie einer so oder so gern ißt. Alle Brunnen sind voll Malvasier und andre süße Weine, auch Champagner, die rinnen einem nur so in das Maul hinein, wenn er es an die Röhren hält. Wer also gerne solche Weine trinkt, der eile sich, daß er in das Schlaraffenland hineinkomme. Auf den Birken und Weiden da wachsen die Semmeln frischbacken, und unter den Bäumen fließen Milchbäche; in diese fallen die Semmeln hinein und weichen sich selbst ein für die, so sie gern einbrocken; das ist etwas für Weiber und für Kinder, für Knechte und Mägde! Holla Grethel, holla Steffel! Wollt ihr nicht auswandern? Macht euch herbei zum Semmelbach, und vergeßt nicht, einen großen Milchlöffel mitzubringen.

Die Fische schwimmen in dem Schlaraffenlande obendrauf auf dem Wasser, sind auch schon gebacken oder gesotten, und schwimmen ganz nahe am Gestade; wenn aber einer gar zu faul ist und ein echter Schlaraff, der darf nur rufen bst! bst! — so kommen die Fische auch heraus aufs Land spaziert und hüpfen dem guten Schlaraffen in die Hand, daß er sich nicht zu bücken braucht. Das könnt ihr glauben, daß die Vögel dort gebraten in der Luft herum fliegen, Gänse und Truthähne, Tauben und Kapaunen, Lerchen und Krammetsvögel, und wem es zu viel Mühe macht, die Hand darnach auszustrecken, dem fliegen sie schnurstracks ins Maul hinein. Die Spanferkel geraten dort alle Jahr überaus trefflich; sie laufen gebraten umher und jedes trägt ein Transchiermesser im Rücken, damit, wer da will, sich ein frisches saftiges Stück abschneiden kann.

Die Käse wachsen in dem Schlaraffenlande wie die Steine, groß und klein; die Steine selbst sind lauter Taubenkröpfe mit Gefültem, oder auch kleine Fleischpastetchen. Im Winter, wenn es regnet, so regnet es lauter Honig in süßen Tropfen, da kann einer lecken und schlecken, daß es eine Lust ist, und wenn es schneit, so schneit es klaren Zucker, und wenn es hagelt, so hagelt es Würfelzucker, untermischt mit Feigen, Rosinen und Mandeln.

Im Schlaraffenland legen die Rosse keine Roßäpfel, sondern Eier, große, ganze Kör-

be voll, und ganze Haufen, so daß man tausend um einen Pfennig kauft. Und das Geld kann man von den Bäumen schütteln, wie Kästen (gute Kastanien). Jeder mag sich das Beste herunterschütteln und das minder Werte liegen lassen.

In dem Lande hat es auch große Wälder, da wachsen im Buschwerk und auf Bäumen die schönsten Kleider: Röcke, Mäntel, Schauben, Hosen und Wämser von allen Farben, schwarz, grün, gelb, (für die Postillons) blau oder rot, und wer ein neues Gewand braucht, der geht in den Wald, und wirft es mit einem Stein herunter, oder schießt mit dem Bolzen hinauf. In der Heide wachsen schöne Damenkleider von Sammet Atlas, Gros de Naples, Barège, Madras, Taft, Nanking und so weiter. Das Gras besteht aus Bändern von allen Farben, auch ombriert. Die Wachholderstöcke tragen Brochen und goldne Chemisett- und Mantelettnadeln und ihre Beeren sind nicht schwarz, sondern echte Perlen. An den Tannen hängen Damenuhren und Chatelains sehr künstlich. Auf den Stauden wachsen Stiefeln und Schuhe, auch Herren- und Damenhüte, Reisstrohöhüte und Marabouts und allerlei Kopfputz mit Paradiesvögeln, Kolibris, Brillantkäfern, Perlen, Schmelz und Goldborten verziert.

Dieses edle Land hat auch zwei große Messen und Märkte mit schönen Freiheiten. Wer eine alte Frau hat und mag sie nicht mehr, weil sie ihm nicht mehr jung genug und hübsch ist, der kann sie dort gegen eine junge und schöne vertauschen und bekommt noch ein Draufgeld. Die alten und garstigen (denn ein Sprüchwort sagt: wenn man alt wird, wird man garstig) kommen in ein Jungbad, damit das Land begnadigt ist, das ist von großen Kräften; darin baden die alten Weiber etwa drei Tage oder höchstens vier, da werden schmucke Dirnlein daraus von siebzehn oder achtzehn Jahren.

Wer gern arbeitet, Gutes tut und Böses läßt, dem ist jedermann dort abhold, und er wird Schlaraffenlandes verwiesen. Aber wer tölpisch ist, gar nichts kann, und dabei doch voll dummen Dünkels, der ist dort als ein Edelmann angesehen. Wer nichts kann, als schlafen, essen, trinken, tanzen und spielen, der wird zum Grafen ernannt. Dem aber, welchen das allgemeine Stimmrecht als den faulsten und zu allem Guten untauglichsten erkennt, der wird König über das ganze Land, und hat ein großes Einkommen. Nun wißt ihr des Schlaraffenlandes Art und Eigenschaft. Wer sich also auf-tun und dorthin eine Reise machen will, aber den Weg nicht weiß, der frage einen Blinden; aber auch ein Stummer ist gut dazu, denn der sagt ihm gewiß keinen falschen Weg.

Um das ganze Land herum ist aber eine berghohe Mauer von Reisbrei. Wer hinein oder heraus will, muß sich da erst überzwerg durchfressen.

Daß man hier alles dürfen darf

Bertolt Brecht – Günther Anders

Darum laßt uns hier eine Stadt gründen
Und sie nennen Mahagonny
Das heißt: Netzestadt!
Sie soll sein wie ein Netz
Das für die eßbaren Vögel gestellt wird.
Überall gibt es Mühe und Arbeit
Aber hier gibt es Spaß.
Denn es ist die Wollust der Männer
Nicht zu leiden und alles zu dürfen.
Das ist der Kern des Goldes.

Erstens, vergeßt nicht, kommt das Fressen
Zweitens kommt der Liebesakt
Drittens das Boxen nicht vergessen
Viertens Saufen, laut Kontrakt.
Vor allem aber achtet scharf
Daß man hier alles dürfen darf.

Der Mechanismus unseres Industriekosmos besteht aus der Herstellung von Produkten, die ihrerseits als Produktionsmittel auf Herstellung von Produkten abzielen, die ihrerseits ... u. s. f. – bis eine jeweils letzte Maschine *Finalprodukte* auswirft, die keine Produktionsmittel mehr sind, sondern Konsummittel, das heißt: solche die *verbraucht werden*.

Konsumprodukte erlöschen durch ihre Verwendung. Sie sind da, um nicht mehr da zu sein. Verwendetwerden und Liquidiertwerden fallen bei ihnen zusammen. Eigentum können sie also eigentlich nicht werden bzw. nur insofern und nur so lange, als sie *nicht* verwendet werden. Da ihre Verwendung (also die Liquidierung ihres dinglichen Bestandes und ihres Eigentum-seins) die Produktion weiterer Konsumprodukte erforderlich macht, diese also fördert, ist es begreiflich, daß die *Industrie als ganze danach trachtet*, diese Förderungsmethode zu übernehmen; also *den Ding- und Eigentums-Status ihrer Produkte gleichfalls aufzuheben*.

In anderen Worten: Am liebsten würde die Industrie am laufenden Bande produzieren und verkaufen. Dieses Ideal würde sie nur dann erzielen, wenn sie uns dazu bringen könnte, ihre Produkte unverzüglich durch Verwendung zu liquidieren. Denn durch diese Liquidierung wäre sie ja gezwungen, sofort Neues zu produzieren und zu verkaufen. Aus diesem Grunde hat sie, wo immer auch nur die geringste Möglichkeit dafür besteht, zu versuchen, die Methode, die die Konsumindustrie verwendet, nachzuahmen: *also den Zwischenraum, der sich zwischen Produktion und Liquidierung des Produktes erstreckt, so kurz wie möglich zu machen*. Es ist ihre Aufgabe, die Ding- (und Eigentums-) Form ihrer Produkte als eine unlohnende Zwischenform, das dinghafte Produkt als einen Umweg, als eine Art von Barrage, anzusehen; sich auf die Dingform erst gar nicht einzulassen, diese zu vermeiden, auf diese zu verzichten.

Günther Anders

JACK *ißt unaufhörlich. Seitlich die beiden Musiker.*

Jetzt hab ich gegessen zwei Kälber
Und jetzt esse ich noch ein Kalb
Alles ist nur halb
Ich äße mich gerne selber.

JIM

Bruder, ist das für dich Glück?
Bruder, tue nur nichts halb.

EINIGE MÄNNER

Herr Schmidt! Sie sind schon dick:
Essen Sie noch ein Kalb.

JACK

Brüder, bitte ich, seht mir zu
Seht mir zu, wie ich eß.
Ist es weg, dann hab ich Ruh
Weil ich es vergeß.
Brüder, gebt mir noch ...
Er fällt tot um.

DIE MÄNNER *hinter ihm im Halbkreis, die Hüte abnehmend:*

Sehet, Schmidt ist gestorben!
Sehet, welch ein glückseliger
Sehet, welch unersättlicher
Ausdruck auf seinem Gesicht ist!
Weil er sich gefüllt hat
Weil er nicht beendet hat
Ein Mann ohne Furcht!

Modell der Sinnesaufnahme ist heute das Essen. Wir sind in eine *industrielle Oralphase* hineinlaviert worden, in der der Kultbrei glatt hinuntergeht. In dieser Phase soll das Gelieferte gar nicht mehr wahrgenommen, sondern eben nur noch aufgenommen werden. Denn die Zweiheit von Konsumgut und Konsum, von »Essen« (im Sinne von Speisen) und »Essen« (im Sinne von Verspeisen) ist hier ja nun aufgehoben. Die zwei fließen zusammen und bilden auf so ununterscheidbare Weise einen einzigen Vorgang, daß der Konsument, der das »Essen« (im Verbal-Sinne) in demjenigen Augenblicke versäumt, in dem ihm das Essen (im Substantiv-Sinne) entgegenfließt, auch die Chance versäumt, der Speise überhaupt habhaft zu werden. Denn diese besteht eben (sofern sie überhaupt »besteht«) ausschließlich in demjenigen Augenblicke, in dem sie geliefert wird.

Zum Wesen des Konsumgutes gehört »*Ephemerität*«. Als »ephemer« wird es hergestellt. Und als solches entzieht es sich dem Eigentum-werden. – Niemals hat es einen Begriff gegeben, der dem der Ewigkeit so antipodisch entgegengesetzt gewesen wäre wie dieses Ideal der Nichtdauer. Wir sind, paradox ausgedrückt, *Souveräne einer bloßen Passivität*; wenn nicht sogar, da man ja wünscht, daß wir die uns zugeleiteten Waren konsumieren, Eigentümer dessen, wozu wir verurteilt sind.

Günther Anders



Für den Kampf um mehr Freiheit wurde man früher verbrannt. Heute wird man dafür anerkannt.

Als andere Computerhersteller versuchten, konkurrierende Systeme mit Gewalt vom Markt zu drängen, taten wir das genaue Gegenteil: Wir verbanden die Systeme. Denn nur in einer freien und offenen Arbeitswelt können Fortschritt, Kreativität und Neuerungen entstehen. Das ist die Quintessenz des 'Open Advantage' von Digital. Die wir konsequent in allen Unternehmensbereichen umsetzen. So sind wir nicht nur Weg-

bereiter der offenen Systeme und in der Netzwerkimtegration weltweit führend. Unser offenes Dienstleistungskonzept schließt auch den Service von Produkten anderer Hersteller ein, und über den Tellerrand schauen wir auch: Als Teil von Komplettlösungen scheuen wir uns nicht, einmal Produkte von anderen Herstellern zu empfehlen.

Doch jede Firma ist nur so gut wie ihre Mitarbeiter: Bei Digital hat jeder

einzelne teil an 'The Open Advantage', denn er arbeitet in einer freien, offenen Atmosphäre. Offen für Kritik, offen für Eigeninitiative und offen für neues Denken. Stellen Sie also bei einem Gespräch mit einem unserer Mitarbeiter fest, welchen Vorteil Sie von 'The Open Advantage' haben. Digital Equipment GmbH, Freischützstraße 91, 8000 München 81



DIGITAL · THE OPEN ADVANTAGE

JACK
Wenn du einen Fisch essen willst
Kannst du dir einen fangen.

JIM
Das macht mich nicht glücklich.

JOE
Man raucht.

JIM
Man raucht.

BILL
Man schläft etwas.

JIM
Man schläft.

JACK
Man schwimmt.

JIM äfft ihn nach:
Man holt sich eine Banane!

JOE
Man schaut das Wasser an.
Paul zuckt nur noch mit den Achseln.

BILL
Man vergißt.

JIM
Aber etwas fehlt.

JACK, BILL, JOE
Schön ist die Ruhe und der Frieden
Und beglückend ist die Eintracht.

JIM
Aber etwas fehlt.

JACK, BILL, JOE
Herrlich ist das einfache Leben
Und ohnegleichen ist die Größe der Natur.

JIM
Aber etwas fehlt.
Im Interesse der Ordnung
Zum Besten des Staates
Für die Zukunft der Menschheit
Zu deinem eigenen Wohlbefinden
Darfst du!

Diese Industrie, die den Hunger der Waren nach Konsumiertwerden und unseren Hunger nach diesen auf gleich bringen soll, heißt »Werbung«. Jede fordert implizit dazu auf, diejenigen Objekte, die wir bereits besitzen als erledigt beiseitezuschieben, also: schonungslos zu sein. *Jede Werbung ist ein Appell zur Zerstörung.*

Günther Anders

Ideologie ist heute bereits selbst zur ideologischen Vokabel geworden. Und das dadurch, daß die Interessentengruppen von heute, die uns in »falschem Bewußtsein« zu halten wünschen, es sich ersparen können, uns mit falschen Theorien oder mit künstlich hergestellten Weltanschauungen auszurüsten. Das können sie sich deshalb ersparen, weil die künstlich hergestellte Welt, selbst als »die Welt« auftritt, uns also so blind macht und unser Bewußtsein so wirkungsvoll prägt, daß die Herstellung spezieller meinungsprägender Weltanschauungen sich erübrigt. Ganz analog ist, die Lüge durch die massive Unwahrheit der heutigen Menschheitssituation »aufgehoben«, das heißt: überflüssig gemacht worden. Ihr Nichtsein ist ihr Nicht-mehr-nötig-Sein. Noch nicht einmal zu lügen braucht man mehr. Oft darf man sogar volle Wahrheiten aussprechen, da diese innerhalb des Rahmens der massiv falschen Welt kraftlos bleiben, reine »Kulturwerte«, und ganz unwirklich wirken.

Der Kampf beginnt.

DIE MÄNNER *sprechen abwechselnd:*

Los jetzt! Schiebung!

Quatsch! Er nimmt schon!

Vorsicht! Nicht stürzen! Tiefschlag! Nicht halten!

Der sitzt! Macht nichts! Lippe gespalten!

Ran, Joe! Kunststück! Ja, er schwimmt schon!

Moses, mach Hackfleisch!

Mach aus ihm Haschee!

Moses, gib ihm Saures!

Tu ihm etwas weh!

Joe Sinkt zu Boden.

SCHIEDSRICHTER

Der Mann ist tot.

Großes, anhaltendes Gelächter. Die Menge verläuft sich.

Diktatorische Systeme, die noch auf Gummiknüppel oder Liquidierungsdrohungen angewiesen sind, sind altertümlich, jedenfalls ungleich weniger verhängnisvoll als diejenigen, die sich auf Unterhaltung verlassen dürfen. *Unter den Mächten, die uns heute formen und entformen, gibt es keine mehr, deren Prägekraft mit der der Unterhaltung in Wettbewerb treten können.*

Unterhaltung -- die Tendenzkunst der Macht.

Und warum ist gerade Unterhaltung erfolgreich?

Weil *Unterhaltung Terror* ist.

Und warum ist sie das?

Weil sie uns total *entwaffnet*.

»Je größer das Quantum der uns zugemeteten Unfreiheit, desto größer auch das Quantum des uns aufgetischten Vergnügens.« Oder genauer: »Die Freiheitsberaubung geht als Lustlieferung vor sich.«

Günther Anders

Können wohl von seinen großen Zeiten reden
Können seine große Zeit vergessen
Können einem toten Mann nicht helfen.
Können ihn liegenlassen
Können ihn mitnehmen
Können einem toten Mann keine Vorschriften machen
Können ihm Geld in die Hand drücken
Können ihm ein Loch graben
Können ihn hineinstopfen
Können ihm die Schaufel hinaufhaun
Können einem toten Mann nicht helfen.

Wenn wir das Vergnügen hätten, im Schlaraffenland zu leben, dann würden unsere Bedürfnisse unmittelbar gestillt werden. Nein, mehr als das: jeder unserer Wünsche, gleich ob der nach einem Schweinsbraten oder der nach einer Parsifalaufführung, würde etwas von einem »intuitus originarius« an sich haben; er wäre ein »appetitus originarius«, das heißt: ein »appetitus«, der sein Desiderat sofort gegenwärtig machen würde, der zureichender Grund seiner eigenen unverzüglichen Verwirklichung wäre. Negativ ausgedrückt: »Keine Ferne« würde uns »schwierig« machen; es gäbe keine Taube, die uns nicht sofort in den Mund flöge; keinen Eisschrank, der nicht sofort in unserer Küche stünde; keine »Lust auf ...«, die nicht sofort in »Lust an ...« umschlüge. Kurz: es würde kein »desideratum« existieren, das, um erfüllt zu werden, uns noch zumuten würde, einen Weg zurückzulegen oder uns auch nur einen Augenblick lang zu gedulden.

Da wir von Wegen unabhängig wären, da alles »da« wäre, würde es keine Distanz geben: also wären wir *raumlos*.

Da wir auf tun, Machen oder Warten nicht angewiesen wären, da alles »im Nu« geschähe, würde es keinen Verzug geben; also wären wir zeitlos.

Das Ideal unseres Daseins ist das Schlaraffenland, also das Dasein, in dem die Erfüllung magisch, ohne daß eine Distanz überbrückt oder bewältigt zu werden braucht, dem Wunsch auf den Fersen folge. Nichts anderes als die Annäherung an dieses Schlaraffenziel erträumt die Technik. Durch diese gerät die Menschheit, wie gesagt, nicht nur in eine andere Geschichtsperiode, vielmehr in einen Zustand, den man nur als einen der *erneuten Ungeschichtlichkeit* bezeichnen kann. Da uns jedes neue Jahr, nein, jeder neue Tag mit einer »neuen Welt« konfrontiert, schiebt sich nun die Menschheit ohne jeden (ob zornigen oder nostalgischen) »Blick zurück« von Tag zu Tag vorwärts, oder richtiger: nur *weiter*.

Eine Flut von Einzelbildern verhindert, daß wir zu einem Weltbild überhaupt kommen und daß wir das Fehlen des Weltbildes überhaupt spüren.

Günther Anders

UND IN ZUNEHMENDER VERWIRRUNG, TEUERUNG UND FEINDSCHAFT ALLER GEGEN ALLE DEMONSTRIERTEN IN DEN LETZTEN WOCHEN DER NETZESTADT DIE NOCH NICHT ERLEDIGTEN FÜR IHRE IDEALE – UNBELLEHRT.

FÜR DIE TEUERUNG
FÜR DEN KAMPF ALLER GEGEN ALLE
FÜR DEN CHAOTISCHEN ZUSTAND UNSERER STÄDTE
FÜR DEN FORTBESTAND DES GOLDENEN ZEITALTERS
FÜR DIE FREIHEIT DER REICHEN LEUTE
FÜR DIE TAPFERKEIT GEGEN DIE WEHRLOSEN
FÜR DIE EHRE DER MÖRDER
FÜR DIE GRÖSSE DES SCHMUTZES
FÜR DIE UNSTERBLICHKEIT DER GEMEINHEIT
FÜR DEN FORTBESTAND DES GOLDENEN ZEITALTERS
FÜR DAS EIGENTUM
FÜR DIE ENTEIGNUNG DER ANDEREN
FÜR DIE GERECHTE VERTEILUNG DER ÜBERIRDISCHEN GÜTER
FÜR DIE UNGERECHTE VERTEILUNG DER IRDISCHEN GÜTER
FÜR DIE LIEBE
FÜR DIE KÄUFLICHKEIT DER LIEBE
FÜR DIE NATÜRLICHE UNORDNUNG DER DINGE
FÜR DEN FORTBESTAND DES GOLDENEN ZEITALTERS

Huxleys Warnung

Neil Postman (1985)

Es gibt zwei Möglichkeiten, wie der Geist einer Kultur beschädigt werden kann. Im ersten Fall – Orwell hat ihn beschrieben – wird die Kultur zum Gefängnis; im zweiten Fall – ihn hat Huxley beschrieben – verkommt sie zum Variété.

Jeder weiß, daß die gegenwärtige Welt von vielen Gefängniskulturen entstellt ist, deren Struktur Orwell in seinen Parabeln genau dargestellt hat. Romane wie *1984* und *Farm der Tiere*, aber auch Arthur Koestlers *Sonnenfinsternis* enthalten ziemlich exakte Aufrisse einer Apparatur zur Gedankenkontrolle, wie sie heute in Dutzenden von Ländern funktioniert und Millionen von Menschen beherrscht. Orwell war natürlich nicht der erste, der beschrieben hat, welche geistigen Verheerungen eine Tyrannei anrichtet. Unersetzlich ist sein Werk deshalb, weil er darauf beharrt, daß es keinen großen Unterschied macht, von welchen Ideologien sich unsere Wärter leiten lassen. Die Gefängnismauern sind gleich unüberwindlich, die Überwachung ist gleich streng, der Personenkult ist stets universell. Huxley hat gezeigt, daß im technischen Zeitalter die kulturelle Verwüstung weit häufiger die Maske grinsender Betulichkeit trägt als die des Argwohns oder des Hasses. In Huxleys Prophezeiung ist der Große Bruder gar nicht erpicht darauf, uns zu sehen. Wir sind darauf erpicht, ihn zu sehen. Wächter, Gefängnistore oder Wahrheitsministerien sind unnötig. Wenn ein Volk sich von Trivialitäten ablenken läßt, wenn das kulturelle Leben neu bestimmt wird als eine endlose Reihe von Unterhaltungsveranstaltungen, als gigantischer Amüsierbetrieb, wenn der öffentliche Diskurs zum unterschiedslosen Geplapper wird, kurz, wenn aus Bürgern Zuschauer werden und ihre öffentlichen Angelegenheiten zur Variété-Nummer herunterkommen, dann ist die Nation in Gefahr – das Absterben der Kultur wird zur realen Bedrohung. Orwells Prophezeiungen haben für Amerika kaum Bedeutung, diejenigen Huxleys freilich sind nahe daran, Wirklichkeit zu werden. Denn Amerika hat sich auf ein Experiment zur Anpassung an die Zerstreuungen aus der Steckdose eingelassen, wie es ehrgeiziger anderswo auf der Welt nicht betrieben wird. Dieses Experiment begann langsam und bescheiden um die Mitte des 19. Jahrhunderts und hat in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Amerikas verzehrender Liebe zum Fernsehen ein fatales Reifestadium erreicht. Wie es nirgendwo sonst auf der Welt geschehen ist, haben die Amerikaner alles dafür getan, das Zeitalter des langsamen gedruckten Wortes zu beenden, und dabei haben sie dem Fernsehen die Vorherrschaft über ihre sämtlichen Institutionen eingeräumt. Amerika hat das Fernsehzeitalter eingeläutet und damit der Welt den Ausblick in eine Zukunft im Zeichen Huxleys eröffnet, wie man ihn klarer und anschaulicher nicht finden wird. Diejenigen, die über solche Fragen sprechen, schlagen häufig einen fast hysterischen Ton an, was ihnen den Vorwurf ein-

bringt, sie seien Nörgler, Quälgeister oder notorische Pessimisten. Aber sie tun das, weil das, worauf sie die anderen aufmerksam machen wollen, so harmlos erscheint, sofern es nicht überhaupt unsichtbar ist. Eine Orwell-Welt ist viel leichter zu erkennen als eine Huxley-Welt, und es ist auch leichter, sich ihr zu widersetzen. Unser gesamter kultureller Lebenszusammenhang hat uns darauf vorbereitet, ein Gefängnis als solches zu erkennen und Widerstand zu leisten, wenn seine Mauern uns einzuschließen drohen. Den Stimmen eines Sacharow, eines Timmerman, eines Walesa gegenüber verhalten wir uns wahrscheinlich nicht teilnahmslos. Gegen den lärmenden Ansturm des Unrechts greifen wir zu den Waffen, im Geiste Miltons und Bacons, Voltaires, Goethes und Jeffersons. Aber was ist, wenn keine Angst- und Schmerzenschreie zu hören sind? Wer ist bereit, sich gegen den Ansturm der Zerstreuungen aufzulehnen? Bei wem führen wir Klage – wann? und in welchem Tonfall? –, wenn sich der ernsthafte Diskurs in Gekicher auflöst? Welche Gegenmittel soll man einer Kultur verschreiben, die vom Gelächter aufgezehrt wird?

Ich fürchte, unsere Philosophen lassen uns hier im Stich. Ihre Warnungen richten sich gewöhnlich gegen bewußt formulierte Ideologien. Aber das, was zur Zeit in Amerika vor sich geht, folgt nicht den Absichten einer artikulierten Ideologie. Kein kompaktes Programm, kein *Mein Kampf* und kein *Kommunistisches Manifest* haben die Entwicklung, die sich jetzt abzeichnet, angekündigt. Sie tritt als ungewollte Konsequenz eines dramatischen Wandels in den Formen unseres öffentlichen Austauschs auf. Und doch handelt es sich um eine Ideologie, denn sie drängt uns eine bestimmte Lebensweise und ein ganz bestimmtes Verhältnis zwischen Menschen und Ideen auf. Ohne Konsensus, ohne Diskussion und ohne daß Einwände erhoben würden. Es bedurfte nur unserer Nachgiebigkeit. Das öffentliche Bewußtsein will noch nicht wahrhaben, daß Technik Ideologie ist. Und dies, obwohl die Technik vor unseren Augen in den letzten achtzig Jahren das Leben der Amerikaner einschneidend verändert hat. Nicht geahnt zu haben, welche kulturellen Umwälzungen das Automobil mit sich bringen würde, wäre im Jahre 1905 durchaus entschuldbar gewesen. Wer hätte damals voraussehen können, daß uns das Automobil einmal vorschreiben würde, wie wir unsere gesellschaftlichen Beziehungen und unser Geschlechtsleben einzurichten haben? Daß es uns im Umgang mit den Wäldern und unseren Städten zum Umdenken veranlassen würde? Daß es neue Formen des Ausdrucks unserer individuellen Identität und unseres sozialen Status hervorbringen würde?

Aber die Zeit ist weitergegangen, und nicht zu wissen, was auf dem Spiele steht, ist heute unentschuldbar. Wer verkennt, daß eine neue Technik ein ganzes Programm des sozialen Wandels in sich birgt, wer behauptet, die Technik sei »neutral«, wer annimmt, die Technik sei stets ein Freund der Kultur, der ist zu dieser vorgerückten Stunde nichts als töricht. Außerdem haben wir inzwischen genug erlebt, um zu wissen, daß technische Wandlungen in den Formen der öffentlichen Kommunikation noch stärker mit Ideologie gesättigt sind als Wandlungen in den Formen des Verkehrswesens. Man bringe einer Kultur das Alphabet, und man verändert ihre Wahrneh-

mungsgewohnheiten, ihre sozialen Beziehungen, ihre Vorstellungen von Gemeinschaft, Geschichte und Religion. Man führe den Buchdruck mit beweglichen Lettern ein, und man bewirkt das gleiche. Man führe die Übermittlung von Bildern mit Lichtgeschwindigkeit ein, und man löst eine Kulturrevolution aus. Ohne Abstimmung. Ohne Polemiken. Ohne Guerillawiderstand. Wir haben es hier mit Ideologie in ihrer reinsten, freilich nicht in ihrer lautersten Gestalt zu tun. Mit einer wortlosen Ideologie, die aufgrund ihrer Wortlosigkeit nur um so mächtiger ist. Damit sie sich festsetzen kann, bedarf es nur einer Bevölkerung, die inbrünstig an die Unausweichlichkeit des Fortschritts glaubt. Und in diesem Sinne sind die Amerikaner ausnahmslos Marxisten, denn wenn wir überhaupt etwas glauben, dann dies: daß uns die Geschichte einem vorausbestimmten Paradies entgegenführe und daß die Technik dabei die treibende Kraft sei.

Enterotisierung

Herbert Marcuse (1964)

In dieser Gesellschaft ist nicht die gesamte auf Mechanismen verwandte und mit ihnen verbrachte Zeit Arbeitszeit (das heißt unangenehme, aber notwendige Mühe), und nicht die gesamte durch die Maschine eingesparte Energie ist Arbeitskraft. Die Mechanisation hat auch Libido »eingespart«, die Energie der Lebenstribe – das heißt, sie hat sie von früheren Weisen ihrer Verwirklichung abgesperrt. Darin besteht der Wahrheitskern des romantischen Gegensatzes zwischen dem modernen Reisenden und dem wandernden Dichter oder Handwerker, zwischen Fließband und Kunsthandwerk, Stadt und Land, Brot, das in der Fabrik produziert wurde, und dem selbstgebackenen Laib, dem Segelboot und dem Außenbordmotor usw. Sicher war diese romantische, vortechnische Welt durchdrungen von Elend, harter Arbeit und Schmutz, die wiederum den Hintergrund alles Vergnügens und aller Freude abgaben. Und doch gab es eine »Landschaft«, ein Medium lustbetonter Erfahrung, das nicht mehr existiert.

Mit seinem Verschwinden (das selbst eine historische Voraussetzung des Fortschritts ist) wurde eine ganze Dimension menschlicher Aktivität und Passivität enterotisiert. Die Umgebung, von der das Individuum Lust empfangen konnte – die es als Genuß gewährende fast wie erweiterte Körperzonen besetzen konnte – wurde streng beschnitten. Damit reduziert sich gleichermaßen das »Universum« libidinöser Besetzung. Die Folge ist eine Lokalisierung und Kontraktion der Libido, die Reduktion erotischer auf sexuelle Erfahrung und Befriedigung.

Man vergleiche zum Beispiel das verliebte Treiben auf einer Wiese und in einem Auto, bei einem Spaziergang der sich Liebenden außerhalb der Stadtmauern oder auf einer Straße von Manhattan. In den erstgenannten Fällen hat die Umgebung teil an der libidinösen Besetzung, kommt ihr entgegen und tendiert dazu, erotisiert zu werden. Die Libido geht über die unmittelbar erogenen Zonen hinaus – ein Vorgang nicht-repressiver Sublimierung. Demgegenüber scheint eine mechanisierte Umgebung ein solches Selbstüberschreiten der Libido zu unterbinden. Bedrängt in ihrem Bestreben, den Bereich erotischen Genusses zu erweitern, wird die Libido weniger »polymorph«, weniger der Erotik jenseits lokalisierter Sexualität fähig, und diese wird gesteigert.

Indem sie derart die erotische Energie herabmindert und die sexuelle intensiviert, beschränkt die technologische Wirklichkeit die Reichweite der Sublimierung. Sie verringert ebenso das Bedürfnis nach Sublimierung. Im seelischen Apparat scheint die Spannung zwischen dem Ersehnten und dem Erlaubten beträchtlich herabgesetzt, und das Realitätsprinzip scheint keine durchgreifende und schmerzhaftere Umgestaltung der Triebbedürfnisse mehr zu erfordern. Das Individuum muß sich einer Welt anpassen, die die Verleugnung seiner innersten Bedürfnisse nicht zu verlangen scheint – eine Welt, die nicht wesentlich feindlich ist.

Vor einer neuen Definition des »Verbrauchs«

Jean Baudrillard (1968)

Man kann tatsächlich im »Verbrauch« eine bezeichnende Modalität unserer technischen Zivilisation sehen, vorausgesetzt, daß die landläufige Begriffsbestimmung unwiderruflich aufgegeben wird; nämlich jene, daß es sich beim Verbrauch bloß um einen Vorgang der Bedürfnisbefriedigung handelt. Der Verbrauch ist, im Gegensatz zur aktiven Tätigkeit der Produktion, keine passive Aufnahme und Aneignung. Das ist ein naives Gegenüberstellen verschiedener Verhaltensweisen und der Alienation. Es soll gleich zu Beginn darauf verwiesen werden, daß im Verbrauch nicht nur hinsichtlich der *Gegenstände*, sondern auch in *bezug auf die Kollektivität in die Welt* ein aktives Verhältnis zum Ausdruck kommt, eine bestimmte systematische Aktivität und globale Fragestellung, auf welcher unser ganzes kulturelles System gegründet.

Ebenso entschieden muß festgehalten werden, daß das Objekt des Konsumierens nicht die Gegenstände und materiellen Erzeugnisse sind; diese sind bloß die Objekte des Bedarfs und der Befriedigung. Zu allen Zeiten hat man gekauft, besessen, verbraucht, verausgabt – trotzdem rechnete man das nicht zum »Verbrauch«. Die Feste der »Primitiven«, die prunkvollen Feiern der Feudalherren, der Luxus der Bourgeoisie des 19. Jahrhunderts – sie alle galten nicht als »Konsum«. Die Anwendung dieses Begriffs in bezug auf die gegenwärtige Gesellschaftsordnung geschieht nicht deshalb, weil wir besser und ausgiebiger essen, mehr Bilder und Informationen verwenden, mehr Apparate und Behelfe besitzen. Weder die Menge der Güter noch die Befriedigung der Bedürfnisse erlaubt die Begriffsbestimmung des Verbrauchs. Diese gehören nur zu seinen Vorbedingungen.

Der Verbrauch ist weder ein materieller Vorgang noch eine Erscheinung des »Überflusses«. Er läßt sich weder durch die Nahrungsmittel, die wir zu uns nehmen, noch durch die Kleidung, die wir tragen, noch durch den Wagen, den wir fahren, noch durch den oralen und visuellen Stoff der Mitteilungen und Bilder definieren, sondern nur durch die Organisation dieser Dinge als Bedeutung habende Substanzen. Der Verbrauch ist die virtuelle Totalität aller Gegenstände und Mitteilungen, die in ein mehr oder minder kohärentes Gespräch einmünden. *Der Verbrauch ist, soweit er sinnvoll ist, der Vollzug einer systematischen Manipulation von Zeichen.*

Das traditionelle Objektsymbol (Geräte, Möbel, Haus), Mediation einer realen Beziehung oder erlebten Situation, das in Substanz und Form deutlich die Zeichen der bewußten oder unbewußten Dynamik dieser Beziehung aufweist; das Objekt, das sich gebunden, gesättigt und von einer Konnotation bezeichnet weiß, aber stets nur dank einer Innerlichkeit und Transitivity der menschlichen Handlungs- und Ausdrucksweise lebt und atmet – dieses Objekt ist nie Gegenstand des Verbrauchs. Um dazu geeig-

net zu sein, muß es sich in ein Zeichen verwandeln, das heißt sich auf eine gewisse Art außerhalb einer Relation stellen, die es nur andeutet, ohne mit ihr kohärent zu werden, und eine abstrakte und systematische Beziehung zu allen übrigen Objektzeichen aufnehmen, in denen es seine Kohärenz und folglich auch seinen Sinn wiederfindet. Erst dann kann sich das Objekt »verpersönlichen«, einer Serie angehören und so fort. Damit wird es konsumierbar – jedoch nie in seiner Materialität, sondern in der Differenz.

Diese Verwandlung des Objekts in einen systematischen Status des Zeichens hat eine gleichzeitige Modifikation der menschlichen Beziehung zur Folge und auch des Verbrauchs; das heißt, dieses Verhältnis der Konsumtion (in ihrem doppelten Wort-sinn als »verbraucht« und »vollbracht«) geht mit und durch die Gegenstände in Erfüllung. Damit wird der Verbrauch zur obligaten Mediation und wenig später zu einem Vorwand, zu einem Alibi.

Was also konsumiert wird, ist niemals der Gegenstand, sondern die Relation selbst, die angedeutete und abwesende, die unbegriffene und stillschweigend vorausgesetzte Relation, die Idee der Beziehung, die in der Aufeinanderfolge der Gegenstände sich aufzehrt.

Die Beziehung wird nicht als erlebt empfunden: Sie verwandelt sich und geht in einem Objektzeichen unter. Der »Relation-Objekt«-Status wird von der Produktionsordnung auf allen Niveaus überwacht. Die Werbung ist ständig darauf bedacht, daß die lebendigen und widersprüchlichen Beziehungen die »rationelle« Produktionsordnung nicht stören, daß auch diese »verbraucht und vollbracht« werden wie alles übrige. Um Eingang in die Produktionsordnung zu finden, haben sie sich auch zu »verpersönlichen«. Im Endeffekt läuft dies auf die Logik der Ware hinaus, die Marx analysiert hat: Wie die Bedürfnisse, Gefühle, die Kultur, das Wissen und überhaupt alle Kräfte des Menschen als Ware in die Produktionsordnung eingehen und, um verkauft zu werden, als Produktivkräfte sich materialisieren, genauso werden heute alle Wünsche, Entwürfe, Ansprüche, Forderungen, alle Leidenschaften und Beziehungen zu Zeichen und Objekten abstrahiert oder materialisiert, um gekauft und konsumiert zu werden. Das gilt auch für die Paare: Ihre tatsächliche Finalität besteht im Verbrauch von Gütern, auch von jenen, die einst Symbole dieser Beziehung waren. In den Vereinigten Staaten ermuntert man deshalb die Paare, ihre Ringe jährlich zu wechseln, ihre Verbundenheit durch Geschenke und gemeinsame Einkäufe zu unterstreichen.

Betrachten wir nun den Anfang des Romans *Les Choses* von Georges Perec (*Lettres Nouvelles*, 1965): »Das Auge gleitet zunächst den grauen Läufer eines langen, hohen aber schmalen Ganges entlang. Beiderseits des Ganges befinden sich Wandschränke aus einem lichten Holz, deren Kupferbeschläge einen matten Schimmer verbreiten. Drei Kupferstiche... lenken den Blick auf einen ledernen Wandbehang, der an dicken, gemaserten Holzringen hängt und den selbst eine leichte Handbewegung beiseite schieben könnte... Da befindet sich ein etwa sieben mal drei Meter großer Aufenthaltsraum. Zur Linken steht in einer Art Alkoven ein massiger, alter Diwan mit

schwarzem Lederbezug, der von Bücherregalen aus Vogelkirsche flankiert wird, auf denen ungeordnete Bücherhaufen liegen. Oberhalb des Diwans hängt, die ganze Breite beanspruchend, eine alte Seekarte. Im rechten Winkel dazu und an ein niedriges Tischchen angrenzend, über dem ein seidener Gebetsteppich als Gegenstück zum ledernen Wandbehang auf drei breitköpfigen Kupferstiften an der Wand hängt, steht ein zweiter Diwan mit hellbraunem Veloursüberzug. Daneben, dunkelrot lackiert, ein Sekretär mit drei Etagern voller Nippsachen: Becher aus Achat, Steineier, Schnupftabakdosen, Bonbonnieren, Aschenbecher aus Jade ... Schmuckkästchen und Schallplatten neben einem verschlossenen Plattenspieler, von dem nur vier verzierte Stahlknöpfe erkennbar sind ...«. Man merkt, daß in diesem Interieur trotz seiner intensiven und ansprechenden Nostalgie nichts einen symbolischen Wert besitzt. Es genügt, diese Beschreibung mit jener von Balzac zu vergleichen, um gewahr zu werden, daß nichts darin eine menschliche Beziehung zu den Gegenständen erkennen läßt, daß hier alles zu Zeichen, zu reinen Zeichen wird. Nichts deutet Gegenwart und Geschichte an. Alles ist mit Referenzen beladen: mit orientalischen, schottischen, *Early American* und anderen. Alle diese Gegenstände drücken nur eine Singularität aus: Sie sind in ihrer Unterschiedlichkeit abstrakt und erlauben ihre Kombination gerade auf Grund ihrer Abstraktion. Man befindet sich in einer Welt des »Verbrauchs«.

Der weitere Verlauf der Erzählung läßt aber die Funktion eines Systems der Objektzeichen vermuten: Diese Gegenstände sind weit davon entfernt, eine Beziehung zu symbolisieren, und stehen als ständige »Referenzen« außerhalb dieses Systems. Sie betonen die Leere dieser Relation, die überall durch die Abwesenheit des einen und des anderen Partners noch deutlicher gemacht wird. Jérôme und Sylvie existieren nicht als Paar; ihre einzige Realität ist »Jérôme-und-Sylvie«, also eine reine Komplizität, die diesen Sachverhalt im System der Gegenstände durchscheinen läßt. Man braucht auch nicht anzunehmen, daß die Gegenstände hier quasi gewohnheitsmäßig, als Ersatz für diese nicht bestehende Beziehung stehen und nur eine Lücke ausfüllen. Nein, sie beschreiben ja diese Leere, den Ort der Beziehung, auf eine gewisse Weise, die die Möglichkeit, das Verhältnis wieder zu beleben, zwar nur andeutungsweise, aber doch offenhält. Diese Beziehung geht nicht in der absoluten Positivität der Gegenstände unter, sie artikuliert sich an ihr und durch sie, als an ebenso vielen materiellen Punkten einer Kette von Signifikationen. Jedoch, diese bezeichnende Konfiguration der Dinge ist in der Mehrzahl der Fälle recht schematisch, dürftig und abgeschlossen; sie versteht sich hier als die Idee der Beziehung, mit welcher man nicht leben kann. Lederdiwan, Plattenspieler, Nippsachen und Aschenbecher aus Jade: In diesen befindet, vollendet und verbraucht sich die Idee der Relation und wechselt dann in eine gelebte Beziehung über.

Damit wird der Verbrauch als eine totale und systematische Idealpraxis definiert, die weit über den Bereich der Gegenstände und der zwischenmenschlichen Beziehungen hinausreicht und alle Sparten der Geschichte, der Kommunikation und der Kultur umfaßt. Auf diese Art bleibt der Anspruch der Kultur in Geltung; aber in der

Luxusausgabe des Buches, im Chromzeug des Badezimmers wird allein die Idee in ihnen konsumiert. Die revolutionären Ansprüche wollen sich stets Gehör verschaffen. Gelingt es ihnen nicht, sich in der Praxis durchzusetzen, dann nähren sie sich von der Idee der Revolution. Als Idee ist die Revolution tatsächlich unbegrenzt und wird, wie jede andere Idee, in alle Ewigkeit »konsumierbar« sein. Alle Ideen, selbst die widersprüchlichsten, können als Zeichen in der idealistischen Logik der Konsumation nebeneinander bestehen. Die Revolution signifiziert sich in einer kombinatorischen Terminologie, in einer *un*-vermittelten Zusammenstellung von Parolen, durch die sie vollbracht und verbraucht wird. Die Etymologie ist ja hier sehr lehrreich – alles ist konsumiert (*consumatum est*) heißt sowohl: Alles ist vollbracht, erledigt, als auch: Alles ist zu Ende, zerstört und vernichtet. Die Revolution wird in der Idee der Revolution vollzogen – das bedeutet also, daß sie sich darin formell erfüllt und zugleich beendet. Was sich also *ver*wirklicht, ist ab diesem Moment *un*-vermittelt »konsumierbar«.

Auf die gleiche Art bilden die Gegenstände eine Zusammenstellung von Ideenzeichen, in denen durch eine dahinschwindende Materialität Sinn und Plan des Lebens eingetragen ist. Auch das kann man bei Pérec nachlesen: »Manchmal meinen sie, ein ganzes Leben könnte hier in Harmonie ablaufen – innerhalb dieser Wände voller Bücher, zwischen den altvertrauten Gegenständen, die seit je nur zu ihrem Gebrauch bestimmt gewesen schienen ... Aber sie würden sich hier nicht eingeschlossen fühlen ... An manchen Tagen würden sie auf Abenteuer ausziehen. Kein Plan erschiene Ihnen undurchführbar.« Doch, gerade diese Erklärung steht in der Bedingungsform und wird durch das Buch selbst in Abrede gestellt. Es gibt gar keinen Plan, es gibt nur Objekte. Besser gesagt, der Plan ist nicht einfach in Rauch aufgegangen; durch seine Verwirklichung als Zeichen im Gegenstand hat er sich vollendet. So ist der Gegenstand des Verbrauchs gerade das, worin der Plan, das Vorhaben, sich selbst *ver*zeichnet.

Das erklärt auch, warum der Verbrauch keine Grenzen kennt. Wäre der Verbrauch das, wofür er naiverweise gehalten wird, so müßte er zu einem Punkt der Sättigung gelangen. Wenn er zu einer Ordnung der Bedürfnisse gehörte, müßte auch eine Befriedigung erreichbar sein. Man weiß aber, daß dem nicht so ist: Man will immer mehr verbrauchen. Dieser Drang zum Verbrauch ist nicht etwa einer psychologischen Fatalität zuzuschreiben (wer A sagt, muß auch B sagen) und ebensowenig einem einfachen Bedürfnis nach Prestige. Wenn man den Konsum anscheinend nicht eindämmen kann, dann beruht das darauf, daß er eine totale idealistische Praxis ist, die (jenseits einer bestimmten Schwelle) weder mit der Bedürfnisbefriedigung noch mit dem Prinzip der Realität etwas zu tun hat. Durch die immer enttäuschte und stillschweigend vorausgesetzte Bestimmung im Objekt wird der Konsum vorangetrieben. Das im Zeichen immediatisierte Projekt überträgt seine existentielle Dynamik auf die systematische, unbegrenzte Besitzergreifung der Objektzeichen durch den Verbraucher. Der Verbrauch kann sich somit nur übersteigern oder fortwährend repetieren, um zu bleiben, was er ist: ein Grund zum Leben. Der Entwurf des Lebens aufgeteilt, enttäuscht, gekennzeichnet – findet und löst sich in den aufeinander folgenden Objekten. Den Ver-

brauch eindämmen oder eine Auswahl der Grundbedürfnisse durchführen zu wollen, beruht auf einem naiven und absurden Moralismus.

Aus dem im Entwurf und in der Absicht verankerten unbefriedigten Anspruch auf Totalität geht der systematische, uneingeschränkte Prozeß des Verbrauchs hervor. Die Objektzeichen, die in ihrer Idealität gleichwertig sind und sich unbegrenzt vermehren können, sind dazu bestimmt, eine nicht vorfindbare Realität jederzeit zu ersetzen. Zu guter Letzt kann der Verbrauch deshalb nicht abgeschafft werden, weil er auf einem nicht zu behebenden Mangel beruht.

Freizeit

Theodor Wiesengrund Adorno (1969)

Im Zustand des Dösens kulminiert ein entscheidendes Moment der Freizeit unter den gegenwärtigen Bedingungen: die Langeweile. Unersättlich ist denn auch der hämische Spott über die Wunder, welche Menschen von Ferienreisen und anderen freizeitleichen Ausnahmesituationen sich versprechen, während sie doch, auch hier, aus dem Immergleichen nicht herausgelangen; nicht länger ist es, wie noch für Baudelaires ennui, in weiter Ferne anders. Spott über die Opfer ist den Mechanismen, welche sie dazu machen, regelmäßig gesellt. Schopenhauer formulierte früh eine Theorie über die Langeweile. Seinem metaphysischen Pessimismus gemäß lehrt er, daß entweder die Menschen an der unerfüllten Begierde ihres blinden Willens leiden oder sich langweilen, sobald sie gestillt ist. Die Theorie beschreibt recht gut, was aus der Freizeit der Menschen unter jenen Bedingungen wird, die Kant solche von Heteronomie würde genannt haben und die man im Neudeutschen Fremdbestimmtheit zu nennen pflegt; auch das hochmütige Wort Schopenhauers von den Menschen als Fabrikware der Natur trifft in seinem Zynismus etwas von dem, wozu die Totalität des Warencharakters die Menschen tatsächlich macht. Der zornige Zynismus läßt ihnen immer noch mehr an Ehre widerfahren als weihevollen Beteuerungen, die Menschen hätten einen unverlierbaren Kern. Trotzdem ist die Schopenhauersche Lehre nicht zu hypostasieren, nicht als schlechthin gültig, womöglich als Urbeschaffenheit der Gattung Mensch zu betrachten. Langeweile ist Funktion des Lebens unterm Zwang zur Arbeit und unter der rigorosen Arbeitsteilung. Sie müßte nicht sein. Wann immer das Verhalten in der freien Zeit wahrhaft autonom, von freien Menschen für sich selbst bestimmt ist, stellt Langeweile schwerlich sich ein; dort ebensowenig, wo sie ihrem Glücksverlangen ohne Versagung folgen, wie dort, wo ihre Tätigkeit in der freien Zeit selbst vernünftig ein an sich Sinnvolles ist. Noch Blödeln braucht nicht stumpf zu sein, kann selig als Dispens von den Selbstkontrollen genossen werden. Vermöchten die Menschen über sich und ihr Leben zu entscheiden; wären sie nicht ins Immergleiche eingespannt, so müßten sie sich nicht langweilen. Langeweile ist der Reflex auf das objektive Grau.

Staatsoper Stuttgart Spielzeit 1991/92

Kurt Weill / Bertolt Brecht

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

Premiere: 22. März 1992

Musikalische Leitung: Markus Stenz. Inszenierung: Ruth Berghaus. Bühne: Hans-Joachim Schlieker.

Kostüme: Marie-Luise Strandt. Chor: Ulrich Eistert. Dramaturgie: Klaus Zehelein

NACHWEISE

Texte

Kurt Weill, Vorwort zum Regiebuch der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in: Musik und Theater, Gesammelte Schriften, DDR - Berlin 1990 (Auszug) – Jürgen Schebera, in: Vom Kurfürstendamm zum Broadway Kurt Weill (1990–1950), hrsg. von B. Kortländer, W. Meiszies und David Farneth, Düsseldorf 1990 (gekürzt) – (mit freundlicher Genehmigung des Autors) – Heinrich Strobel, in: Kurt Weill, Musik und Theater, Gesammelte Schriften, DDR - Berlin 1990 (gekürzt) – Joachim Lucchesi, in: Musik und Gesellschaft 3, März 1990 – Theodor W. Adorno, Mahagonny, in: Über Kurt Weill, hrsg. von David Drew, Frankfurt am Main 1975 – Walter Benjamin, in: Versuche über Brecht, Frankfurt am Main 1966 (Auszug) – Frank Schneider, Anmerkungen zu Weills Mahagonnymusik, Originalbeitrag für dieses Programmheft – Zeitgenössischer Schläger von Krauss-Elka, O. A. Alberts, in: Kurt Weill Newsletter, Volume 9, Number 1, Spring 1991, New York 1991 – Hesiod, Werke und Tage, V. 111–120, nach: Sämtliche Werke, dt. von Th. v. Scheffer, Bremen o. J. – Fliegendes Blatt, in: Dieter Richter, Schlaraffenland, Geschichte einer populären Phantasie, Köln 1984 (gekürzt) – Geiler von Kaisersberg, in: Dieter Richter, Schlaraffenland, Köln 1984 – Fénelon, in: Martin Müller, Das Schlaraffenland, Wien 1984 (gekürzt) – Ludwig Bechstein, in: Sämtliche Märchen, München 1965 – Bertolt Brecht, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, in: Gesammelte Werke, Frankfurt am Main 1967 (Ausschnitte) – Günther Anders, Die Antiquiertheit des Menschen, München 1987 (Ausschnitte) – Neil Postman, in: Wir amüsieren uns zu Tode, Frankfurt am Main 1985 – Herbert Marcuse, in: Der eindimensionale Mensch, Darmstadt, Neuwied 1979 (Auszug) – Jean Baudrillard, in: Das System der Dinge, Frankfurt/Main 1991 – Theodor W. Adorno, Freizeit, in: Stichworte, Frankfurt am Main 1969 (Auszug)

Abbildungen

Vom Kurfürstendamm zum Broadway Kurt Weill (1990–1950), hrsg. von B. Kortländer, W. Meiszies und David Farneth, Düsseldorf 1990 (S. 4, 15 und 19) – Jürgen Schebera, Kurt Weill 1990–1950, Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten, Mainz o. J. (S. 35) – Mario Jacoby, Sehnsucht nach dem Paradies, Fellbach 1980 (S. 41) – Martin Müller, Das Schlaraffenland, Wien 1984 (S. 49) – Anzeige in: Der Spiegel Nr. 12/1992, mit freundlicher Genehmigung der Digital Equipment GmbH (S. 56)

Herausgeber: Staatstheater Stuttgart

Spielzeit 1991/92 – Staatsoper, Heft 5

Operndirektor: Klaus Zehelein

Verantwortlich für dieses Heft: Klaus Zehelein

Redaktionelle Mitarbeit: Franziska I. Havran

Satz und Druck: Druckhaus Münster

Staatsoper Stuttgart