



BAAL

Baral first

baal

BAAL
Bastirbt

Baral

MUSIKTHEATER NÜRNBERG

Erstaufführung

Friedrich Cerha

BAAL

Musikalische Leitung Wolfgang Gayler
Inszenierung Götz Fischer
Bild und Kostüme Reinhard Heinrich

Premiere: 3. Juni 1984

Sonntag, 3. Juni 1984 19.30 Uhr
Erstaufführung

Baal

Bühnenwerk in zwei Teilen
nach den Fassungen von Bertolt Brecht
Musik von Friedrich Cerha

Musikalische Leitung Wolfgang Gayler
Inszenierung Götz Fischer
Bild und Kostüme Reinhard Heinrich

Das Philharmonische Orchester der Stadt Nürnberg

Pause nach dem ersten Teil

Verlagsrechte: Universal Edition Wien

Abendspielleitung und Regieassistentz Marion Graeber, Technische Leitung
Max Grünwald, Beleuchtung Rudolf Tischer, Tontechnik Werner Lautner,
Masken Hans Tegelbekkers, Bühnentechnik Franz Heigemeier, Ausführung
der Kostüme Hilde Goldschmidt und Paul Klein, Bühneninspizienz Lothar
Braun, Ausführung der Dekorationen Horst Kernstock und Sepp Schick,
Souffleuse Terézia Filzi

Wir danken der Firma Optiker Schröder für alle benötigten Brillen.

Personen

Baal	Fabio Giongo	Polizist	Richard Kindley
Mech	Karl-Heinz Thiemann	Lupu	Marita Krâl
Emilie Mech	Inghild Horysa	Mjurk	Byung-Un Kang
Johannes	Günter Neubert	1. Gast	Michael Halliwell
Erster Herr	Wilhelm Teepe	2. Gast	Wilhelm Teepe
Zweiter Herr	Barry Hanner	Geheimpolizist	Karl-Heinz Thiemann
Ein nickender Herr	Kurt Leo Sourisseaux	Wärter	Georg Nowak
Dr. Piller	Byung-Un Kang	Baals Mutter	Christa Puhlmann-Richter
Junge Dame	Yoshi Ito	Geistlicher	Kurt Leo Sourisseaux
Junger Mann	Michael Halliwell	Erster Holzfäller	Andreas Camillo Agrelli
Ältere Dame	Karen Rambo	Zweiter Holzfäller	Byung-Un Kang
Diener	Robert Licha	Dritter Holzfäller	Robert Licha
Ekart	Heinz-Klaus Ecker	Maja	Marita Krâl
Johanna	Gail Steiner	Bolleboll	Barry Hanner
Erster Chauffeur	Barry Hanner	Bettler	Byung-Un Kang
Zweiter Chauffeur	Wilhelm Teepe	Gougou	Zachos Terzakis
Horgauer	Andreas Camillo Agrelli	Junges Weib	Inghild Horysa
Luise	Karen Rambo	Erster Bursche	Richard Kindley
Ältere Schwester	Marita Krâl	Zweiter Bursche	Georg Nowak
Jüngere Schwester	Yoshi Ito	Dritter Bursche	Michael Halliwell
Hausfrau	Sonja Knittel	Ein Mädchen	Marita Krâl
Sophie	Gudrun Ebel	Erster Landjäger	Helmut Kummer
Erster Herr	Wilhelm Teepe	Zweiter Landjäger	Wilhelm Teepe
Zweiter Herr	Barry Hanner	Erster Mann	Karl-Heinz Thiemann
Dritter Herr	Michael Halliwell	Zweiter Mann	Barry Hanner
Wirt	Andreas Camillo Agrelli	Dritter Mann	Andreas Camillo Agrelli
		Vierter Mann	Byung-Un Kang

»BAAL«

HANDLUNG

I. TEIL

1. Bild

Soirée im Haus des Fabrikanten Mech. Alle bewundern Baal, der seine Gedichte vorgelesen hat. Während die Damen und Herren der Gesellschaft ihn mit geistreichen Bemerkungen hochloben, kümmert sich Baal wenig um sie; nur Mechs Frau Emilie erweckt sein Interesse. Da er auf Mechs Angebote, ihn zu fördern, nur mit Hohn reagiert, wandelt sich die allgemeine Begeisterung immer mehr in Empörung. Schließlich verlassen alle den Raum. Baal prügelt sich mit dem Hausdiener und erzählt dann die Parabel vom Ichthyosaurus, der nicht in die Arche Noah einsteigen wollte.

2. Bild

Vor Baals Dachkammer. Johannes erzählt von seiner jungen, unschuldigen Geliebten. Baal äußert sich illusionslos über die Liebe und warnt den schwachen Johannes vor ihr.

3. Bild

In der Wirtsstube eines Vorstadtlöbals. Zwei Chauffeure unterhalten sich über den angeblichen Wert der Kunst. Baal kommt; er erwartet Emilie. Johannes bringt seine Geliebte, Johanna. Als Emilie erscheint, ist sie über den unreinen Ort empört. Baals rauhes Verhalten bringt sie schließlich zum Weinen. Während Johanna sie zu trösten sucht, singt Baal die »Ballade der Dirne Evelyn Roex«. Die Chauffeure sind begeistert. Ekart will Baal überreden, ihn ins freie Vagabundenleben zu begleiten, aber Baal widersteht. Er ist schon ziemlich betrunken und demütigt Emilie.

4. Bild

In Baals Dachkammer. Johanna hat die Nacht mit Baal verbracht, aber seine anscheinend lieblosen Worte am Morgen treiben sie ins Unglück. Sie läuft weg.

5. Bild

Zwei Schwestern besuchen Baal in seiner Dachkammer, aber er fühlt sich heute faul. Dem Geflüster der beiden entnimmt er betroffen, daß sich Johanna ins Wasser gestürzt hat. Baals Hausfrau betritt erzürnt den Raum und schickt die verschreckten Mädchen heim.

6. Bild

Johannes erwartet Baal in dessen Dachkammer. Baal erscheint, er bringt Sophie mit sich. Als er Johannes entdeckt, wirft er ihn hinaus. Sophie sträubt sich furchtsam, aber Baal gelingt es, sie zum Bleiben zu überreden.

7. Bild

Am Fronleichnam-Morgen, vor einer einfachen Schenke. Baal fühlt sich in weicher Stimmung. Als er jedoch die für die Prozession abgeschnittenen Birkenbäumchen entdeckt, gerät er über die Schändung der Natur durch die 'Frommen' in Zorn. Die Teilnehmer der Prozession sind über Baals anscheinende Gotteslästerung empört, ein Polizist muß ihn beschützen.

8. Bild

Baal und Sophie liegen in warmer Mainacht im Freien unter einem Baum.

9. Bild

Baal singt, um für sich und Sophie Geld zum Leben zu verdienen, im Kabarett. Nach seinem Auftritt mit dem »Loblied auf den Abort« sieht er sich von dem Kabarettbesitzer Mjurk um

das vertraglich ausgemachte allabendliche Quantum Schnaps betrogen. Ein zweiter Auftritt (mit dem Couplet »Hat ein Weib fette Hüften«) wird von Baal unterbrochen. Trotz der Proteste Mjurks und des Publikums entweicht Baal durch den Abort.

10. Bild

Baal und Ekart in einem Nachtcafé, Sophie erscheint. Baal wird von einem Geheimpolizisten verhaftet, weil er seinen Kontrakt gebrochen hat.

11. Bild

Baal in der Gefängniszelle. Der Geistliche versucht vergeblich, Baal zur Religion zu bekehren.

12. Bild

Die Mutter hat Baal im Gefängnis abgeholt: er ist wieder frei. Nun treten sie beide in den Gefängnis Hof. Die Mutter ist voll Sorge über Baal, aber er verspricht, ein neues Leben zu beginnen.

II. TEIL

13. Bild

Baal bei den Holzfällern. Ein von ihnen, Teddy, wurde vom Baum erschlagen. Die Holzfäller beschließen, zu seinem Gedächtnis Teddys Schnapsfäßchen auszutrinken. Baal argumentiert dagegen. Die Holzfäller kehren ohne Schnaps zurück – denn Baal hat ihn längst getrunken.

14. Bild

Am Abend, in freier Landschaft. Vergeblich versucht Baal, die hochschwangere Sophie abzuschütteln. Sie folgt ihm demütig, aber durch den Besitzanspruch, den sie verkörpert, ist sie ihm längst lästig geworden. Er gerät darüber in Streit mit Ekart, der für Sophie Mitleid und Liebe empfindet. Als die Männer deswe-

gen miteinander ringen, hat Sophie verloren. Baal zieht Ekart mit sich; Sophie bleibt völlig verlassen zurück.

15. Bild

Baal und Ekart erscheinen in der Spitalschenke, wo sie die Nacht verbringen wollen. Im Gespräch mit den kranken Menschen fühlt Baal sich bedrängt. Ein Bettler singt das »Lied vom Mann im Wald«, der leichter starb, nachdem er die Bäume umarmt hatte. Gougou stimmt daraufhin die »Arie vom Nichts« an. Auch in ihr ist vom Tod die Rede. Baal wird es unbehaglich. Nach einem Wortwechsel verläßt er mit Ekart die Schenke.

16. Bild

Baal will kein Weib mehr sehen, er liebt nur noch Ekart. Beide rasten faul im grünen Laubdickicht.

17. Bild

Ekart schläft an der Landstraße. Da kommt Baal, der mittlerweile ein Lied gedichtet hat, das »Lied vom ertrunkenen Mädchen«. Im anschließenden Gespräch sehen die beiden die Landschaft der Zukunft vor sich: ohne Wald, mit Eisenkonstruktionen verbaut.

18. Bild

Baal allein. Ein junges Weib kommt, auf der Suche nach Ekart. Baal zert sie ins Gebüsch.

19. Bild

Baal kommt zu seiner Mutter und findet sie krank auf ihrem Lager. Mit der Aussicht auf eine bessere Zukunft versucht er ihr zu helfen, doch sie stirbt in seinen Armen.

20. Bild

In einer Brantweinschenke sitzen Ekart, Johannes und ihre Freunde. Die Gedanken an die Vergangenheit

führen zu einem Gespräch über Baal. Als dieser erscheint, erinnert sich Johannes mit dem (paraphra-sierten) »Lied vom ertrunkenen Mädchen« (II. Teil/17. Bild) an Johanna. Baal greift zur Gitarre und singt das Lied »Von Sonne krank«. Als er die Kellnerin Luise Ekart umarmen sieht, stürzt er sich eifersüchtig auf seinen Freund und sticht ihn nieder.

21. Bild

Baal auf der Flucht. Er betritt ein Wirtshaus, wo junge Leute tanzen. Die Musik verlockt ihn, wieder unter Menschen zu sein. Als er nach einem Mädchen faßt, wird er von den Bur-schen beinahe verprügelt. Wieder muß er fliehen.

22. Bild

Zwei Landjäger verfolgen Baal. Auf der abendlichen Landstraße haben sie seine Spur verloren, während er – im Gebüsch sitzend – ihr Gespräch belauscht und so erfährt, daß Ekart tot ist.

23. Bild

Baal liegt elend in einer Bretterhütte im Wald. Die Männer unterhalten sich mit rohen Scherzen über seinen Zustand. Als sie an die Arbeit gehen, bleibt Baal allein zurück. Mühsam schleppt er sich zur Tür, wo er zusammenbricht. Kraftlos kriecht er ins Freie: er will noch einmal die Natur sehen.

24. Bild

Am Morgen sprechen die Männer über Baals Tod.

(Die Inhaltsangabe wurde uns freundlicher Weise vom Verlag Universal Edition Wien zur Verfügung gestellt.)

Friedrich Cerha

Notizen zu »Baal«

(gekürzt)

Juli 1962: „Helden“ stehen immer gegen eine Übermacht – sie haben eine Mehrheit gegen sich. Sie siegen oder fallen oder fügen sich. Ihr „Untergang“, der „Triumph des Unrechts“, Schuld – lauter Begriffe, die im Sinn alter Dramentheorien tragische Momente in der Beziehung von Einzelmensch und Gemeinschaft nur mehr teilweise treffen – die fragwürdiger geworden sind, daneben aber auch irrelevanter, anachronistischer.

... Ein anderer Aspekt: Muß der Einzelne grundsätzlich unterliegen, wenn er sich von der Gemeinschaft distanziert, vereinzelt? – Spannungspole: Einerseits muß er sich immer wieder von ihr absetzen, sich ihr gegenüberstellen, um er selbst zu sein, andererseits braucht er Kontakt. Kommunikation, ein wenig Boden der Übereinstimmung. Baal sucht (oder schafft) keinen Ausgleich. Inbegriff des Vitalen, ist er in des Wortes Grundbedeutung „a-sozial“. Baal muß in Gegensatz zur Gesellschaft geraten, und er muß untergehen.

August 1968: Ich habe einen Baalkopf gemalt – auf Holz. Frontal stiert er den Besucher an. Große Nägel bohren „violetten Himmel“ in seine Schläfen, die Schrauben seiner Fangzähne warten darauf, sich und andere „auszuleben“, die Zahnräder seiner Brustwarzen mahlen nach vorn – an unsichtbaren unersättlichen Antriebsachsen... Ich bin ihm sehr zugetan, diesem Baal. Ich sähe ihn gern als Zwischenvorhang oder auf dem Umschlag der Noten. Aber man wird ihn nicht haben wollen: Er ist nicht angenehm, er ladet nicht zum Konsum einer Oper ein, er ist „gesellschaftlich nicht verwertbar“ ... (So war's denn auch!) – Ein anderes Bild: „Baal und seine Frauen“, ebenfalls auf Holz – fast ein Relief –, hängt seit einigen Jahren im Freien; die Farben springen, blassen aus, das Holz verwittert – es wird naturähnlich: Baal sinkt, Baal löst sich auf.

Dezember 1973: Herr A. gratulierte mir zur Stoffauswahl, sagte mir, Baal sei ein Hauptwerk des Nihilismus, und er werde darüber einen Aufsatz schreiben. Ich höre und lese das jetzt allerorten und begreife es nicht. Es gibt einen Nihilisten im Stück: Gougou in der Spitalschenkenszene mit seiner Arie vom Nichts (musikalisch ist bei mir sein Nihilismus durch pentatonische Schichtungen mit serieller Rhythmik gekennzeichnet). Dort heißt es auf die Frage: „Und was kommt am Schluß?“ – „Nichts. Es gibt keinen Schluß – Nichts dauert ewig.“ Baal wendet sich angewidert ab: „Hier werden meine Gedärme demonstriert...“ Er fühlt sich beschmutzt: „Komm, Ekart, wir wollen uns im Fluß waschen.“ – Und am Beginn der Prozessionsszene sitzt Baal nachdenklich auf einer Bank: „Ich sollte ein neues Leben anfangen: still, friedlich, beschaulich... Ich möchte gerne frömmer sein. Ich könnte mitgehen, ganz hinten. Als einer der niedrigsten der Sünder...“ Baal ein Nihilist??

Jänner 1974: Bei Polgar heißt es immerhin: „Baal ist ein Kerl, der über seine Ufer getreten ist... unverschmolzen sind in ihm Natur und Geist. So taugt er schlecht zur zivilisierten Gemeinschaft, die jene beiden nur als Kulturmischung, in vorsichtiger Dosierung, verträgt. Baal ist eine Kreuzung aus Tier und Übermensch: In der Tat also ein Unmensch.“ – Etwas davon – und einiges mehr – ist Baal und somit eine faszinierende Figur, die freilich die Paten an ihrer Wiege nicht verleugnen kann: Büchner, Grabbe, Wedekind – expressionistische Natur- und Allverbundenheit. Aber mein Hauptinteresse gilt den Fragen, die sie auslöst. Baals eigentlicher Antrieb ist das vitale, unausrottbare menschliche Glücksverlangen – die „Suche nach dem Land, wo es besser zu leben ist“, wie es in seinem letzten Lied heißt. Er

sucht es hier, denn er ist „aufs Irdische angewiesen“, und stößt dabei an Grenzen aller Art. Es liegt eine gewisse Gesetzmäßigkeit darin, daß ein wirklich vitales Bedürfnis, „besser“ zu leben, erstarrte Normen und Gewohnheiten aufwühlt und schließlich abwirft, wie eine Schlange ihre Haut abwirft. „Zieht an den neuen Menschen“, sagt Paulus, „Ich mache einen neuen Adam“, sagt Baal. Baal will nicht so leben, wie man es muß, wenn man nicht „aus der Bahn“ geworfen werden will. Er schreibt Gedichte, singt Lieder, aber er hat keine Lust, auf dem Prüfstand einer Kulturindustrie zu stehen, die zu jedem Zeitpunkt sorgfältig registriert, was von ihm konsumierbar ist. Baal kann aber auch nicht so leben. — Eine Schlüsselstelle für das Wesentliche am Stück ist für mich die nur in der vierten Fassung enthaltene Ichthyosaurusparabel: „In der Zeit der Sintflut sind alle Tiere in die Arche gegangen... Sämtliche Tiere einträchtig... Aber der Ichthyosaurus ist nicht gekommen! Man sagte ihm allgemein, er solle einsteigen, aber er hatte keine Zeit in diesen Tagen. Noah selbst machte ihn aufmerksam, daß die Flut kommen würde. Aber er sagte ruhig: Ich glaub's nicht. Er war allgemein unbeliebt, als er erstoff“. — Baal ist vor allem auch ein provokantes Bild für ein Wesen, das die Bedingungen, die es braucht, um existieren zu können, nicht vorfindet und daher zugrundegeht. Hier zeigt sich für mich eine Dimension von brennender Aktualität — von einer Aktualität, die Brecht noch nicht absehen konnte. Die Dimensionen von Baals asozialem Verhalten erscheinen in einem anderen Licht, wo zunehmend Menschen in Mechanismen kretinieren, wo selbst „sozial vernünftiges“ Handeln sich auf schleichende Weise gegen unsere vitale Substanz zu richten beginnt, wo wir „Inhumanes“ in dieser Form bald bewußt zu akzeptieren genötigt sein könnten, um in irgendeiner Form zu überleben. In einer notgedrungen zunehmend verwalteten Welt, die immer weniger schmale, vorgezeichnete Wege läßt, wird das unmittelbare Ausleben vitalen Glücksverlangens mehr und mehr zum Anachronismus. Mir liegt der stilistisch „überholte“ Baal näher als jede der allgegenwärtigen Informationen und „modernen“ Formen, in denen uns Probleme, die den Kern unserer Existenz betreffen, so gern glatt durch die Gurgel rutschen. Baal fordert nicht Identifikation heraus — bei den meisten wohl eher die Frage, was uns der expressiv überzeichnete Dreckskerl soll, der hier zu Recht zugrundegeht. Wird man über ihn einfach wegsteigen, oder werden seine starken Farben und die Diskrepanz zum „Aktuellen“ Fragen provozieren, die mir wichtig sind?

Februar 1974: Was ich erreichen möchte, bestimmt zunehmend die Wahl meiner Mittel. Verfremdende Stilisierung — Distanzierung vom Dargestellten —, ein Nebeneinander von Ebenen, das in meinen »Exercises« eine Funktion hat, sind hier ungeeignete Mittel. Nur Ansätze für Identifikation können Voraussetzungen schaffen für das, was ich will. Dabei kann es nicht darum gehen, Baal sympathisch, gewinnend zu machen: Er wird „unbeliebt“ bleiben, aber er muß auch berühren. Nur dann wird der Zuschauer in einer Weise Anteil nehmen, die mich interessiert. Die Musik soll helfen, das zu erreichen.

Juli 1975: Eine wichtige Schlüsselfunktion hat die Legende von der Dirne Evelyn Roe, die nur in der Fassung von 1918 enthalten ist: Sie ist der Mensch auf der „Suche nach dem Land, wo es besser zu leben ist“, nach dem „heiligen Land“, wo er niemals hingelangt, weil er auf dem Weg dorthin — auf dem engen Schiff der Lebensbahn — ausgebeutet, konsumiert, ruiniert wird. Ausgesetzt zwischen Himmel und Hölle, die sie beide nicht mögen, irrt sie durch die Welt. Evelyn Roe, das ist Baal und sein Opfer — das ertrunkene Mädchen. Es ist nur logisch, daß die Legende auch musikalisch die Keimzelle für viele wesentliche Gestalten im Werk ist.

August 1975: Die sexuelle Unersättlichkeit Baals scheint mir in den Kommentaren zu sehr hervorgekehrt. Emilie und die infantilen Schwestern werfen sich ihm an den Hals, sein am

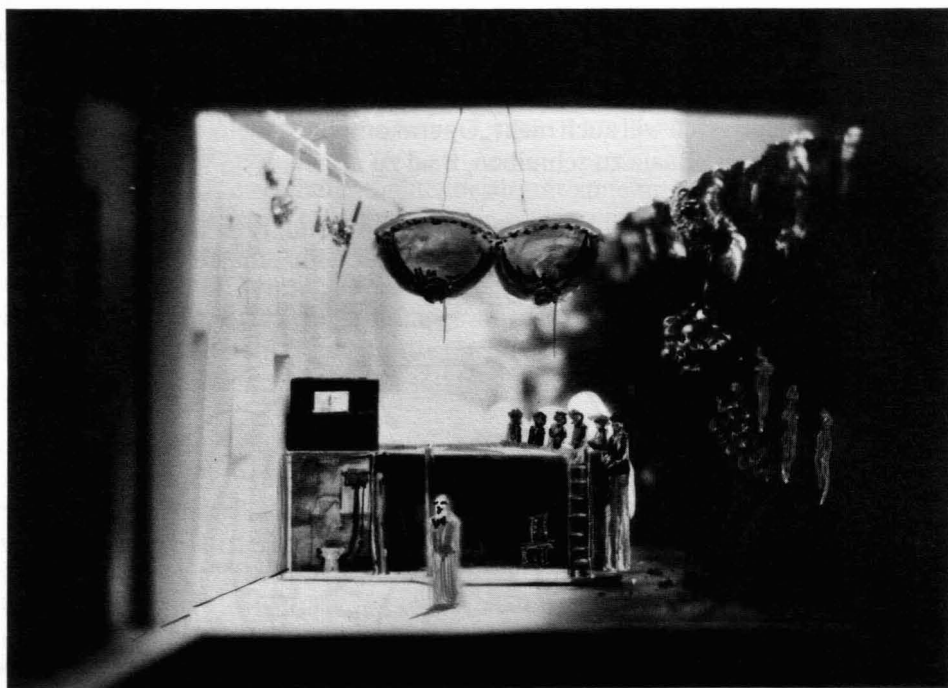
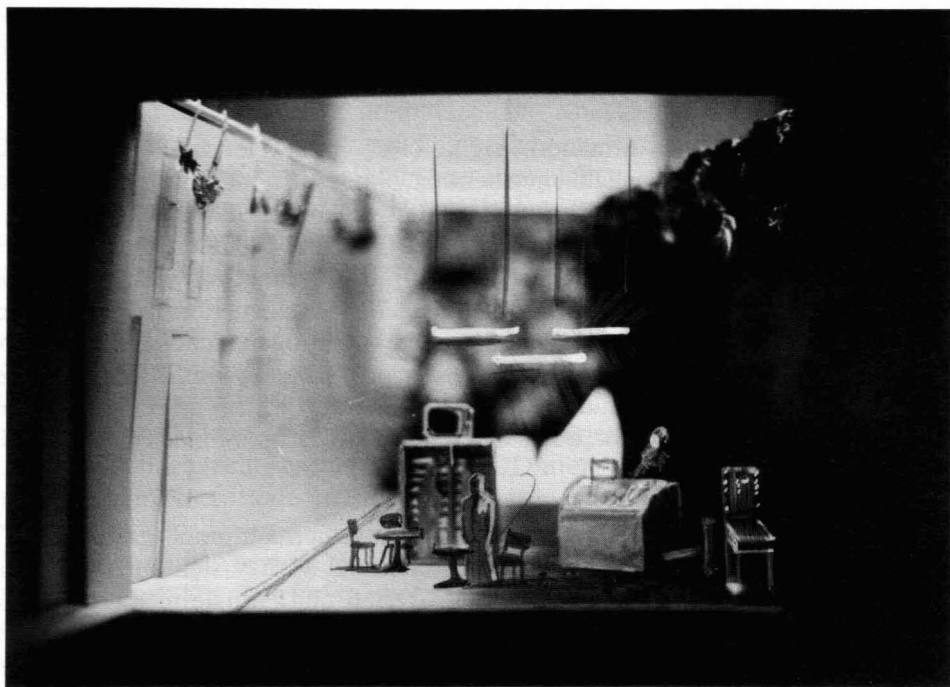
Ende brutales Verhalten Sophie gegenüber ist überschattet von neurotischer Angst vor Besitzansprüchen. Bleiben Johanna und Ekart, die einzigen Menschen, zu denen er eine ungebrochene seelische Bindung entwickelt. Beiden bringt er den Tod. Über Johannas Ende kommt er niemals hinweg. Leitmotivisch verfolgen ihn Erinnerungen an sie bis in seine Träume.

Jänner 1978: Sprache—Musik—Situation: in »Exercises« (bzw. »Netzwerk«) habe ich vieles aus der Fülle von Beziehungsmöglichkeiten benützt, ohne eine semantische Textvorlage zu verwenden. Wo ich es tue, ist meine Ehrfurcht vor dem organisch Gewachsenen einer Sprache grundsätzlich groß; es ist mir ein Bedürfnis, ihre Gesetzmäßigkeiten, ihre Gewichtungen, ihre Artikulation zu respektieren. Das Wort ist mir aber im »Baal« noch aus anderen Gründen wichtig: Es soll wirklich im Vordergrund stehen — tragen. Formen stilisierenden Überhöhen aus den letzten 70 Jahren sind für meine Intentionen nicht brauchbar, hingegen dienen ihnen alle Differenzierungsmöglichkeiten im Übergang vom Sprechen zum Singen. Melodisches von expressivem und formalem Eigenwert wächst an ganz bestimmten Stellen aus der Deklamation hervor. Baals Gesänge haben darüber hinaus eine besondere Funktion.

Juli 1980: Heute sagte Herr E. zu mir: „Sie sind unter die Opernkomponisten gegangen.“ — Ich schwieg, weil mir blitzartig der Anfang von »Baal« einfiel: Man versteht auch in der Kunst Menschen nach dem, was sie „produzieren“, mit Etiketten, und kann sie mit ihrer Hilfe dann auch besser „handeln“. Um in einer bestimmten Kategorie als „professional“ zu gelten und zu reüssieren, ist es übers Fachliche hinaus notwendig, sich den überaus strengen handelspraktischen Gesetzmäßigkeiten, den Limitierungen und den Spiel- bzw. Kampfregeln, die das „Geschäft“ in diesem „Industriezweig“ beherrschen, zu fügen, sie zu benützen, oder sie — hier versteht man keinen Spaß — wenigstens ernst zu nehmen. — Es hat mich mein ganzes Leben interessiert, Musik zu interpretieren, aber ich habe keinen Sinn für die Antriebe zum „Mitspielen“, oder mir graut vor ihnen, wie mir vor den Lebensbedingungen graut, die der Kunstbetrieb bietet. — Ich will auch nicht „Opernkomponist“ sein. Was mich aber brennend interessiert hat, war »Baal« zu schreiben, Baal zu zeigen.

Jänner 1981: Paul Blahas Kritik zur Wiener »Baal«-Aufführung 1963 endet: „Geht hin, Ihr seht sonst die Moritat vom Baal im Leben nicht wieder.“ Ihr seht sie wieder! Gegen das „Geht hin“ habe ich keinen Einwand.





Bühnenbildskizzen zum 3. und 9. Bild von Reinhard Heinrich

Friedrich C. Heller

»Baal«

Als Bertolt Brecht ein Jahr vor seinem Tod, 1955, die Herausgabe seiner frühen Stücke im Aufbau-Verlag vorbereitete, erläuterte er die Aufnahme von »Baal«, seinem ersten dramatischen Versuch von Bedeutung, mit folgenden Worten: „Das Stück »Baal« mag denen, die nicht gelernt haben, dialektisch zu denken, allerhand Schwierigkeiten bereiten. Sie werden darin kaum etwas anderes als die Verherrlichung nackter Ichsucht erblicken... Ich gebe zu (und warne): dem Stück fehlt Weisheit.“ Mit solch vorsichtigen Worten bekannte sich der Dichter aber gleichzeitig uneingeschränkt zum ursprünglichen „Grundgedanken“ seines dramatischen Erstlings, zu dem er in einer seit 1940 projektierten, aber niemals fertiggestellten Oper »Die Reisen des Glücksgotts« (mit Musik von Paul Dessau) eine Art Gegenstück schaffen wollte. Ist Baal der Außenseiter, der auf seinem persönlichen Glück beharrt und sich der kapitalistisch verwalteten Welt, die seine Talente „verwurstet“ will, nicht fügt und zugrunde geht, so sollte in der Oper der endliche Triumph des Strebens nach Glück gezeigt werden: „Es ist unmöglich, das Glücksverlangen der Menschen ganz zu töten.“

»Baal« entstand im Frühsommer 1918 in erster Fassung. Im Jahr darauf verfaßte Brecht eine zweite Version des Stücks, die in Sprache und Bilderreichtum wohl am freiesten gestaltet ist; sie wird von der Brecht-Forschung als künstlerisch wertvollste angesehen. Es ist zu vermuten, daß der Dichter sich jedoch genötigt fühlte, eine abgeschwächte und teilweise gekürzte Fassung herzustellen, um damit bei Verlegern und Theater-Intendanten Annahme zu finden. Diese dritte Fassung (1919/20) entstanden) wird endlich – nachdem der Verlag Georg Müller in München sie bereits gesetzt hatte, sich aber dann zum Ausdrucken nicht entschließen konnte – im Jahr 1922 vom Verlag Gustav Kiepenheuer in Potsdam veröffentlicht. Die umstrittene Uraufführung dieser Fassung findet am 8. Dezember 1923 in Leipzig statt. Als sich die Möglichkeit abzeichnet, auf der »Jungen Bühne« des Deutschen Theaters in Berlin das Stück zur Aufführung zu bringen, nimmt Brecht abermals eine Umarbeitung des Stoffes vor. Aus bereits gewandelter Sicht und Erfahrung will er nun eine distanzierende Darstellungsweise befolgen, die den Charakter eines „Lehrstückes“ betonen soll. Diese Bühnenfassung, unter dem Titel »Lebenslauf des Mannes Baal«, wird am 14. Februar 1926 unter allen Anzeichen eines Skandals in Berlin aufgeführt. (Noch im selben Jahr, wenige Wochen nach Berlin, kommt es zur Aufführung im Theater in der Josefstadt in Wien, für die Hugo von Hofmannstahl einen Prolog verfaßt.) Etwa dreißig Jahre später erscheint »Baal« wieder im Druck: Der Suhrkamp-Verlag in Frankfurt bringt eine in Szenenfolge und Text weitgehend mit der Druckfassung von 1922 übereinstimmende Ausgabe heraus. Bei der Durchsicht der Druckfahnen entschließt sich der Dichter noch ein letztes Mal zu Änderungen, die aber erst in einer weiteren Ausgabe, jener des Aufbau-Verlags in Berlin, im Jahre 1955 berücksichtigt werden können. Diese nunmehr fünfte und letzte Fassung von »Baal« hält sich weitgehend an die dritte, bringt aber wesentliche Änderungen in der ersten Szene und im Schluß. Außer den fünf Fassungen des Stücks gibt es noch einige Fragmente, die auf »Baal« Bezug nehmen, vor allem einen Entwurf »Der böse Baal der asoziale«, den Brecht um 1930 begann, um marxistische Lehrmeinungen zu veranschaulichen. Doch gelangen diese Ansätze zu keiner weiteren Ausführung. Es scheint, als hätte sich der ursprüngliche Entwurf Baals einer ideologisch begrenzten Formung immer wieder entzogen.

Die ersten Fassungen von »Baal« (1918/19) stellen Brechts Absage an einen idealistisch gesinnten Expressionismus dar. Sicherlich nicht ohne Einfluß von Brechts persönlichen Erfahrungen in den Jahren des Ersten Weltkriegs wird hier in Form, Bild und Sprache der wahre, nämlich subjektive Expressionismus verkörpert. Die anscheinend anarchische Figur des Baal hat nichts zu tun mit den papierenen Phrasen der Zeitgenossen, die immer noch auf

eine „geistige Erneuerung“ der kapitalistischen und materialistischen Bürgerwelt zielen; Baal zerstört vielmehr alle Illusionen. Sein Leben ist ein Hymnus auf den Genuß und auf die Vergänglichkeit; einsam, wie Baal, trotz vieler Mädchen und weniger Freunde, im Leben bleiben muß, ist er auch im Tod. Der animalische Mensch, der sich gierig Erlebnisse holt, wo immer es nur möglich ist, ohne Furcht und ohne „höheres Streben“, muß mit der gängigen „Moral“ zusammenstoßen. Als die Gesellschaft erkennt, daß sie sich die Begabung des Dichters Baal nicht zunutze machen kann, wendet sie sich von ihm ab und verfehmt ihn. Aber Baal verwirklicht in seinem Verhalten in Wahrheit das, was die bürgerliche Welt insgeheim verborgen hält und verdrängt. „Die Lebenskunst Baals“, so erläutert es Brecht, „teilt das Geschick aller anderen Künste im Kapitalismus: sie wird befehdet.“ Baal ist kein Held, viel eher ein Archetyp, eine Verkörperung eines aufs Hier und Jetzt ausgerichteten Glücksverlangens. Seine Unfähigkeit, sich in die Welt „moralischer“ Normen einzufügen, entsteht nicht aus einem Drang nach Weltverbesserung, noch aus einer „Ideologie der Alternative“. Der egozentrische unsublimierte Trieb nach Glück muß vielmehr in eine Konfrontation mit der menschlichen Gesellschaft kommen, die in ihren Mechanismen und Zwängen des Zusammenlebens keinen Platz mehr für solches Verlangen des einzelnen weiß. Baal verhält sich der Gesellschaft gegenüber gleichgültig, die Gesellschaft aber muß in ihm eine Bedrohung sehen, weil er ihre Spielregeln nicht anerkennt. Folgerichtig fühlt sich Baal nur in der „freien“ Natur zu Hause.

Mit »Baal« hatte Brecht zugleich die dramatische Sprache revolutioniert. Nie zuvor hatte man auf dem deutschsprachigen Theater solche Worte vernommen. Wie Luther hatte Brecht „dem Volk aufs Maul geschaut“ – das Ergebnis ist eine unverwechselbare Mischung aus volkstümlichem Ton, gesellschaftlichem Jargon, balladesker Poesie und komprimierter Sprache der Einsamkeit. Hinter den Worten aber, so scheint es, wirkt die Sprachlosigkeit des bloßen Lebens, das nur durch Schauen und Handeln sein wahres Wesen verwirklicht. In einem für die Wiener Aufführung von 1926 verfaßten Prolog zu »Baal« läßt Hugo von Hofmannsthal den Hauptdarsteller sagen: „Der Dichter, den wir heute darstellen, spricht nicht... Er ist der Dichter einer chaotischen Zeit... ein zielsuchender Seher.“

Das Verhältnis des Individuums zur menschlichen Gesellschaft, wie es sich in Baals Geschick auf eine zugespitzt irritierende Weise darstellt, hat seit der Zeit der Entstehung des Stückes an aktueller Bedeutung gewonnen. In unserer Welt einer sich offensichtlich verselbstständigenden Technik und eines unangefochtenen Strebens nach materieller Leistung scheint die Behauptung persönlichen Glücks vielfach schon anachronistisch zu sein. Brechts dichterische Formulierungen, einst von radikaler Neuheit, mögen auf dem Sprechtheater inzwischen die natürliche Patina einer vergangenen literarischen Epoche angenommen haben. Aber ihre komplexe sprachliche Struktur konnte nach einer Hinführung zur Musik verlangen. Baal ist im eigentlichen Sinn ein „Sänger“ des Worts, ein Dichter der spontanen Eingebungen, der Balladen und Hymnen. In ihrer geradlinigen Aussage stellen die eingestreuten Lieder Baals die Höhepunkte des Stücks dar, um die sich die dramatischen Szenen gruppieren.

Die Oper als Welttheater

Friedrich Cerhas Auseinandersetzung mit »Baal« datiert lange zurück. Nach frühen Plänen schon in der Mitte der fünfziger Jahre kommt es im Juli 1962 zu ersten konkreten Überlegungen zur Figur von Brechts Stück. Zur gleichen Zeit begann Cerha die Komposition von »Exercises« (aus denen später das Bühnenstück »Netzwerk« hervorging). In einer Betrachtung über seine Werke fürs Musiktheater (»Spiegel«, »Netzwerk« und »Baal«) erkennt der Komponist den inneren Bezug zwischen seiner kompositorischen Entwicklung und der Ein-

sicht in die gesellschaftlichen Probleme unserer Zeit. „Für mich war »Baal« kein Opernstoff, den ich gewählt habe; ich mußte ihn machen.“

Stand in »Spiegel« die Masse im Mittelpunkt, nicht nur der kompositorisch-strukturellen Gestaltung des Klangmaterials, sondern auch einer optischen Verwirklichung auf einer freilich nicht ins herkömmliche Konzept des Theaterbetriebes sich einfügenden Bühne, so wird in »Netzwerk« (dessen Uraufführung am 31. Mai 1981 in Wien stattfand) die Konfrontation der Masse mit den Systemen vorgeführt. „Grundsituation auf der Bühne ist auch in diesem Stück die Masse »Mensch«, — aus großer Entfernung gesehen, uniform in ihrem Verhalten, Ordnungen schaffend und ihnen unterworfen... Ordnungen werden willkürlich gelenkt... Macht- und Herrschaftsstrukturen davon abgeleitet und die Menschheit reibt sich an ihnen, obwohl sie sie immer wieder produziert... An Stelle einer ablaufenden logischen Handlung stehen einzelne Anläufe, in denen Verwandtes und Verschiedenes aus grundlegenden Antrieben und Verflechtungen wächst.“ In »Baal« schließlich, dem bisher dritten Werk dieses Konzepts eines musikalischen „Welttheaters“, geht es um den Einzelnen, der sich zur Gesellschaft als Außenseiter verhält. „Meine Erfahrungen an den vorangegangenen Stücken setzten sich darin fort: Baal ist auch eine Reflexion über sie. Nimmt man ihm die vitale Kraft seiner Verweigerung, wird er zur Kreatur, die so notwendig wie fast unbemerkt unter die Räder unserer zunehmend verwalteten Welt gerät. Diese »Komödie des Umkommens« wäre die konsequente Fortsetzung in der Entwicklung meines »Welttheaters.«“ (Friedrich Cerha).

Unschwer läßt sich in solchem Aspekt auch ein Zusammenhang zwischen Baal und Lulu verstehen, beide Urbilder vitaler Unersättlichkeit, freilich unterschiedlich geprägt in ihrer literarischen Erscheinung. Frank Wedekinds Darstellung der Gesellschaft, für die „Moral das beste Geschäft“ und in der „Sünde der mythologische Ausdruck für schlechtes Geschäft“ sei, trifft weitgehend auch Baals Existenz; über Wedekinds vorbildhafte Bedeutung für den jungen Brecht herrscht kein Zweifel. Während aber Wedekinds Lulu letzten Endes doch trotz aller Wirrnisse, die sie verursacht, zu faszinieren vermag, geht von Baal die stärkste Irritation aus: „Verkrallt in die Erde und ins Leben, ihrer Schönheit so ausgeliefert, wie er ihre Gewalt verkörpert, wird er in einem Maß a-sozial in des Wortes wahrer Bedeutung, was ein „Mitleiden“ mit seiner Person erschwert. Baal verletzt Konventionen stärker, deutlicher, brutaler als Lulu. Der Ichthyosaurus 'war allgemein unbeliebt, als er ersoff.'“ (Friedrich Cerha).

Die Hinwendung zum Schicksal des Einzelmenschen vollzog sich notwendig vor dem Hintergrund einer kompositorischen Entwicklung, die vom rein instrumentalen Material von »Spiegel« über die Einbeziehung der menschlichen Stimme in »Netzwerk«, jedoch noch ohne bekannte Sprache, nur mit deutbaren Lauten, endlich zur „Oper“ führt. Diese Entwicklung geht einher mit einer sich wandelnden Einstellung zum klanglichen Material. Waren es in »Spiegel« Klangstrukturen, die, von traditionellen rhythmischen, melodischen und harmonischen Formulierungen völlig verschieden, die Gestaltung des „Eigenlebens“ von Klängen zum Inhalt hatten, so ging es in »Netzwerk« um die Einfügung anscheinend heterogener Strukturen in ein übergeordnetes Ganzes, das auf strukturelle „Störungen“ reagiert. Schon hier waren Andeutungen „traditioneller“ musikalischer Vorgänge nicht ausgeschlossen. In »Baal« aber werden die Traditionen ganz bewußt wieder aufgegriffen: Der Charakter der „Oper“ soll nicht geleugnet werden, die Stimme des Menschen, der sich gegen die Umwelt zu behaupten versucht, verlangt nach ihrem Recht.

Musik und Sprache

Analog der komplexen Sprachebenen in Brechts Stück finden sich auch in Friedrich Cerhas

Oper die vielfältigsten Möglichkeiten vokaler Äußerungen zwischen Sprechen und Singen verwirklicht. Der Komponist hat aus den fünf Fassungen des »Baal« eine Opern-Textfassung hergestellt, die sich im wesentlichen auf die frühen Versionen bezieht und den Lehrstückcharakter der Fassung von 1926 weitgehend ausschließt. Der Operntext, der selbstverständlich nur Brechtsche Formulierungen enthält, eliminiert allzu hypertrophe Sprachbilder der Fassungen von 1918/19, wahrt aber im ganzen durchaus das expressionistische Element. Dabei bildet der sprachliche Duktus die Grundlage für die rhythmische und melodische Gestaltung der Singstimmen. Dieser Verzicht auf vokale „Stilisierung“, die Anpassung der musikalischen Deklamation an die sprachliche müßte solcherart im Idealfall jene Möglichkeit bieten, die großes Musiktheater auch heute noch kennzeichnet: daß nämlich auch expressives Pathos der Sprache, das gesprochen uns bereits übertrieben anmutet, durch Musik getragen seine wahre und wahrhaftige Kraft entfaltet.

Der bewußte Verzicht auf das Mittel artifizieller Stilisierung, die den Hörer distanzieren würde, ist gleichzeitig der Versuch, »Baal« nicht durchs Medium der Oper neu zu mythologisieren. Daraus erhellt auch – quasi symptomatisch –, warum die Oper das bekannteste Stück aus Brechts Text, den „Choral vom großen Baal“ gerade nicht einschließt: in ihm wird die Figur Baals kommentiert und rückt dadurch wieder in eine durch die Sprachform distanzierte und fixierte Ferne.

Cerhas Anliegen aber bedarf der fürs Publikum erfahrbaren Möglichkeit, sich – wenigstens streckenweise – mit Baal identifizieren zu können. „Nur Ansätze für Identifikation können Voraussetzungen schaffen für das, was ich will... Baal muß auch berühren...“ (Friedrich Cerha in seiner Notiz Februar 1974.) Der Einsatz der musikalischen Mittel dient daher primär, den sozialen Gehalt der wechselnden Bilder erfahrbar zu machen. Dies geschieht gleichzeitig durch Irritation des Hörers (in Sprache und Handlung des Stücks) und durch eine musikalische Verwirklichung (im wahren Sinn des Wortes), die dem provokativen Reiz des Geschehens jeweils angemessen ist und daher als intuitiv „richtig“ aufgenommen werden kann.

Die verschiedenen sozialen Felder des Stückes, die Gesellschaft, die Natur, der Einzelmensch, werden folgerichtig durch unterschiedliche musikalische Strukturen vermittelt. „Geflechte, Felder von dicht aneinanderliegenden Tönen stehen für den Bereich des Naturhaften, auch des Undurchdringlichen, Undurchschaubaren, Mythischen, in den das Leben eingebettet ist, – einprägsam Melodisches für den Bereich individuellen Ausdrucks, polyrhythmisch Neben- und Übereinanderliegendes, auch manchmal formelhaft Wiederholtes für den gesellschaftlichen Bereich, der außerhalb Baals eigentlicher Interessen liegt.“ (Cerha)

All die Vielfalt musikalischer Erscheinungsformen (in denen gelegentlich serielle Konstruktionen ebenso auftreten wie auch etwa eine aleatorische Partie in der Gesellschaftsszene im ersten Teil) läßt sich aber auf melodische Grundgestalten zurückführen, die dem aufmerksamen Hörer kaum verborgen bleiben werden. Sie treten vor allem in den quasi „geschlossenen Formen“ der Gesänge Baals hervor und sind durch eine zuerst aufwärts, dann abwärts gerundete Kurve motivischer Bildungen charakterisiert. (Die melodische Keimzelle läßt sich am besten im 3. Bild des ersten Teils, in der »Ballade der Dirne Evelyn Roe« beobachten, in der nicht nur die ersten drei kurzen Phrasen die erwähnte melodische Gestaltung ergeben, sondern das ganze mehrstrophige Lied in seinem Verlauf dem erwähnten Duktus folgt.) Dieser melodische Grundgestus bindet – als Zusammenhang stiftende Formel – auch weit auseinanderliegende Geschehnisse auf symbolische Weise: So hört man etwa am Ende des Liedes »Der Tod im Wald« (7. Bild im zweiten Teil) eine kurze, siebentönige Phrase in den Bässen, vorausweisend auf Baals eigenen Tod im 12. Bild des zweiten Teils, wo sie gegen Schluß wiederum in den Bässen auftaucht. Aber auch viele „Rezitative“, deren Aus-

gang von Baals Erzählung über den Tod des Ichthyosaurus (im 1. Bild der Oper) erkennbar ist, scheinen durch diese melodische Richtung bestimmt.

Traditionelle Erscheinungsformen der Instrumentalmusik und der Oper spielen in »Baal« eine durchaus bemerkbare Rolle. In ihnen begegnet der Hörer gewissermaßen den gewohnten Signalen jener ästhetischen Welt, die Ausdruck seiner Sozialgewohnheiten sein mag. »Passacaglia« (im 1. Bild des zweiten Teils), »Fuge« (im 5. Bild des zweiten Teils, den Worten Ekarts folgend als »Geräusch-Fuge« erklingend), »Reggae« (9. Bild des zweiten Teils, Lied »Von Sonne krank«) und »Foxtrott« (im 10. Bild des zweiten Teils) konfrontieren mit gewohnten Erfahrungen, die markant als musikalische Folie zum dramatischen Geschehen fungieren. Ebenso werden bestimmte musikalische Verhaltensweisen und ästhetische Ausdruckssphären der eindringlichen dramatischen Gestaltung dienlich gemacht: So singen etwa in der 1. Szene, die Baal in der „feinen Gesellschaft“ zeigt, alle Anwesenden mit Ausnahme Baals. Er allein spricht, denn er ist an der gesellschaftlichen Konversation innerlich unbeteiligt. Erst als er gleichnishaft seine Geschichte erzählt, gerät er ins Singen. Zu Ende des 4. Bildes im ersten Teil, nachdem Johanna Baal verlassen hat, verdrängt – in Brechts Text vorgesehen – der ordinäre Ton einer Bettlerorgel (Bühnenmusik) Baals Betroffenheit über ihr Schicksal (er weiß noch nicht, daß sie sich ins Wasser stürzen wird) und schafft den Übergang zum 5. Bild, in dem zwei naive Schwestern Baal aufsuchen: der sich anbietende Eros, der die Erinnerung an das vielleicht echte Gefühl gleichzeitig enthält und verwischt; am Schluß der Szene hören wir die triviale Musik wieder: ihr melodischer Duktus stammt von der »Ballade der Dirne Evelyn Roe«, und er setzt sich fort in der im 6. Bild folgenden Szene mit Sophie.

Derlei musikalische Bogenformen, durch Analogien, aber auch durch Kontrastbildungen gestaltet, finden sich immer wieder; an ihnen entlang entwickelt sich die Handlung, die – ohne eine „Story“ im herkömmlichen Sinn zu sein – ihre Folgerichtigkeit von allem Anfang an enthüllt. Provokation, Betroffenheit und Unbehagen sollten sich darin in einem labilen Gleichgewicht halten. Dem Hörer bleibt es überlassen, wieweit sich des Komponisten Intentionen über das Werk hinaus als wirksam erweisen: „Was an »Baal« berührt, wird die Musik – so hoffe ich – verstärken, fühlbarer machen; sie wird die von Brecht gesetzte Provokation aber nicht aufheben: ein vielleicht sogar geschärfter Rest wird bleiben. Geht in unseren Formen von Anpassung nur der „Dreckskerl“ kaputt? Wer Anpassung verweigert, geht unter. Ist sie aber zu bewältigen in einer Welt, in der sie vom Lebens- immer mehr auch zum Überlebensproblem wird?“





Sophie

Baal

Ernst und Renate Schumacher

Baal

Das erste Stück, »Baal«, von Arthur Kutscher verworfen, war seiner Gestalt wie seinem Gehalt nach entworfen, noch ehe Brecht es im Frühjahr 1918 als Huldigung für den „Mörder, Straßenräuber und Balladendichter“ François Villon, dann als Gegenentwurf gegen den expressionistischen, idealistischen „Einsamen“ von Hanns Johst ausführte, dessen Uraufführung er Ende März 1918 in den Münchner Kammerspielen gesehen hatte.

Johst, nachmals berüchtigt wegen der Äußerung seines Helden „Schlageter“: „Wenn ich Kultur höre (...), entsichere ich meinen Browning“ – dementsprechend während der Nazi-Zeit Präsident der „Reichsschrifttumskammer“ –, idealisierte in seinem Stück das Leben des Dichters Grabbe. Brecht schuf mit seinem »Baal« das Gegenstück gegen das Mystische, Geistreiche, Schwindsüchtige, Geschwollene, Ekstatische, das er im Expressionismus sich blähen sah. Auch wenn er sich, wie er an Neher schrieb, ausgestoßen sehen sollte aus dem Himmel dieser Edlen und Idealen und Geistigen, aus diesen Strindhügeln und Wedebabies, stellte er dem ekstatischen Grabbe Johsts den vitalen Anarchisten, Egoisten, Materialisten Baal gegenüber. Dieser Asoziale spottet aller bürgerlichen Moral, macht sich über die zeitgenössische Dichtung lustig, verkehrt mit dem niedrigen Volk, grast, wie es im »Choral vom großen Baal« heißt, weite Felder schmatzend ab, gebraucht die Frauen wie Handtücher, verrät seinen Freund Ekart, mit dem er, der Frauen satt, schließlich eine fleischliche Bindung versucht, bringt ihn schließlich um, wehrt sich dann gegen das Verrecken im Wald getreu seiner Maxime:

„Ich kämpfe bis aufs Messer. Ich will noch ohne Haut leben, ich ziehe mich noch in die Zehen zurück. Ich falle wie ein Stier: Ins Gras, da, wo es am weichsten ist. Ich schlucke den Tod hinunter und weiß von nichts,“

wird von den Holzfällern, den letzten Menschen, denen er begegnet, belehrt: „Denke dir: Eine Ratte verreckt. Na also!“ Sein vorletztes Wort ist erstaunlich gegenläufig: „Ich bin keine Ratte.“ Über sein letztes berichten die Holzfäller: „Ich horche noch auf den Regen.“ Baal ist damit scheinbar die Verkörperung des Materialismus, unter dem der Philister nach Engels „Fressen, Saufen, Augenlust, Fleischeslust“ versteht und darob sein Lieblingslied antimmt: „Was ist der Mensch – halb Tier, halb Engel“, ein Viechskerl, bestenfalls vulgärer Materialist. Aber als Künstler ist er gleichzeitig der verkörperte Protest gegen die Verwendbarkeit und Verwertbarkeit des Dichters in der kapitalistischen Gesellschaft.

„Mitte. Was ist ein Gedicht wert: Vier Hemden, einen Laib Brot, eine halbe Milchkuh? wir machen keine Ware, wir machen nur Geschenke.“

So reflektierte Brecht um diese Zeit – September 1920 –, als er den »Baal« für die abgemachte Drucklegung im Verlag Georg Müller zum dritten Mal überarbeitete und ihn als verpfuscht, als verakademisiert, glatt, rasiert und mit Badehosen usw. betrachtete. Im Stück antwortet Baal auf das Angebot des Großkaufmanns Mech: „Ich gebe ihre Lyrik heraus: Ich habe keine Hemden. Weiße Hemden könnte ich brauchen.“ Er, Baal, verkörpert darüber hinaus den Anspruch des Menschen, sich ausleben, nicht nur schlechthin leben zu können, bis hin zur Herrschaftslosigkeit, den Brecht in der »Dreigroschenoper« wieder aufnehmen wird mit Peachums Feststellung (zu der er die Bibel in der Hand hält...):

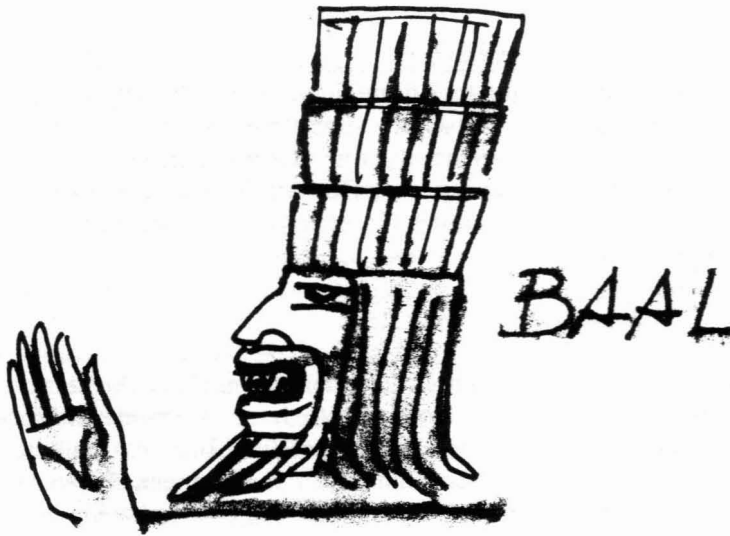
„Das Recht des Menschen ist's auf dieser Erden
Da er doch nur kurz lebt, glücklich zu sein
Teilhaftig aller Lust der Welt zu werden
Zum Essen Brot zu kriegen und nicht einen Stein.“

Die positive Aufhebung dieses unerfüllbaren Glücksanspruches sollte Brecht schließlich 1941, zu einer Zeit also, als die Menschheit auf die kärglichste Glücksration gesetzt war, mit der Oper »Die Reisen des Glückgotts« versuchen, in der die Befriedigung der „niederen“ Genüsse wie Essen, Trinken, Wohnen mit Arbeiten und Denken als den „gehobenen“ Menschenrechten in Übereinstimmung gebracht werden sollte. „Bei Durchsicht meiner ersten Stücke“ 1952 verteidigte Brecht das 'Ich' des Baal gegen die Zumutungen und Entmutigungen einer Welt, die nicht eine ausnutzbare, sondern nur eine ausbeutbare Produktion anerkennt. (...) Er ist asozial, aber in einer asozialen Gesellschaft.

Er gestand jedoch zu: „Ich geb zu (und warne): dem Stück fehlt Weisheit.“

Nichtsdestoweniger ging in die Fassungen des »Baal« der Dialekt des Lechrains, sich ausdrückend in saftigen Sprichwörtern, auf unvergleichlich einprägsame Weise ein, strotzte das Stück von einer sprachlichen Sinnlichkeit, gegen die nicht nur Johsts, sondern alle anderen expressionistischen Stücke als blasse Sprachwerke wirkten, enthielt die aufgelöste, lockere, shakespearesche, büchnersche Reihung der Bilder die Möglichkeit der szenisch-darstellerischen Bildhaftmachung. Das Stück bestätigte, was Brecht damals über sich sagte: „Ich denke in Bildern.“





Das Urbild Baals

Die dramatische Biographie »Baal« behandelt das Leben eines Mannes, der wirklich gelebt hat. Es war ein gewisser Josef K., von dem mir Leute erzählten, die sich sowohl an seine Person, als auch auf das Aufsehen, das er seinerzeit erregte, noch deutlich erinnern konnten. K. war das ledige Kind einer Waschfrau. Er geriet früh in üblen Ruf. Ohne irgendwelche Bildung zu besitzen, soll er imstande gewesen sein, selbst wirklich gebildete Leute durch erstaunlich informierte Gespräche für sich einzunehmen. Mein Freund sagte mir, er habe durch die unvergleichliche Art, sich zu bewegen (im Nehmen einer Zigarette, beim Sichsetzen auf einen Stuhl usw.), auf eine Reihe von vornehmlich jüngeren Leuten einen solchen Eindruck gemacht, daß sie seine Art nachahmten. Jedoch sank er durch seinen unbedenklichen Lebenswandel immer tiefer, besonders weil er, ohne übrigens irgend etwas zu unternehmen, jede ihm gebotene Gelegenheit schamlos ausnützte. Verschiedene dunkle Fälle, zum Beispiel der Selbstmord eines jungen Mädchens, wurden auf sein Konto gesetzt. Er war gelernter Monteur, arbeitete aber unseres Wissens niemals. Als der Boden für ihn in A. brennend wurde, zog er mit einem heruntergekommenen Mediziner ziemlich weit herum, kam aber dann wieder, etwa im Jahre 1911, nach A. zurück. Dort kam bei einer Messerstecherei in einer Schankwirtschaft am Lauterlech dieser Freund ums Leben, ziemlich sicher durch K. selbst. Er verschwand ebenfalls daraufhin fluchtartig aus A. und soll im Schwarzwald elend verstorben sein.

Januar 1926

Zu »Baal«

Ich suchte, als ich den Typ Baal auf der Bühne sichtbar machte, umsonst die Gegnerschaft der Bourgeoisie 'jener' Zeit. Diese war schon so unrettbar verkommen, daß sie entweder nur die Form — die nur als Form ganz gleichgültig, nur eben nächstliegend war — kritisierte, oder dem „je ne sais quoi“ der Formulierung erlag. Den wirklichen Gegner kann ich mir nur im Proletarier erhoffen. Ohne diese von mir gefürchtete Gegnerschaft hätte dieser Typ von mir nicht gestaltet werden können.

*

Einen großen Fehler sonstiger Kunst hoffe ich im »Baal« und »Dickicht« vermieden zu haben: ihre Bemühung, mitzureißen. Instinktiv lasse ich hier Abstände und Sorge, daß meine Effekte (poetischer und philosophischer Art) auf die Bühne begrenzt bleiben. Die „splendid isolation“ des Zuschauers wird nicht beruhigt dadurch, daß er eingeladen wird, mitzuempfinden, sich im Helden zu inkarnieren und, indem er sich gleichzeitig betrachtet in zwei Exemplaren, unausrottbar und bedeutsam aufzutreten. Es gibt eine höhere Art von Interesse: das am Gleichnis, das am andern, Unübersehbaren, Verwunderlichen.

10. Februar 1922

*

Es ist üblich, daß die Dichter in den Trauerspielen gegen Ende zu (wie überhaupt) die Partei ihres Helden nehmen. Es ist ein Unfug. Sie müssen die Partei der Natur nehmen. Ja aus Furcht davor, ihren Helden herabzusetzen, wagen sie es dann nicht einmal, die Natur zu verhöhnern, dies widerliche Gemuhe der albernen Kuh wiederzugeben, die den Heuschreck verschlungen hat! Das ist die Bourgeoisie der Schaubühne!

11. Februar 1922

Aus Bertolt Brechts Gesammelten Schriften



Lothar Knessl

Friedrich Cerha – Eine Porträt-Skizze

Seine charakteristischen Adjektiva hat er längst abbekommen: hintergründig, introvertiert, weltfremd, ironisch, eigenbrötlerisch. Von Friedrich Cerha ist die Rede, dem 1981 – wollte man nach Kriterien der etablierten Kulturindustrie messen – die große Stunde geschlagen hat: Uraufführung des »Baal« bei den Salzburger Festspielen; Uraufführung von »Netzwerk« unter seiner Leitung während der Wiener Festwochen im Theater an der Wien; Dirigent von Alban Bergs »Lulu« beim »steirischen herbst« in Graz (Cerha hat den dritten Akt des Werkes, von Berg als Particell hinterlassen, 1978 fertiggestellt). Das sind nur die großen Brocken dieses Cerha-Jahres, das den international bislang vor allem bei Kennern und Liebhabern geschätzten Komponisten sogar in das Bewußtsein von Politikern und Kulturkonsumenten katapultiert hat. Will er das, sind das die Situationen, die mit den erwähnten Adjektiva übereinstimmen? Ein bißchen dürfte er es gewiß wollen, denn kein Komponist wird ernstlich die Aufführung seiner Werke hintertreiben. Und gelegentlich mag er sich auch den kulturellen Zwängen anpassen, die ja wohlweislich schöpferische Potenzen nicht nur zu ruinieren trachten.

Demnach ist einzuschränken, was an Eigenschaften ihm übergestülpt wurde. Wer seinen verhalten-neugierig beobachtenden (nicht bohrend blickenden) Augen folgt, wird sich des Eindrucks kaum erwehren können, Cerha amüsierte sich heimlich über das oft ziellos geschäftig wirkende Alltagsstreiben. Freilich bleibt solches meistens unausgesprochen und daher im Ungewissen. Verbale Anmerkungen, bedächtig, wie Tropfen geäußert und mit feinen Spitzen garniert, fallen gelegentlich im engen Freundeskreis. Sie lassen ahnen, wie genau er das Weltengeschehen durchschaut. Seine sonst ihm anhaftende Ernsthaftigkeit vermag dies weitaus weniger zu vermitteln, da er in der Öffentlichkeit – als scheue er sie – behutsam und vorsichtig manövriert. Jedoch reibt er sich kaum an ihr, begegnet dem profanen Alltag eher mit Humor oder läßt ihn, scheinbar teilnahmslos, an sich abgleiten. Hinter einer Maske des Zuhörens verrät sein Mienenspiel Anflüge von Skepsis und gedanklicher Entferntheit. Sein Sarkasmus ist leise, ist dann und wann von Resignation umflort, wenn es ihm nicht gelingen will, seine Refugien zu erreichen, die ihm den dringend benötigten schöpferischen Freiraum gewähren.

Nun rücken die eingangs aufgezählten Adjektiva wieder näher: Cerha, der sich selbst Isolierende – hat er darum seit zwanzig Jahren mit Brechts »BAAL« sich beschäftigt, in ihm einen partiell Wesensverwandten entdeckt? Auch das hat nur bedingt seine Richtigkeit. Die Aktualität des »Baal«-Themas ist es, die Cerha fasziniert hat: daß da von einer organisierten Gesellschaft vernünftig anmutende Lebensbedingungen offeriert werden, die dieser oder jener einzelne weder akzeptieren kann noch will. Also Flucht in die innere Emigration, letztlich auf einem Weg, der zur Selbstvernichtung führen würde.

Cerha ist, trotz aller ihm eigenen Abschirmungsmaßnahmen, Realist genug, ihn nicht zu gehen oder auch nur gehen zu wollen. Denn ihn leitet die schöpferische Neugier weiter, und außerdem gibt es, wie gesagt, rundum vieles zu beobachten. Das war schon früher so, als er in den fünfziger Jahren wiederholt die Darmstädter Ferienkurse für neue Musik besuchte und alsbald zum Erstaunen der versammelten Komponistenprominenz, ungewohnte Partiturgebilde auspackend, die im seriellen Gleichschritt marschierende Kolonne verließ, um sich anders bewegenden, gleichsam natürlicher gewachsenen Form- und Klangproblemen zuzuwenden, denn immer schon wollte er flexibel bleiben und geistige Einbahnen meiden; und das gilt auch heute noch, wenn er forschend versucht, vegetatives Wachstum in musikalische Prozesse zu verwandeln, oder wenn er, abseits vom Trend hemdsärmeliger Vereinfachungen, geschichtlich verankertes Musikmaterial aufhebt und in einem Transformierungsver-

fahren seiner Klangwelt homogen einbindet.

Diese Klangwelt Cerhas ist, wie sie sich heute darstellt, zutiefst österreichisch oder, anders gesagt, im Untergrund der österreichischen Musiktradition verhaftet. Als kleines Beispiel drängt sich seine satztechnische Behandlung der Bläser auf, der Blechblasinstrumente vor allem. Da wird eine etwa auch bei Bruckner, Mahler und Berg in verschiedenen Entwicklungsgraden vorhandene, selbst in dichten Dissonanzblöcken weich und rund anmutende Klangqualität hörbar, die für den Donauroum signifikant ist und, umgemünzt auf die Trivialmusik, die österreichische von der preußischen Marschmusikkapelle unterscheidet. Friedrich Cerha, 1926 in Wien geboren, von seiner Jugend an kompositorisch interessiert (vorerst ging es ihm darum, technische Schwierigkeiten überwinden zu lernen), hat alle Strömungen der Musik unserer Zeit erfahren und sich in seinen Klangimaginationen doch nie diesen Strömungen untergeordnet. Wenige Anklänge an Strawinski sind sehr früh überwunden, die Musik der Wiener Schule wird nur als gedankliche Basis erarbeitet, selbst seriell konzipierte Stücke wie »Relazioni fragili« für Cembalo und Orchester (1956/57) sind anders seriell, als man es gelernt hat, Klangkompositionen wie »Trois mouvements« (1960) werden nicht zu Wolkengebilden, sondern zu Zuständen, innerhalb derer sich Klangliches konsequent in kleinsten Schritten verändert. Vielleicht ist dies Cerhas „Ausbrechen“: daß er in allen seinen kompositorischen Entwicklungsphasen schon außerhalb einer „Strömung“ denkt und schreibt, bevor sie noch zu einer solchen deklariert wurde.

An Zeitgeist und Gegenwartsgefühl mangelt es ihm nicht, das offenbaren seine Werke, aber da Cerha eine Art Gegenpol des Plakativen bewohnt, sind jene Wertkriterien lange verborgen geblieben, die ihn andernfalls als „schulebildend“ ausgewiesen hätten. Darauf legt er allerdings wenig Wert, außerhalb seines Schaffens genügt ihm, Verständnis für neue Musik zu erschließen und jungen Komponisten selbstlos Hilfestellung zu gewähren. Der großen Gesten bedarf er nicht, da seine umfassende musikalische Souveränität ohne solche auskommt. Er hat sie zweifellos in seinen Refugien gewonnen: in Wien-Hietzing, wo prächtig gedeihende Kakteen seine gute Hand für vegetatives Wachstum bescheinigen und wo es ihm möglich ist, plötzlich buchstäblich unterzutauchen: im Swimming-pool; mehr noch im Donau-nah gelegenen Maria Langegg, wo schöpferisch stimulierende Stille alle seine Hauptwerke hat reifen lassen und, als Reflexion seiner Naturverbundenheit, gleich zwei Langegger Nachtmusiken entstanden sind, wo aber auch das lustvolle Sammeln von Pilzen musikalischem Denken höchst förderlich zu sein scheint.

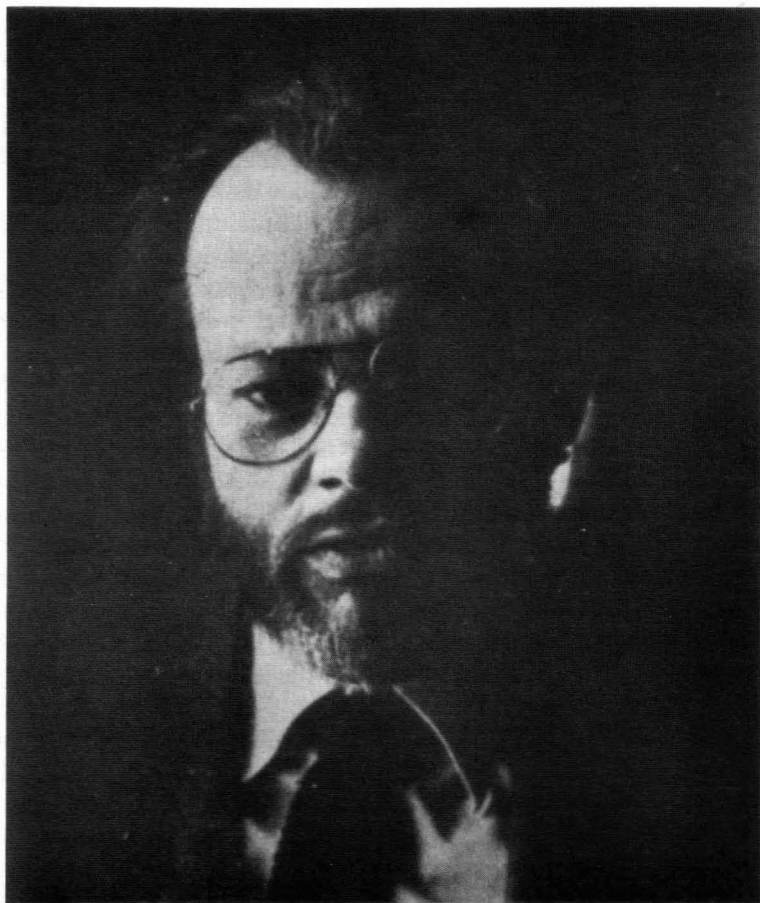
Pilzkenner Cerha sei nun nicht als menschenscheuer Waldschratt mißdeutet. Zu effizient, zu beispielhaft sind alle seine in kulturellen Bereichen vollbrachten Leistungen. Allerdings hat ihn die eigene Heimat lange Zeit im Hinterland der Nichtbeachtung stehen lassen. Erst seine internationalen Erfolge haben ihm hierzulande die Wege geebnet, ein nachgerade schon zum Gesetz gewordenes Phänomen, das uns in Kunst und Wissenschaft wiederholt recht teuer zu stehen gekommen ist. So sehr Cerha, kurz nach dem Krieg eine Zeitlang Bergführer, dann emsiger Student der Germanistik, Musikwissenschaft und Philosophie und an der Wiener Universität zum Doktor der Philosophie promoviert, seinem Naturell nach städtischen Existenzformen zu mißtrauen und ländliche Abgeschlossenheit zu bevorzugen scheint, so sehr bedarf er urbaner Strukturen, um sich voll entfalten zu können. An der Wiener Musikakademie ließ er sich zum Konzertviolinisten und Komponisten ausbilden, und in Wien gründete er 1958 gemeinsam mit Kurt Schwertsik das Ensemble für neue Musik »die reihe«, wohl eines der wichtigsten Kapitel einer noch zu schreibenden österreichischen Musikgeschichte der Jahre ab 1945. Denn dieses Ensemble hat, mit Cerha als Dirigenten, durch eine Vielzahl mustergültiger Aufführungen die neue Musik des zwanzigsten Jahrhunderts in Österreich überhaupt erst bekanntgemacht.

Cerha ist der »reihe« und damit wichtigen didaktischen Aufgaben treu geblieben. Er und

sein Ensemble decken nach wie vor musikalisch wichtige Verbindungslinien auf und öffnen immer größeren Publikumskreisen die Wege zur neuen Musik. Dabei hat Cerha eine Art zu dirigieren entwickelt, die in erster Linie den ausführenden Musikern dient, im übrigen aber auf jeden Show-Effekt verzichtet – Cerha muß sich seine Anerkennung eben mit weiter innen liegenden Qualitäten erkämpfen (wobei er lieber andere für sich kämpfen läßt, vornehmlich seine rührige, durchaus professionelle Gattin Gertraud, die all das zu organisieren und zu terminisieren hat, was er – sich vormachend, man könne dessen entraten – gern unter den Tisch kehren würde). Erzieherische Aufgaben obliegen ihm auch als Professor der Wiener Hochschule für Musik; er lehrt dort Komposition, Notation und Interpretation neuer Musik. Dazu kommen Verpflichtungen als Dirigent eigener und noch viel mehr anderer Musik im Ausland, Gastspielreisen mit der »reihe« usw.

Erstaunlich, dies alles als zweiten Beruf einstufen zu müssen, da doch der Berufung, dem Komponieren, von Anfang an Priorität eingeräumt wurde. Andernfalls aber hätte er großangelegte Werke wie »Spiegel I – VII«, in denen Klangmassen höchst differenziert in Bewegung und in vielfach variativer Verästelung zueinander in Beziehung gesetzt sind, nicht vollenden können. In diesen »Spiegeln« bahnt sich erstmalig ein theatralischer Aspekt an, da Cerha die musikalischen Vorgänge mit bildhaften Vorstellungen verknüpft hat. Enger noch wird die Beziehung zu szenisch-theatralischen Ereignissen in den »Exercises« (1962/68), worin musikalische Gegensätze einander beeinflussen und vom Individuum, ableitbare Einsprengungen (»Regressive«) dem gesellschaftlichen Masse-Verhalten entgegentreten – freilich vergebens. Daraus ist später durch Erweiterungen »Netzwerk« gewachsen, ein Spiegelbild sozialer Verstrickung, ansatzhaft auch Welttheater letalen Ausgangs. Immer wieder hat es Cerha verstanden, durch musikalisch neue Facetten zu überraschen: im »Curriculum« für 13 Bläser (1972), als Selbstdarstellung raffiniert getarnt; in der Symphonie, die de facto eine ist und doch nicht wie eine solche sich gibt; im Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester (1973/76), worin historisches Musikmaterial auf feinsinnige Weise mit purem Cerha sich verbrüdet – die Werkeaufzählung ist noch lange nicht vollständig.

Wird man nun selbst zum Beobachter, steht ein randvoll aktives Leben vor uns. Die Frage taucht auf, wann denn Friedrich Cerha das alles unterbringt, wo es doch zuweilen aussieht, als sitze er ganz seelenruhig im Grünen und lasse die Dinge an sich herankommen. Es hat aber eben nur den Anschein. Erst dahinter zeigt sich, nicht immer erreichbar, der wahre Cerha – was glauben macht, in den Adjektiva am Beginn dieser Skizze liege doch ein Quentchen Wahrheit. Belassen wir dies besser unerforscht und lassen wir Friedrich Cerha im Grünen oder wo auch immer weiterkomponieren, weiterbauen an seiner Musik – und an seiner steinernen Kapelle in Langegg, die zu errichten ihm Bedürfnis ist, um auch greifend und unmittelbar das Wachsen einer Form erleben zu können.



Friedrich Cerha

Friedrich Cerha

Zu meinem Musiktheater

Meine bisher entstandenen drei Werke für die Bühne sind identisch mit drei verschiedenen und wesentlichen Stadien meiner künstlerischen Entwicklung; gleichzeitig fassen sie das mich an menschlicher Existenz, am Leben heute besonders Bewegende von drei verschiedenen Blickpunkten her. Die Wahl der Perspektiven ist nicht, wie das im Nachhinein scheinen könnte, einem vorgefaßten ideologischen Konzept entsprungen; eher standen musikalische Probleme, die mich in bestimmten Zeiträumen interessierten, zunächst jeweils im Vordergrund.

In »Spiegel« und »Netzwerk« haben zwar optische Vorstellungen schon am Ausgangspunkt der Komposition eine gewisse Rolle gespielt, theatralische Ideen im eigentlichen Sinn und die Musik sind aber erst allmählich für mich zu einer Einheit geworden. »Spiegel« sind der End- und Höhepunkt einer musikalischen Entwicklung, die zu einer Loslösung meiner Sprache von traditionellen rhythmischen, melodischen und harmonischen Formulierungen geführt hat. Die individuelle Stimme verliert an Gesicht und Gewicht, – Massenergebnisse dominieren. Analog zu dieser musikalischen Situation ist es nicht ein Einzelschicksal, sondern sind Verhaltensweisen der Gattung „Mensch“ Gegenstand der szenischen Vorgänge. Alle meine Bühnenstücke sind eine Art »Welttheater«. In den »Spiegeln«, 1960 konzipiert, wird Leben makroskopisch, aus einer raum-zeitlichen Distanz betrachtet. Von einzelnen Schlägen, die einander in immer kürzer werdenden Abständen folgen, ausgefranzten Tonklumpen und schließlich Wellen von Tonbewegungen, – einer Art Uranfangs-Situation –, ausgehend, beschwören sieben zuerst von rein musikalischen Gesichtspunkten her entworfene Bilder in linear fortschreitenden, rückgekoppelten, einander vielfältig überlagernden Bewegungen von Klangschichten und -feldern – durchsetzt von schwebenden und bedrohlich aggressiven statischen Teilen –, Angst, Gelöstheit, Brutalität, verzweifelte Anstrengung, emphatischen Aufschwung, auch dumpfe Betroffenheit und Resignation. Im letzten Spiegel, – einer Endzeit-Vision –, endet das Geschehen auf einem langgehaltenen Ton. Die Musik für Orchester und Tonband, – ohne Singstimmen und Sprache also –, verbindet sich mit Bewegungsvorgängen von Leibern, Objekten und Licht zu einer Art von Theater, das „Menschheitsverhalten“ meint, wobei aber alles Direkte, expressionistisch Symbolhafte strikt zu vermeiden ist.

Ich habe einen Szenenvorschlag gemacht, es war mir aber klar, daß es in den »Spiegeln« im Detail verschiedene mögliche Lösungen geben kann, solange das Prinzip des Stücks gewahrt bleibt. Formal zwingende optische bzw. Bewegungsvorgänge sollen, dem Anliegen der Bilder entsprechend, mit der Musik eine überzeugende Symbiose bilden, durch das Zusammenwirken der beiden Ebenen soll eine Komplexierung erreicht werden. Das ist bisher nicht der Fall gewesen: Außer konzertanten Aufführungen hat nur eine dem Geist des Konzepts inadäquate Realisation von drei Teilen stattgefunden. Eine Schwierigkeit: Das Werk paßt in keine der Schubladen unseres Theaterbetriebs; es ist weder Musikdrama, noch Ballett, noch Pantomime, – gleichzeitig erfordert es aber einen technischen Aufwand, den nur der Theaterbetrieb liefern kann. Ihn dem »Experiment« zur Verfügung zu stellen, wagt man nicht. Was über die Schubladen hinausdrängt, hat – möglichst wenig Kosten verursachend –, nur Raum an unkonventionellen Spielstätten: im Museum, in der Sportarena oder in der Fabrikhalle. Für deren Möglichkeiten sind die »Spiegel« aber nicht konzipiert. Das gleiche gilt für »Netzwerk«, mein zweites Bühnenstück, das aus dem 1962 – 68 entstandenen Komplex meiner »Exercises« hervorgegangen ist. Neben einem Instrumentalensemble tritt hier ein Bariton, ein Koloratursopran, 6 Sprecher und Bewegungsgruppen. Auch dieses Stück ist »Welttheater«, allerdings eines, das die Perspektiven wechselt. Auch hier gibt es kein sich

entwickelndes Einzelschicksal, keine ablaufende Story und auch hier waren musikalische Probleme und Vorstellungen, von denen die ursprünglichen mit Spiegel I zusammenhängen, mein Ausgangspunkt.

»Exercises« bzw. »Netzwerk« sind langsam entstanden. Wenn ich sage, die einzelnen Teile ordnen sich zu einem Zentrum, so ist der Ausdruck „sich ordnen“ in bezug auf ein inneres und äußeres, organisches Wachstum nicht zufällig gewählt. Erkenntnisse und Erfahrungen aus den verschiedensten Bereichen kamen meinen Wünschen und Vorstellungen entgegen; so sind z. B. auf einer Partiturseite von 1966 einige Sätze von N. Wiener festgehalten, die sich auf das Wesen von Organisation in naturwissenschaftlich-biologischer Sicht beziehen. Technisch wurde mein Stück immer mehr einem System vergleichbar, das aus verschiedenen strukturierten Untersystemen besteht. Ordnungen geraten da und dort in Widerspruch, Störungen treten auf. Zwischen die Hauptabschnitte gelegte »Regressive« haben eine derartige Funktion: sie sind regressiv innerhalb des Formverlaufs, aber auch in struktureller und stilistischer Hinsicht. Mit Charakteren von unmittelbarer Deutlichkeit brechen sie in ihre Umgebung ein. Ist die Störung so groß, daß diese Umgebung sie nicht aufsaugen kann, so übernimmt das Gesamtsystem eine Art Ausgleich. Im Gegensatz zur Collage, die Bruch und Verfremdung zu einem wesentlichen Erlebnisinhalt macht, hat es mich nach den im Material puristischen »Spiegeln« offensichtlich gereizt, Heterogenes, „Störendes“ zu erfinden oder zu akzeptieren, es aber dann funktionell in einen Organismus einzubingen. Die Art, in der ich Stimme und Sprache zu integrieren begann, hat eine den »Regressen« verwandte Wirkung. Das Ergebnis erweckt insgesamt den Eindruck von gesprochenen bis gesungenen Texten mit syntaktischem Zusammenhang und semantischer Bedeutung; in Wahrheit fehlt beides. Für die verwendete Kunstsprache sind 54 Laute des phonetischen Alphabets ausgewählt, die den im Stück vorkommenden 54 realen Tonhöhen entsprechen und auf die auch sonst in der Komposition herrschende Verfahren angewendet wurden. Trotz derartiger Züge zur Anpassung und Einordnung und obwohl die Sprachteile in verschiedenen Graden nicht primär von Assoziationsbindungen ausgegangen sind bzw. deren direkter Umsetzung entzogen wurden, behielten sie den Charakter von Einbrüchen aus einer eindeutiger definierten Welt, als es die instrumentalen Hauptteile waren. Das „Künstliche“, logisch „Bedeutungslose“ stellt zwar die Unmittelbarkeit, mit der Sprache hier scheinbar auftritt, grundsätzlich in Frage, was aber bleibt, sind gleichsam intakte Sprachgesten und innerhalb der Szene auch über längere Strecken durchgehaltene Sprachcharaktere. Das Verhältnis zu darin angedeuteten Gefühls- und Assoziationsbereichen schwankt allerdings, bzw. wird bewußt in Schwebe gehalten. Neben Klangbildern für Trivial-Typisches, die wie in den »Regressen« eindeutige Reaktionen hervorrufen, stehen musiksprachliche Formulierungen, die – vertrauten Formen verwandt – Identifikation erheischen, aber doch in verschiedenen Graden nur bedingt erlauben. Einander ähnliche Ausdrucksweisen, – z. B. in den Rezitativen und Arien des Baritons –, können im Verhältnis zur Szene Ausdrucksgehalte gewinnen, die von der Persiflage bis zur heimlichen Trauer über den Verlust des Glaubens an ordnende Bewältigung reichen mögen.

Daß die Vertrautes einschließenden »Regressive« und Sprachteile im »Netzwerk« ihr theatrales Pendant in mikroskopisch herangezogenen, wenn auch typisierten Individualbereichen gefunden haben, ist kein Zufall. Beide irritierten zur Zeit ihrer Entstehung noch mehr als heute, weil sie »Stil« in verschiedenen Graden mißachteten und »Geschmack« in dieser Richtung stärker verletzt, als Zitatcollagen bzw. das damals vielfältig geübte kaleidoskopartige Aufsplittern und Verbinden von Sprachelementen und Gesten es vermocht hätten, die alles vielmehr zum ästhetisch definierten Spiel werden lassen. Eine hierin anklingende Problematik hat für mich zur Konsequenz geführt, auf die ich im Zusammenhang mit »Baal« zurückkommen möchte.

Theatralische und filmische Konzepte, die ich zur Zeit der Komposition von »Exercises« entworfen habe, sind zunächst von der Musik unabhängig, wenn auch aus ähnlichen Grundideen entstanden. Schließlich hat sich in der Arbeit vieles so organisch ineinandergefügt, daß ich einen Zusammenhang akzeptierte.

Grundsituation, auf die in »Netzwerk« immer wieder zurückgegriffen wird, ist die Beziehung von Leben, daß sich entwickeln muß und Ordnung, die sich erhalten möchte. Die Masse »Mensch«, – wie eine Art Insektenstaat –, schafft notgedrungen Ordnungen und ist ihnen unterworfen. Der „menschliche“ Überbau: Ordnungen werden willkürlich gelenkt, Unterwerfung wird gefordert, Ordnungssysteme werden, – einem urchimlichen Bedürfnis folgend – mit höherem Sinn begründet. Macht- und Herrschaftsstrukturen politischer, religiöser und humanistischer Prägung werden logisch daraus abgeleitet. Die Menschheit reibt sich an ihnen und produziert sie immer wieder. Anstelle einer ablaufenden Handlung stehen einzelne Anläufe, in denen Verwandtes und Verschiedenes aus grundlegenden Antrieben und Verflechtungen wächst. In kurzen Zwischenszenen, – den »Regressen« –, rückt jeweils ein winziges Detail aus der Masse »Mensch« ganz nah heran und zeigt alltägliche Typen, auf einer animalischen Basis zufrieden oder uneins mit sich, gelenkt oder im Hader mit einer übergeordneten Macht, unberechenbar in ihrem Verhalten und doch vertraut. Elemente der »Regressive« und Grundordnungen durchdringen einander immer erkennbarer im Laufe des Stücks, dessen Titel vielfach deutbar ist. Die Musik, von der die Konzeption ja ausgegangen ist, ist im Endergebnis nicht illustrierend oder begleitend oder symphonisch autonom. Vorgänge vielfältiger Art: – rein Instrumentales, Gesang (Kunst)-Sprachliches, mimische Elemente, Bewegungsvorgänge zu Musik und ohne sie – haben Anteil am Geschehen, in dem gleichsam Aspekte von ähnlichen Grundvorgängen wahrnehmbar werden sollen, die sich auf verschiedenen Ebenen, wenn auch nicht immer synchron vollziehen, Bilder für Tendenzen in unserem Tun, die gemeinsame Wurzeln in unserer organischen Existenz haben. Nicht von vornherein intendiert ergaben sich in der Arbeit zunehmend auch Bezüge zu historischen Formen von »Welttheater«. Das Spiel wird aber zum Zeichen einer anderen Welt: Die Apotheose, der Ausblick auf positive Lösungen und der Glaube, daß Warnbilder zu ihnen hinführen könnten, fehlt. Es hinterläßt einen Friedhof menschlichen Herrschafts- und Ordnungstrebens, Trauer und Fragen.

Das Verhältnis von menschlicher Gesellschaft und Individuum ist auch an B. Brechts »Baal«, der mich seit langem beschäftigt hat, jenes Problem, das mich am meisten interessiert, – hier vom einzelnen Menschen her gesehen. Meine musikalische Entwicklung hat mich schließlich zu dem Punkt gebracht, den Stoff konkret in die Hand zu nehmen. Schon in den »Exercises« habe ich mich von der Arbeit mit Massenstrukturen, deren Möglichkeiten ich in den »Spiegeln« ausgesprochen bin und die mir auch als Dirigent so vielfach begegneten, abgesetzt und im Detail durchhörbare Vorgänge aufgesucht: bestimmte Intervallkombinationen, Andeutungen von Melos, Harmonik und Rhythmus, die in den »Spiegeln« ausgeklammert waren. Es war mir schnell bewußt, daß jede Bewegung in dieser Richtung unweigerlich zu einer intensiven Berührung mit der Tradition führen mußte. Werke seit der Mitte der Sechzigerjahre schleusen oft mit ihr Verwandtes in die grundlegenden Denkmodelle der späten Fünfzigerjahre ein. Wahrscheinlich auch aus Unruhe, über der möglichst feinen Ausgestaltung eines Raumes nicht zu vergessen, wie ganze Städte gebaut sein könnten, war es mein Bedürfnis, jene Grundmodelle zunächst zu verlassen. Schon in den »Regressen« der »Exercises« habe ich traditionelle Formulierungen aufgegriffen. Die Aufgabe, sie zu integrieren, aufzusaugen, hat mich Verbindungen von musikalischen Vorstellungsbereichen außerhalb der gängigen Art gelehrt. In einigen folgenden Werken habe ich dann offensichtlich den Stier bei den Hörnern gepackt und stilistisch deutlich bestimmbare, aber stark wechselnde Positionen bezogen. Das hat mein Bewußtsein dafür vertieft, was be-

stimmte Materialkonstellationen prinzipiell herzugeben imstande sind und sie meiner Phantasie verfügbar gemacht. Darüber hinaus haben diese Arbeiten keinen neuen Stil gebracht, aber für mich den Finger deutlich auf einen Punkt gelegt, den zu sehen nottut: Innovationen sind heute nicht mehr im Bereich prinzipiell neuer Materialordnungsfunde, sondern im Grad und Anspruch geistiger Auseinandersetzung und Bewältigung zu suchen. Es in Richtung auf ein umfassenderes Wahrnehmen einer Welt zu tun, deren Vielfalt nicht in einem doktrinären System zu beschneiden oder hinter einer Schein-Einheit zu verbergen, sondern in einer vielgestaltigen, organischen Ordnung zu erfassen wäre, mag gefährvoll, aber über den musikalischen Bereich hinaus nicht irrelevant sein. In »Exercises« bzw. »Netzwerk«, die etwas davon thematisieren, waren verschiedene musikalische Bereiche deutlich getrennt, ihr Einfluß aufeinander deutlich ausgespielt.

Im »Baal« sind die Grenzen fließend geworden, die Möglichkeiten unmittelbarer miteinander verklammert, – sie durchdringen einander stärker. Auch hier stehen aber bestimmte Strukturformen grundsätzlich für bestimmte Grundsituationen im Stück: Geflechte, Felder von dicht aneinanderliegenden Tönen für den Bereich des Naturhaften, – auch des Undurchdringlichen, Undurchschaubaren, Mythischen, in den das Leben eingebettet ist, polyrhythmisch Über- und Nebeneinanderliegendes, auch manchmal formelhaft-aleatorisch Wiederholtes für den Bereich des „gesellschaftlichen“, der außerhalb Baals eigentlicher Interessen liegt, Melodisches für den Bereich individuellen Ausdrucks: expressivformaler Eigenwert wächst hier aus der Deklamation, „feste“ Formen, – Baals Gesänge z. B. –, haben die Funktion im gesamten Gewebe. Expressive Akkordik schlägt in Farbe um, wo Töne dicht aneinanderliegen, in Farbfeldern entstehen umgekehrt Schwerpunkte, von denen aus das Geschehen in bestimmte Richtungen drängt: Aus Schillerndem, Urgrundhaftem, das viele Möglichkeiten birgt, lösen sich bestimmte, die Konsequenzen bringen und fordern. In »Exercises« bzw. »Netzwerk« habe ich mir selbst eine Sprache geschaffen und vieles aus der Fülle von Beziehungsmöglichkeiten zu Musik und szenischer Situation erprobt. Im »Baal«, wo ich die bestehende als semantisch organisiertes Transportmittel akzeptiere, ordne ich mich ihr bewußt und betont unter: Sprache sollte hier extrem im Vordergrund stehen und tragen. Es gibt nicht nur alle Formen vom Übergang des Sprechens zum Singen, – im Singen selbst kommen Dauerbeziehungen und melodischer Duktus so aus Deklamation und Affekt, daß es sich dem natürlichen Tonfall ganz anpaßt. Das ist nicht neu, steht aber im Gegensatz zu „neuer“ Literatur, die seit langem grundsätzlich stark stilisiert. Die genannten musikalischen Entscheidungen hängen eng mit meinen grundlegenden Beziehungen zu diesem Stück und den daraus kommenden Intentionen zusammen.

»Baal« ist – und war es für mich im besonderen – eine Reflexion über das „Einsteigen“, das den Kern unserer Existenz betrifft. Er selbst tut es nicht, wie der Ichthyosaurus, der zur Zeit der Sintflut nicht in die rettende Arche steigen wollte, weil er „Wichtigeres“ zu tun hatte in diesen Tagen. Baal läßt sich von den „Kunstsinnigen“ nicht „verwüsten“, die ihn hochloben und seine Gedichte verkaufen wollen; sie lassen ihn daher fallen. Aber auch dem „Volk“, den Chauffeuren, für die er in der Kneipe singt, ist „Kunst“ nicht geheuer und das Publikum im Kabarett, in dem er später auftritt, erwartet von ihm ewig die gleichen Zoten: eine Weile hält er seinen Kontrakt, um mit der Einzigen, die er längere Zeit bei sich behält, leben zu können, – dann reißt er aus. Sein Hunger nach Leben, seine Suche „nach Land, wo es besser zu leben ist“, treiben ihn weiter und gleichzeitig immer mehr in die Isolation; aber das Wesentliche an ihm ändert sich nicht, während er sinkt. Inkarnation vitalen Glücksverlangens, ja des Vitalen schlechthin, ist er in des Wortes Grundbedeutung von Natur aus a-sozial. Er will nicht nur nicht so leben, wie man muß, um nicht „aus der Bahn“ geworfen zu werden, er kann es auch nicht. – Eine Schlüsselstelle für mich ist die erwähnte Ichthyosaurus-Parabel. Baal ist vor allem auch ein provokantes Bild für ein Wesen, das die Bedingungen, die es braucht, um



existieren zu können, nicht vorfindet und daher zugrundegeht. Die Dimensionen von Baals asozialem Verhalten erscheinen in einem anderen Licht, wo zunehmend Menschen in Mechanismen kretinieren, wo selbst „sozial vernünftiges“ Handeln sich aufschleichende Weise gegen unsere vitale Substanz zu richten beginnt, wo wir „Inhumanes“ in dieser Form bald bewußt zu akzeptieren genötigt sein könnten, um in irgendeiner Form zu überleben. — Baals Verweigerung ist keine spektakuläre, auf „Verbesserung“ der Welt gerichtete, wie die Bewegungen des Terrorismus, der Hausbesetzer und der jugendlichen Randalierer, — und es ist keine kleinbürgerliche, die im Rückzug liegt. In einer notgedrungen zunehmend verwalteten Welt, die ihm immer weniger schmale, vorgezeichnete Wege läßt, wird das unmittelbare Ausleben vitalen Glücksverlangens mehr und mehr zum Anachronismus. Mir lag Brechts Baal näher, als modisch-„aktuelle“ Konstruktionen, in denen uns Probleme, die den Kern unserer Existenz betreffen — wie die allgegenwärtigen Informationen über sie — so gern glatt durch die Gurgel rutschen. Baal und Lulu sind ähnlich unwandelbare Urbilder, überzeitlich, wenn auch deutlich zeitgeprägt in ihrer literarischen Erscheinung. Während aber Wedekinds »Urgestalt des Weibes« trotz aller Greuel um sie her, die sie mitverursacht, fasziert, irritiert Brechts Baal: Verkrallt in die Erde und ihrer Schönheit so ausgeliefert, wie er ihre Gewalt verkörpert, verhält er sich in einem Maß asozial, das ein Mitleiden mit seiner Person erschwert. Er fordert nicht Identifikation heraus, — bei den meisten eher die Frage, was uns der Dreckskerl soll, der hier zu Recht zugrundegeht. — Der Ichthysaurus war „allgemein unbeliebt, als er ersoff.“

Dem jungen Brecht war wohl recht, daß hier Schmerz und Ekel im Amüsierbetrieb wenig konsumierbar werden. Mir wurde 1974 klar, daß nur Ansätze für Identifikation Voraussetzungen für jene Art von Auseinandersetzung schaffen konnten, die mich an »Baal« interessierte. Was an ihm berühren kann, sollte die Musik verstärken, fühlbarer machen. Verfremdende Stilisierung, Distanzierung vom Dargestellten, ein Nebeneinander von Ebenen, das in »Netzwerk« eine bestimmte Funktion hatte, wurden hier zu ungeeigneten Mitteln. Die von Brecht in seiner Figur gesetzte Provokation wird für mich durch den Verzicht auf sie aber nicht aufgehoben, — eher verschärft. In einer ästhetisch hinreichend definierten, etablierten Kunstform manifest gewordene Herausforderungen zu kritischem Verhalten, wie sie absurdes Theater, klassizistische „Verfremdungstechniken“ und „engagierte“ Kunst auf ihrer Basis heute darstellen, können immer noch gültige Dokumente unserer Zeit sein und einen hohen Reiz ausüben. Ihren provokatorischen Effekt für den „Wissenden“ haben sie verloren. Irritierend und damit kritische Reflexion herausfordernd wirkt auf ihn heute einzig, was direkte Anteilnahme erheischt: es verbreitet Unbehagen: unmittelbar in der eigenen Reaktion und mittelbar in der Beobachtung des „naiven“ Hörers. Auch der schwankt allerdings bei Baal im Optimalfall, was er schön finden und was er ablehnen kann, soll, darf, muß...

„Moderne“ Kunst hat jetzt lange Zeit nicht nur allzu Plattes, Simples, sondern auch zu hochgradiger Identifikation Herausforderndes vermieden. Bewußt oder unbewußt war das u. a. eine Art von Weigerung gegenüber illusionierendem Verschleiern der Realität, auch gegenüber der Lenkung durch Kunst und schließlich dem lenkenden Mißbrauch von Kunst. Der weltanschauliche Aspekt einer vom Expressionismus geprägten Kunstphilosophie und -publizistik, die „Modernes“ zunehmend auf eine kritische Funktion zu verpflichten und scheinbar spielerische Bewältigung, wie sie bestimmte Formen des Neoklassizismus zu präsentieren schienen, zu verdammen begann, ist verständlich. Der intellektuelle Zwang, den brillant formulierte Polemiken auf dieser Basis und der eines ungebrochenen Fortschrittsglaubens auch nach dem 2. Weltkrieg etablierten, war hingegen auf Dauer keineswegs unbedenklich: Im Verein mit der durch Medien und Kommerz geschaffenen Situation hat die Publizistik den Gang künstlerischer Entwicklungen zuweilen fast zu lenken gedroht. Starke Naturen haben sich allerdings in entscheidenden Punkten weiterhin unabhängig von dem

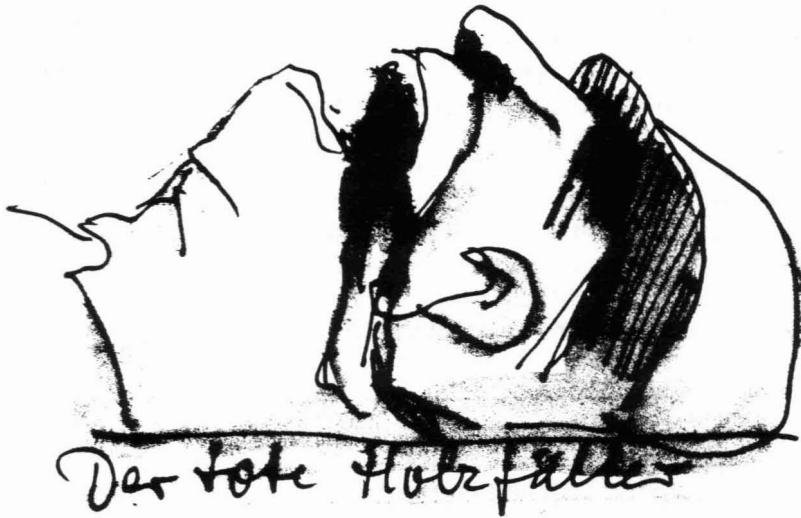
entfaltet, was jeweils für „relevant“ erklärt wurde. Wie weit heute Durchdacht, wie weit „Geschmack“, jene vielfach wenig durchschaute, aber höchst wirksame Größe, wie weit auch unbewußtes Fixiertsein an Vertrautes und kreatives wie technisches Unvermögen Haltungen und Reserven im Kunstbetrieb im einzelnen mitbestimmen, dürfte schwer zu durchleuchten sein, ist aber des Fragens wert.

Vieles in Kunst und Anti-Kunst hat in unserem Jahrhundert tatsächlich Kritik und Verweigerung artikuliert, manches hat die Grenze zum Leben zu überschreiten und unmittelbar einzugreifen versucht. Kunst wird sich ohne Zweifel auch weiterhin am Nicht-Heilen in der Welt reiben. Ihr Wesen lebt aus einem Widerspiel von Erfahrungen im Material und geistiger Durchdringung. Wer Kunst nicht ganz über Bord wirft, sollte das wissen.— Wo und wie weit ist sie imstande, weiterhin auf ihrem devinatorischen Weg „Modernes“, das heißt für unsere Zeit Wesentliches zu finden??

Wie eingangs erwähnt, bin ich in meiner Arbeit nicht von ideologischen Erwägungen ausgegangen. Klee's »In der Kunst weiß man immer alles nachher« trifft auf mein Verhalten genauso zu wie die Tatsache, daß mir bestimmte Aspekte und Dimensionen daran schon während der Entstehung des »Baal« bewußt waren. Eine Notiz von 1980 stellt die Frage nach heute möglichen „Alternativen“. Dort heißt es: „Es gäbe viele gute Gründe, zu schweigen. Meine Unzufriedenheit, mein Glücksverlangen haben mich aber dazu gedrängt, dieses Stück zu machen und es so zu machen. Wenn man es „handelt“, besteht die Chance, daß die Herausforderungen, die für mich darin liegen, verstanden werden; — auch die, daß ich ersau-fe“ ... »Baal«, — eine Ichthyosaurus-Alternative des Individuums, das sich seiner Haut wehrt??

Ein „glatter“ Weg in die Zukunft liegt nicht vor mir.





Götz Fischer Zur »Baal«-Inszenierung

„...Der Mann ist kein besonders moderner Dichter. Baal ist von der Natur nicht besonders benachteiligt. Man muß wissen, daß er bis über sein 30. Lebensjahr hinaus völlig unbescholten dahinlebt. Er entstammt der Zeit, die dieses Stück aufführen wird... Baal ist weder eine besonders komische noch eine besonders tragische Figur. Er hat den Ernst aller Tiere... das Stück ist weder die Geschichte einer noch die vieler Episoden, sondern die eines Lebens. Es hieß ursprünglich: BAAL FRISST! BAAL TANZT! BAAL VERKLÄRT SICH!“
Bert Brecht in seinem Vorwort zu »Baal« 1919.

Friedrich Cerha hat ganz bewußt Brechts »Baal«-Text wörtlich aus den vorhandenen fünf Fassungen übernommen, denn Brechts Text ist von einer eminent literarischen Kraft und Potenz. Er ist brutal, pubertär, gewaltig, oft ordinär, aber von einer eindringlichen Aussagekraft. Abstoßende Wirkungen sind bei Brecht natürlich beabsichtigt.

Nach den Worten Brechts, die ich oben zitierte, kann uns nicht die „dramatische Biographie“, wie Brecht sein Stück »Baal« genannt hat, interessieren, sondern die theatralische Darstellung dieser einzigartigen Figur in der heutigen Zeit, in einer Umwelt, deren Probleme uns täglich neu bewußt werden.

Baal ist für mich das Individuum schlechthin, vielleicht ein Aussteiger, der sich seinen eigenen Freiraum schaffen will – und sein Verhältnis zu einer asozialen Gesellschaft, die ihn in Beschlag nehmen, vermarkten, für sich ausnützen möchte.

Wie weit läßt sich dieser „Aussteiger“ Baal dies gefallen: in dem Bewußtsein zu schockieren, zu provozieren, diese Gesellschaft zu ohrfeigen – weiß er, daß er außer seinem provokanten Verhalten nichts bewegen, nichts verändern kann.

Kann er wirklich nicht?

Komödiantisches, Tragisches, Sensibles, Brutales bestimmen die szenische Darstellung dieser Figur Baal, die Negatives als auch Positives in uns widerspiegelt.

Ballade, in welcher Villon alle Welt um Verzeihung bittet

Die Mönche in den hürnen Kutten,
die Bettelbrüder, Zölestiner,
die Stromer und die Herrschaftsdienner,
die Tagediebe, Dirnen, Nutten,
die Stutzer in den Stöckelschuhn,
die Mädchen, die so schämig tun
und recken ihre drallen Leiber,
die Vetteln und die jungen Weiber,
die eitlen Gecken, die sich plagen,
fahlgelbe enge Schühlein tragen
und affig schlenkern mit den Armen,
sie alle bitt ich um Erbarmen!



Die Mädchen, die die Brüste zeigen,
um besser Kunden so zu kirren,
die Knechte, die die Gäule schirren,
die Fiedler, die zum Tanze geigen,
die Gaukler, Masken, Narrenweiber,
die Bärenführer, Eseltreiber,
die Kammermägde, die mit Bändern
geputzt selbsechst vorüberschlendern,
die Büblein und die Spittelarmen,
sie alle bitt ich um Erbarmen!

Nicht so die feige Hundemeute,
die mir, als könnt ich sie verdauen,
steinharte Rinden gab zu kaufen,
weil sie sogar das Wasser reute!
Für sie wärs Furzen noch zu schade.
Ich tät es gern, nur sitz ich grade.
Doch will ich christlich sie umarmen
und bitte alle um Erbarmen!

François Villon

Die Legende der Dirne Evelyn Roe

Als der Frühling kam und das Meer war blau
Da fand sie nimmer Ruh –
Da kam mit dem letzten Boot an Bord
Die junge Evelyn Roe.

Sie trug ein härnes Tuch auf dem Leib
Der schöner als irdisch war.
Sie trug kein andres Gold und Geschmeid
Als ihr wunderreiches Haar.

„Herr Kapitän, laß mich mit dir ins heil'ge Land fahrn
Ich muß zu Jeses Christ.“
„Du sollst mitfahrn, Weib, weil wir Narrn
Und du so herrlich bist.“

„Er lohn's Euch. Ich bin nur ein arm Weib.
Mein Seel gehört dem Herrn Jesu Christ.“
„So gib uns deinen süßen Leib!
Denn der Herr, den du liebst, kann das nimmermehr zahln:
Weil er gestorben ist.“

Sie fuhren hin in Sonn und Wind
Und liebten Evelyn Roe.
Sie aß ihr Brot und trank ihren Wein
Und weinte immer dazu.

Sie tanzten nachts. Sie tanzten tags.
Sie ließen das Steuern sein.
Evelyn Roe war so scheu und so weich:
Sie waren härter als Stein.

Der Frühling ging. Der Sommer schwand.
Sie lief wohl nachts mit zerfetztem Schuh
Von Raa zu Raa und starrte ins Grau
Und suchte einen stillen Strand
Die arme Evelyn Roe.

Sie tanzte nachts. Sie tanzte tags.
Da ward sie wie ein Sieches matt.
„Herr Kapitän, wann kommen wir
In des Herrn heilige Stadt?“

Der Kapitän lag in ihrem Schoß
Und küßte und lachte dazu:
„Und ist wer schuld, daß wir nie hinkommen:
so ist es Evelyn Roe.“

Sie tanzte nachts. Sie tanzte tags.
Da ward sie wie ein Leichnam matt.
Und vom Kapitän bis zum jüngsten Boy
Hatten sie alle satt.

Sie trug ein seiden Gewand auf dem Leib
Der siech und voll Schwielen war
Und trug auf der entstellten Stirn
Ein schmutzzerwühltes Haar.

„Nie seh ich dich, Herr Jesus Christ
Mit meinem sündigen Leib.
Du darfst nicht gehn zu einer Hur
Und bin ein so arm Weib.“

B.B.

Gesang von einer Geliebten

1. Ich weiß es, Geliebte: jetzt fallen mir die Haare aus vom wüsten Leben, und ich muß auf den Steinen liegen. Ihr seht mich trinken den billigsten Schnaps, und ich gehe bloß im Wind.
2. Aber es gab eine Zeit, Geliebte, wo ich rein war.
3. Ich hatte eine Frau, die war stärker als ich, wie das Gras stärker ist als der Stier: es richtet sich wieder auf.
4. Sie sah, daß ich böse war, und liebte mich.
5. Sie fragte nicht, wohin der Weg ging, der ihr Weg war, und vielleicht ging er hinunter. Als sie mir ihren Leib gab, sagte sie: Das ist alles. Und es wurde mein Leib.
6. Jetzt ist sie nirgends mehr, sie verschwand wie die Wolke, wenn es geregnet hat, ich ließ sie, und sie fiel abwärts, denn dies war ihr Weg.
7. Aber nachts, zuweilen, wenn ihr mich trinken seht, sehe ich ihr Gesicht, bleich im Wind, stark und mir zugewandt, und ich verbeuge mich in den Wind.

B.B.

Gesang von einer Frau

1. Abends am Fluß in dem dunklen Herz der Gesträucher sehe ich manchmal wieder ihr Gesicht, der Frau, die ich liebte: meiner Frau, die nun gestorben ist.
2. Es ist viele Jahre her, und zu Zeiten weiß ich nichts mehr von ihr, die einst alles war, aber alles vergeht.
3. Und sie war in mir wie ein kleiner Wacholder in mongolischen Steppen, konkav mit fahlgelbem Himmel und großer Traurigkeit.
4. Wir hausten in einer schwarzen Hütte am Fluß. Die Stechfliegen zerstachen oft ihren weißen Leib, und ich las die Zeitung siebenmal oder ich sagte: Dein Haar ist schmutzfarben. Oder: Du hast kein Herz.
5. Doch eines Tages, da ich mein Hemd wusch in der Hütte, ging sie an das Tor und sah mich an und wollte hinaus.
6. Und der sie geschlagen hatte, bis er müde war, sagte: Mein Engel –
7. Und der gesagt hatte: Ich liebe dich, führte sie hinaus und sah lächelnd in die Luft und lobte das Wetter und gab ihr die Hand.
8. Da sie nun draußen war in der Luft, und es ward öde in der Hütte, schloß er das Tor zu und setzte sich hinter die Zeitung.
9. Seitdem habe ich sie nicht mehr gesehen, und einzig von ihr blieb der kleine Schrei, den sie machte, als sie zurück an das Tor kam am Morgen, da es schon zu war.
10. Nun ist die Hütte verfault und die Brust ausgestopft mit Zeitungspapier, und ich liege abends am Fluß im dunklen Herz der Gesträuche und erinnere mich.
11. Der Wind hat Grasgeruch im Haar, und das Wasser schreit unaufhörlich um Ruhe zu Gott, und auf meiner Zunge habe ich einen bitteren Geschmack.

B.B.



Lied der Galgenvögel

Daß euer schlechtes Brot uns nicht tut drucken
Spüln wir's hinab mit eurem schlechten Wein –
Daß wir uns ja nicht schon zu früh verschlucken.
Auch werden einst wir schrecklich durstig sein.

Wir lassen euch für eure schlechten Weine
Neidlos und edel euer Abendmahl...
Wir haben Sünden. – Sorgen han wir keine.
Ihr aber habt dafür eure Moral.

Wir stopfen uns den Wanst mit guten Sachen
Das kost' euch Zähren viel und vielen Schweiß.
Wir haben oft das Maul zu voll zum Lachen
Ihr habt es oft zu voll vom Kyrieleis.

Und hängen wir einst zwischen Himmel und Boden
Wie Obst und Glocke, Storch und Jesus Christ
Dann, bitte, faltet die geleerten Pfoten
Zu einem Vater Eurer, der nicht ist.

Wir haun zusammen wonnig eure Frauen
Und ihr bezahlt uns heimlich eure Schmach...
Sie werden mit Wonne zusammengehauen
Und laufen uns noch in die Kerker nach.

Den jungen Weibern mit den hohen Busen
sind wir viel leichter als der Herr Gemahl.
Sie liebt den Kerl, der ihr vom Bett weg Blusen
Die ihr Gemahl bezahlt, beim Abschied stahl.

Sie heben ihre Augen bis zum Himmel
Und ihre Röcke bis zum Hinterteil
Und ist er frech, so macht der dümmste Lümmel
Bloß mit dem Adamsapfel sie schon geil.

Dein Rahm der Milch schmeckt schließlich nicht ganz übel
Besonders wenn du selbst ihn für uns kaufst
Wir tauchen dir das Schöpflein in den Kübel
Daß du in der entrahmten Milch versaufst...

Konnt in den Himmel uns der Sprung nicht glücken
War eure Welt uns schließlich einerlei.
Kannst du herauf schau'n, Bruder mit dem krummen Rücken?
Wir sind frei, Bruder, wir sind frei!

B.B.

Liebesunterricht

Aber, Mädchen, ich empfehle
Etwas Lockung im Gekreisch:
Fleischlich lieb ich mir die Seele
Und beseelt lieb ich das Fleisch.

Keuschheit kann nicht Wollust mindern
Hungrig wär ich gerne satt.
Mag's wenn Tugend einen Hintern
Und ein Hintern Tugend hat.

Seit der Gott den Schwan geritten
Wurd es manchem Mädchen bang
Hat sie es auch gern gelitten:
Er bestand auf Schwanengesang.

B.B.



Caspar Neher: Buchumschlag zu »Baal«

Über den Schnapsgenuß

1

In dem grünen Kuddelmuddel
Sitzt ein Aas mit einer Buddel
Grünem Schnaps. (Grünem Schnaps.)
Sitzt ein Aas mit einer Buddel und Herzklaps.
(Und Herzklaps.)

2

Sehet an, Josef, den Keuschen
Zwischen ungeheuren Fleischen
Sitzt und schnullt. (Sitzt und schnullt.)
An den Fingern, an den keuschen, aus Unschuld.
(Aus Unschuld.)

3

Sieben Sterne schmecken bitter.
Süß gezupfte Magenzither
Macht sie gut. (Macht sie gut.)
Sieben Lieder, sieben Liter, das gibt Mut.
(Das gibt Mut.)

4

Linsel Klopps ging grad wie'n Meier.
Doch nun ist ihm auch viel freier
Seit er schwankt. (Seit er schwankt.)
Ach, du Schwan in deinem Weiher, sei bedankt.
(Sei bedankt.)

B.B.

Nachtcafé

824: Der Frauen Liebe und Leben.
Das Cello trinkt rasch mal. Die Flöte
rülpst tief drei Takte lang: das schöne Abendbrot.
Die Trommel liest den Kriminalroman zu Ende.

Grüne Zähne, Pickel im Gesicht
winkt einer Lidrandentzündung.

Fett im Haar
spricht zu offenem Mund mit Rachenmandel
Glaube Liebe Hoffnung um den Hals.

Junger Kropf ist Sattelnase gut.
Er bezahlt für sie drei Biere.

Bartflechte kauft Nelken,
Doppelkinn zu erweichen.

B-moll: die 35. Sonate.
Zwei Augen brüllen auf:
Spritzt nicht das Blut von Chopin in den Saal,
damit das Pack drauf rumlatscht!
Schluß! He, Gigi! –

Die Tür fließt hin: Ein Weib.
Wüste ausgedörrt. Kanaanitisch braun.
Keusch. Höhlenreich. Ein Duft kommt mit. Kaum Duft.
Es ist nur eine süße Vorwölbung der Luft
gegen mein Gehirn.

Eine Fettleibigkeit trippelt hinterher.

Gottfried Benn

Schöne Jugend

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte,
sah so angeknabbert aus.
Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so löcherig.
Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell
fand man ein Nest von jungen Ratten.
Ein kleines Schwesterchen lag tot.
Die andern lebten von Leber und Niere,
tranken das kalte Blut und hatten
hier eine schöne Jugend verlebt.
Und schön und schnell kam auch ihr Tod:
Man warf sie allesamt ins Wasser.
Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten!

Gottfried Benn

*

Mutter

Ich trage dich wie eine Wunde
auf meiner Stirn, die sich nicht schließt.
Sie schmerzt nicht immer. Und es fließt
das Herz sich nicht draus tot.
Nur manchmal plötzlich bin ich blind und spüre
Blut im Munde.

Gottfried Benn

Bertolt Brecht — aber Neuerungen!

Die Oper war auf den technischen Standard des modernen Theaters zu bringen. Das moderne Theater ist das epische Theater. Folgendes Schema zeigt einige Gewichtsverschiebungen vom dramatischen zum epischen Theater.

Dramatische Form des Theaters

Die Bühne 'verkörpert' einen Vorgang
verwickelt den Zuschauer in eine Aktion
und
verbraucht seine Aktivität
ermöglicht ihm Gefühle
vermittelt ihm Erlebnisse
der Zuschauer wird in eine Handlung
hineinversetzt
es wird mit Suggestion gearbeitet
die Empfindungen werden konserviert
der Mensch wird als bekannt vorausgesetzt

der unveränderliche Mensch
Spannung auf den Ausgang
eine Szene für die andere
die Geschehnisse verlaufen linear
natura non facit saltus
die Welt, wie sie ist
was der Mensch soll
seine Triebe
das Denken bestimmt das Sein

Epische Form des Theaters

sie erzählt ihn
macht ihn zum Betrachter, aber

weckt seine Aktivität
erzwingt von ihm Entscheidungen
vermittelt ihm Kenntnisse
er wird ihr gegenübergesetzt

es wird mit Argumenten gearbeitet
bis zu Erkenntnissen getrieben
der Mensch ist Gegenstand der
Untersuchung
der veränderliche und verändernde Mensch
Spannung auf den Gang
jede Szene für sich
in Kurven
facit saltus
die Welt, wie sie wird
was der Mensch muß
seine Beweggründe
das gesellschaftliche Sein bestimmt das
Denken

Der Einbruch der Methoden des epischen Theaters in die Oper führt hauptsächlich zu einer radikalen Trennung der Elemente. Der große Primatkampf zwischen Wort, Musik und Darstellung (wobei immer die Frage gestellt wird, wer wessen Anlaß sein soll – die Musik der Anlaß des Bühnenvorgangs, oder der Bühnenvorgang der Anlaß der Musik usw.) kann einfach beigelegt werden durch die radikale Trennung der Elemente. Solange „Gesamtkunstwerk“ bedeutet, daß das Gesamte ein Aufwaschen ist, solange also Künste „verschmelzt“ werden sollen, müssen die einzelnen Elemente alle gleichermaßen degradiert werden, indem jedes nur Stichwortbringer für das andere sein kann. Der Schmelzprozeß erfaßt den Zuschauer, der ebenfalls eingeschmolzen wird und einen passiven (leidenden) Teil des Gesamtkunstwerks darstellt. Solche Magie ist natürlich zu bekämpfen. Alles, was Hypnotisierungsversuche darstellen soll, unwürdige Räusche erzeugen muß, benebelt, muß aufgegeben werden.

Musik, Wort und Bild mußten mehr Selbständigkeit erhalten.



Brecht. Zeichnung von B. Doblin

a) Musik

Für die Musik ergab sich folgende Gewichtsverschiebung:

Dramatische Oper

Die Musik serviert
Musik den Text steigernd
Musik den Text behauptend
Musik illustrierend
Musik die psychische Situation malend

Epische Oper

Die Musik vermittelt
den Text auslegend
den Text voraussetzend
Stellung nehmend
Das Verhalten gebend

Die Musik ist der wichtigste Beitrag zum Thema.

b) Text

Aus dem Spaß war etwas Lehrhaftes, Direktes herauszuarbeiten, damit er nicht bloß unvernünftig war. Es ergab sich die Form der Sittenschilderung. Die Sittenschilderer sind die handelnden Personen. Der Text hatte nicht sentimental oder moralisch zu sein, sondern Sentimentalität und Moral zu zeigen. Ebenso wichtig wie das gesprochene Wort wurde (in den Titeln) das geschriebene. Beim Lesen gewinnt das Publikum wohl am ehesten die bequemste Haltung dem Werk gegenüber.

c) Bild

Die Ausstellung selbständiger Bildwerke innerhalb einer Theateraufführung stellt ein Novum dar. Die Neher'schen Projektionen nehmen Stellung zu den Vorgängen auf der Bühne, derart, daß der wirkliche Vielfraß vor dem gezeichneten Vielfraß sitzt. Die Szene wiederholt gleichermaßen von sich aus im Fluß, was im Bild steckt. Die Projektionen Neher's sind ebenso ein selbständiger Bestandteil der Oper wie Weill's Musik und der Text. Sie bilden ihr Anschauungsmaterial.

Diese Neuerungen setzen natürlich auch eine neue Haltung des Publikums voraus, das in den Opernhäusern verkehrt.

Bertolt Brecht

Heiterkeit der Kunst

Keine Situation darf uns vergessen lassen, daß die Kunst heiter ist. Schlechte Rasse verwechselt Stimmungen mit Gefühlen. Ein Künstler ist derjenige, bei dem der Augenblick der größten Leidenschaft mit der größten Klarheit zusammenfällt. Die Dilettanten ermes- sen die Gewalt eines Eindrucks daran, daß ihnen die Tabakspfeife ausgeht. Der Mut des Künstlers besteht darin, daß er denkt. Dieses Denken ist bei dem Grad leidenschaftlichen Gefühls, dem er ausgesetzt ist, gefährlicher als alles. Was die Reinheit der Kunst betrifft, so hat sie mit der Sauberkeit ihres Materials nichts zu tun, und die Unschuld hat wie beim Weib viele Grade und ist nichts, was man verlieren, sondern eher etwas, was man gewinnen kann. Ein gutes Stück braucht viele Untiefen, undurchsichtige Stellen, eine Menge Kies und er- staunlich viel Unvernunft, und es muß lebendig sein, vor es etwas anderes sein will. Wil- helms Mittel z. B., von all dem genügend hineinzubringen, war, möglichst viel vom andern zu nehmen. Ich denke mir, daß an dem Punkt, wo im »Hamlet« alle Kunst umsonst schien, Wilhelms Kunstverstand eminent triumphierte. Es galt ein altes, rohes Stück mit dem The- ma: »Reinigung eines Augiasstalls durch einen Jüngling«, das seine fulminante, aber schon abgebrauchte Wirkung aus dem rasanten Furioso seines Hamlet zog, für einen Darsteller umzukrempeln, der dick und asthmatisch war und den dritten Richard kreierte hatte. Drei Akte lang halfen sie sich mit Zögern, und dann fingen sie mit Nuancen an, und dann war das Stück toter als ein aus Holz geschnitzter Hund. Aber der Augiasstall mußte natürlich gerei- nigt werden, und Wilhelm brachte eine kleine Szene mit, die er zu Haus geschrieben hatte und die einigen anderen, schon ausprobierten, wie ein Ei dem andern glich (die übrigens ste- henblieben, denn doppelt genäht, hält besser), aber eine veritable Eselsbrücke darstellte — und der Asthmatiker war gerettet. Das ist die bei uns mit schöner Konsequenz gestrichene Szene, wo Hamlet die Armee des Fortinbras vorbeimarschieren sieht und die Idee, daß Kampf keinen Sinn haben müsse, um höchst blutig zu werden, im richtigen Augenblick (nämlich eine halbe Stunde vor Aufbruch des Publikums aus dem Theater) frißt. Es ist ein wahrhaft großer Moment in der Geschichte des germanischen Dramas und ein höchst grau- samer. Und es ist außerdem das, was wir unter Heiterkeit zu verstehen die Ehre haben.

Bertolt Brecht

Geschichten vom Herrn Keuner

Weise am Weisen ist die Haltung

Zu Herrn K. kam ein Philosophieprofessor und erzählte ihm von seiner Weisheit. Nach einer Weile sagte Herr K. zu ihm: „Du sitzt unbequem, du redest unbequem, du denkst unbequem.“ Der Philosophieprofessor wurde zornig und sagte: „Nicht über mich wollte ich etwas wissen, sondern über den Inhalt dessen, was ich sagte.“ „Es hat keinen Inhalt“, sagte Herr K. „Ich sehe dich täppisch gehen, und es ist kein Ziel, das du, während ich dich gehen sehe, erreichst. Du redest dunkel, und es ist keine Helle, die du während des Redens schaffst. Sehend deine Haltung, interessiert mich dein Ziel nicht.“

*

Liebe zu wem?

Von der Schauspielerin Z. hieß es, sie habe sich aus unglücklicher Liebe umgebracht. Herr Keuner sagte: „Sie hat sich aus Liebe zu sich selbst umgebracht. Den X. kann sie jedenfalls nicht geliebt haben. Sonst hätte sie ihm das kaum angetan. Liebe ist der Wunsch, etwas zu geben, nicht zu erhalten. Liebe ist die Kunst, etwas zu produzieren mit den Fähigkeiten des andern. Dazu braucht man von dem andern Achtung und Zuneigung. Das kann man sich immer verschaffen. Der übermäßige Wunsch, geliebt zu werden, hat wenig mit echter Liebe zu tun. Selbstliebe hat immer etwas Selbstmörderisches.“

*

Wenn Herr K. einen Menschen liebt

„Was tun Sie“, wurde Herr K. gefragt, „wenn Sie einen Menschen lieben?“ „Ich mache einen Entwurf von ihm“, sagte Herr K., „und Sorge, daß er ihm ähnlich wird.“ „Wer? Der Entwurf?“ „Nein“, sagte Herr K., „Der Mensch.“

Brecht mißachtete die kleinbürgerlichen Vorstellungen über anständiges Benehmen. Sie waren ihm so wesensfremd, daß er sie gar nicht verstand. Brecht hatte, wahrscheinlich aus einem Autofriedhof, ein altes Fahrzeug herausgeangelt, zusammenmontiert und fuhr mit der Zigarre im Mund munter herum. Oft holte er mich ab. Als wir das erste Mal fuhren, fauchte und klapperte der alte Kasten ganz toll. Die Passanten blieben stehen, drehten sich um – was lärmt denn da? Vorne hatte Brecht eine dreieckige Fahne aus grobem Leinen befestigt, darauf stand: »Brecht«. Ich genierte mich und sagte Brecht unzufrieden: „Warum hast du deinen Namen auf diesen Klapperkasten geschrieben?“ Brecht fragte mich: „Müssen wir schnell hinkommen?“ Ich antwortete: „Ja!“ „Fahren wir schnell?“ Wieder sagte ich: „Ja!“ „Also erreichen wir, was wir wollen?!“ Gegen diese praktische Vernunft konnte ich nichts einwenden.

Asja Lacis



Brecht. Zeichnung von Caspar Neher

Franz Marc

Religion und Kunst

Es ist unglaublich, wie wenig die Menschen von heute aus Museen lernen. Warum schaffen sie Museen, wenn sie nicht daraus lernen wollen? Und sie könnten alles daraus lernen, nämlich das eine, Große, daß es keine große und reine Kunst ohne Religion gibt, daß die Kunst desto künstlerischer war, je religiöser sie gewesen (und um so künstlicher, je unreligiöser die Zeit war). Auch haben die vollkommen recht, die sagen, daß echte Kunst mit unsrer wissenschaftlichen und technischen Zeit unvereinbar ist, — nur glaube ich, irren sie, wenn sie denken, daß die Kunst sterben wird. Vielmehr ist gewiß, daß die Wissenschaft und Technik zu kleinen Nebendisziplinen unseres Lebens herabsinken werden; der Taumel über unsre Klugheit wird sich bald legen, und die Kunst wird wieder zum Großen Gott, ja die Begriffe Gott, Kunst und Religion werden wiederkommen; neue Symbole und Legenden werden in unsre erschütterten Herzen einziehen.

Gibt es ein kläglicheres Schauspiel als das Entzücken unsrer Leute über den Fortschritt der Wissenschaften und der Technik? Gibt es etwas Beschränkteres und Traurigeres als das Triumphgefühl unsrer Leute, alle Religionen überwunden zu haben? Das glauben sie nämlich, die „guten Mitteleuropäer“. Auf was stützen sie ihren Dünkel! Z. B. auf Maschinen. Als ob es irgendeine Maschine gäbe, die nicht schlechteste Imitation vergangener Handarbeit des Menschen ist. Surrogat, an dem der Geist verhungert. Eisenbahn — die platteste Plebejererfindung; Flugmaschine, — kann sie irgendwie dem Geiste dienen? Direkte Beförderung von A nach B, Luftlinie. Das ist doch nichts besonders Geistreiches. Im Gegenteil höchst plebejisch, so gefährlich zu eilen. Der einzige Witz unserer gesamten modernen Technik ist offenbar der, uns vom Denken abzuhalten, Geist zu sparen. Wer mit Geist und in Gedanken heute geht, wird wegen Verkehrsstörung in Haft genommen oder überfahren. Es wird aber eine Zeit kommen, in Bälde, da wird man unsre ganze Technik und Wissenschaft grenzenlos langweilig finden; man wird sie vollkommen liegen lassen, ja vergessen; man wird gar keine Zeit dazu haben, weil man mit geistigen Gütern handeln wird.

*

Das geistige Kopfleben kennt dieselben Ansteckungsherde und Bazillenträger wie das Rumpfleben der physiologischen Welt, das nur das Paradigma des Geistes ist.

Mit listiger Verschlagenheit redet man aber immer von der Ansteckungsgefahr, die dem Neuen, Ungewohnten, der unbewohnten Zukunft anhaften soll, ein vielgeglaufter Satz der zurückstehenden, murmelnden Menge. Man fragt die Mediziner nicht einmal, wie unmöglich dieses sei und wie gewiß sein Gegenteil.

Nur in Zerfallsprodukten, in der Zersetzung des Alten lauert dem Geist Gefahr. Zwischen frischen, nackten, neuen Dingen ist noch kein Geist verseucht und erkrankt.

Wer lebt heute zwischen frischen Dingen?

Was ist Reinheit?

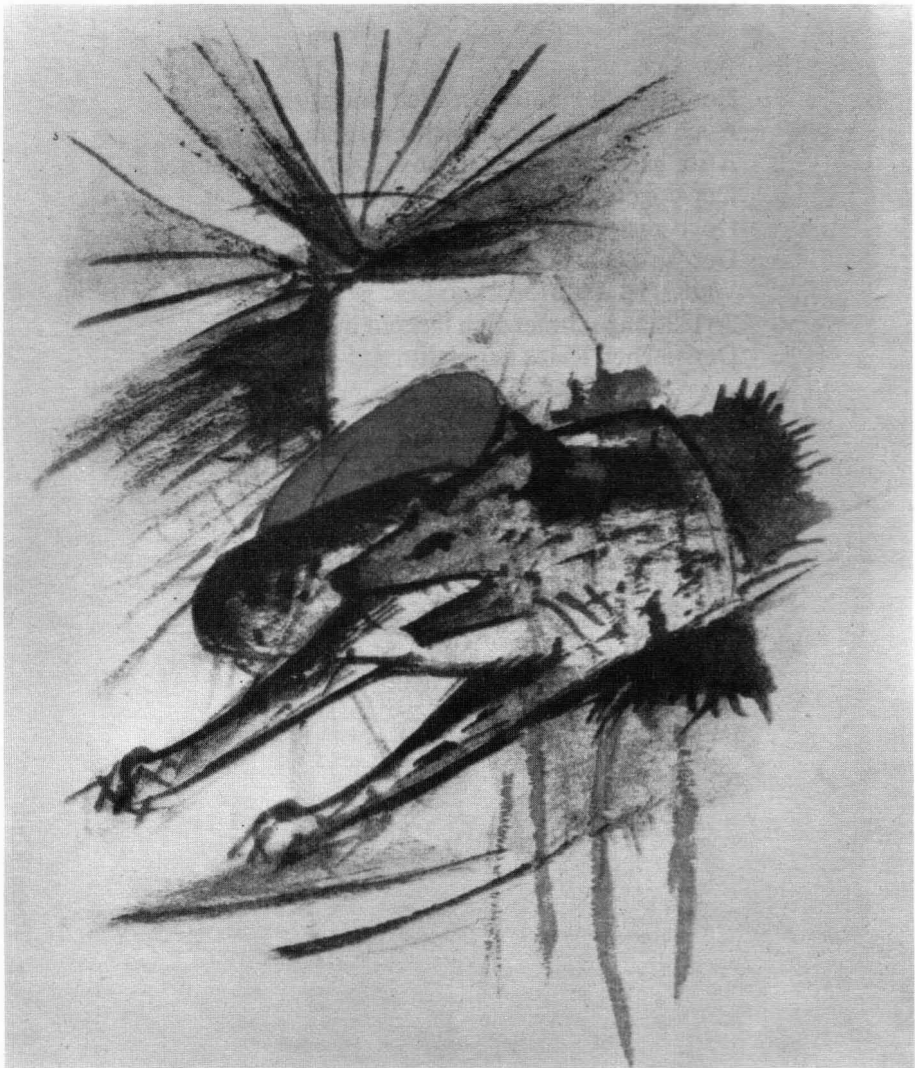
Franz Marc

Wir stehen in einer viel zu erregten Zeit, wir selbst sind zu erregt, um die Bedeutung der Werke messen zu können, die die Pioniere der neuen Zeit bis heute geleistet haben. Wir suchen nur die feine Grenze zwischen dem Gestern und Morgen. Sie ist kein gerader Strich, wie ihn die Handlanger der Moderne mit skrupelloser Hurligkeit ziehen wollen, um ihre Jenseitigkeit zu zeigen, — wahrscheinlich, um sie nicht zu verpassen, da sie die einzige Stütze ihrer leidigen Gegenwart bildet.

Die Linie und Grenze, die wir sehen, schlingt sich in geheimnisvollen Kurven vielfach weit zurück in Vergangenheit- und Vergessenheit und noch weiter vor in Fernen, die unserem trüben Auge entrückt sind.

Gerade die neuen Europäer müssen die Selbstbeherrschung üben, kein Ärgernis zu nehmen an den Gräbern und Ruinen, zwischen denen sie leben und noch lange leben werden. Der Mensch lebt immer zwischen Gräbern, und an seiner Würde, mit der er sich zwischen ihnen bewegt, erkennen wir seine Zukunftsart.

Franz Marc



Franz Marc: Liegende Hyäne

Lamento

Der Mensch kommt zur Welt und stirbt.
Auch wir werden demnächst tot sein,
Also: laßt uns so tun, als ob wir schon tot wär'n.
Der Vogel sitzt im Hagedorn,
Doch stirbt er gleichfalls, mit der Zeit.
Der wird gehenkt, den trifft ein Schuß,
Wehsal ist des Menschen Los.
So laßt uns schmerzlich lächeln nur
Der siechen Reize der Natur.

Ezra Pound



baal

baal baal
baal baal
baal baal

baal
baal

BAAL