

Elemente, die wir zum Aufbau einer großen dramatischen Kunst verwenden können, finden wir nur diese: ein paar Fotos, Beschreibungen und kleine Anweisungen uns fremder Regie. Vielleicht noch, was wir an *zeremoniellem Gestus* in Wachtangows »Dybbuk«-Aufführung ergattert haben und – um den Begriff »asiatisch« vollends den letzten exotischen Pomp zu nehmen: die »niedrigen« Aufführungen des Münchner Lokalkomikers Karl Valentin, die also etwas »Asiatisches« haben sollen, wenn man uns verstehen will. Um bei den letzteren zu bleiben, da sie am leichtesten zu kontrollieren sind, was ist ihr Hervorstechendes und »Asiatisches«?

Das Asiatische des Karl Valentin

ANMERKUNGEN ZUR OPER »AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY«

Oper – aber Neuerungen!

²⁰ Seit einiger Zeit ist man auf eine Erneuerung der Oper aus. Die Oper soll, ohne daß ihr kulinarischer Charakter geändert wird, inhaltlich *aktualisiert* und der Form nach *technifiziert* werden. Da die Oper ihrem Publikum gerade durch ihre Rückständigkeit teuer ist, müßte man auf den Zustrom neuer Schichten mit ²⁵ neuen Appetiten bedacht sein, und man ist es auch: man will *demokratisieren*, natürlich ohne daß der Charakter der Demokratie geändert wird, welcher darin besteht, daß dem »Volk« neue Rechte, aber nicht die Möglichkeit, sie wahrzunehmen, gegeben werden. Letzten Endes ist es dem Kellner gleich, wenn ³⁰ serviert wird, es muß nur serviert werden! Es werden also – von den Fortgeschrittensten – Neuerungen verlangt oder verteidigt, die zur Erneuerung der Oper führen sollen – eine prinzipielle Diskussion der Oper (ihrer Funktion!) wird nicht verlangt und würde wohl nicht verteidigt.

³⁵ Diese Bescheidenheit in den Forderungen der Fortgeschrittensten hat wirtschaftliche Gründe, die ihnen selbst teilweise unbekannt sind. Die großen Apparate wie Oper, Schaubühne, Presse usw. setzen ihre Auffassung sozusagen inkognito durch. Während sie schon längst die Kopfarbeit (hier Musik, Dichtung,

Kritik usw.) noch mitverdienender – ökonomisch betrachtet also mitherrschender, gesellschaftlich betrachtet schon proletaroider – Kopfarbeiter nur mehr zur Speisung ihrer Publikumsorganisationen verwenden, diese Arbeit also nach ihrer Art betreiben und in ihre Bahnen lenken, besteht bei den Kopfarbeitern selber immer noch die Fiktion, es handele sich bei dem ganzen Betrieb lediglich um die Auswertung ihrer Kopfarbeit, also um einen sekundären Vorgang, der auf ihre Arbeit keinen Einfluß hat, sondern ihr nur Einfluß verschafft. Diese bei Musikern, Schriftstellern und Kritikern herrschende Unklarheit über ihre Situation hat ungeheure Folgen, die viel zu wenig beachtet werden. Denn in der Meinung, sie seien im Besitz eines Apparates, der in Wirklichkeit sie besitzt, verteidigen sie einen Apparat, über den sie keine Kontrolle mehr haben, der nicht mehr, wie sie noch glauben, Mittel für die Produzenten ist, sondern Mittel gegen die Produzenten wurde, also gegen ihre eigene Produktion (wo nämlich dieselbe eigene, neue, dem Apparat nicht gemäße oder ihm entgegengesetzte Tendenzen verfolgt). Ihre Produktion gewinnt Lieferantcharakter. Es entsteht ein ²⁰ Werbegriff, der die Verwertung zur Grundlage hat. Und dies ergibt allgemein den Usus, jedes Kunstwerk auf seine Eignung für den Apparat, niemals aber den Apparat auf seine Eignung für das Kunstwerk hin zu überprüfen. Es wird gesagt: dies oder das Werk sei gut; und es wird gemeint, aber nicht gesagt: gut für den Apparat. Dieser Apparat aber ist durch die bestehende ²⁵ Gesellschaft bestimmt und nimmt nur auf, was ihm in dieser Gesellschaft hält. Jede Neuerung, welche die gesellschaftliche Funktion dieses Apparates, nämlich Abendunterhaltung, nicht bedrohe, könnte diskutiert werden. Nicht diskutiert werden können solche ³⁰ Neuerungen, die auf seinen Funktionswechsel drängen, die den Apparat also anders in die Gesellschaft stellen, etwa ihn den Lehranstalten oder den großen Publikationsorganen anschließen wollen. Die Gesellschaft nimmt durch den Apparat auf, was sie braucht, um sich selbst zu reproduzieren. Durchgehen kann also auch nur eine »Neuerung«, welche zur Erneuerung, nicht aber ³⁵ Veränderung der bestehenden Gesellschaft führt – ob nun diese Gesellschaftsform gut oder schlecht ist.

Die Fortgeschrittensten denken nicht daran, den Apparat zu ändern, weil sie glauben, einen Apparat in der Hand zu haben,

der serviert, was sie frei erfinden, der sich also mit jedem ihrem Gedanken von selber verändert. Aber sie erfinden nicht frei: der Apparat erfüllt mit ihnen oder ohne sie seine Funktion, die Theater spielen jeden Abend, die Zeitungen erscheinen xmal am Tag; und sie nehmen auf, was sie brauchen; und sie brauchen einfach ein bestimmtes Quantum Stoff¹.

Man könnte annehmen, daß die Aufdeckung dieses Sachverhaltes (der unentrinnbaren Abhängigkeit der Kunstschaffenden vom Apparat) seiner Verurteilung gleichkäme. Er wird so schamhaft verborgen!

An sich aber ist die Einschränkung der freien Erfindung des einzelnen ein fortschrittlicher Prozeß. Der einzelne wird mehr und mehr in große, die Welt verändernde Vorgänge einbezogen. Er kann nicht mehr sich lediglich »ausdrücken«. Er wird gehalten und instand gesetzt, allgemeine Aufgaben zu lösen. Der Fehler ist nur, daß die Apparate heute noch nicht die der Allgemeinheit sind, daß die Produktionsmittel nicht den Produzierenden gehören, und daß so die Arbeit Warencharakter bekommt und den allgemeinen Gesetzen einer Ware unterliegt. Kunst ist Ware – ohne Produktionsmittel (Apparate) nicht herzustellen! Eine Oper kann man nur für die Oper machen. (Nicht etwa kann man eine Oper ausdenken wie ein Böcklin-sches Seeier und dieses Phänomen dann, nach Ergriffung der Macht, in den Aquarien ausstellen; noch lächerlicher wäre es: es in unseren guten alten Zoo einschmuggeln zu wollen!) Selbst wenn man die Oper als solche (ihre Funktion!) zur Diskussion stellen wollte, müßte man eine Oper machen.

Oper –
 30 Die Oper, die wir haben, ist *die kulinarische Oper*. Sie war ein Genußmittel, lange bevor sie eine Ware war. Sie dient dem Genuß, auch wo sie Bildung verlangt oder vermittelt, denn sie verlangt oder vermittelt dann eben Geschmacksbildung. Sie nähert sich selber jedem Gegenstand in genießerischer Haltung. Sie »erlebt«, und sie dient als »Erlebnis«.

¹ Die Produzenten aber sind völlig auf den Apparat angewiesen, wirtschaftlich und gesellschaftlich, er monopolisiert ihre Wirkung, und zunehmend nehmen die Produkte der Schriftsteller, Komponisten und Kritiker Rohstoffcharakter an: das Fertigprodukt stellt der Apparat her.

Warum ist »Mahagonny« eine Oper? Die Grundhaltung ist die der Oper, nämlich kulinarisch. Näher »Mahagonny« sich dem Gegenstand in genießerischer Haltung? Es nähert sich. Ist »Mahagonny« ein Erlebnis? Es ist ein Erlebnis. Denn: »Mahagonny« ist ein Spaß.

Die Oper »Mahagonny« wird dem Unvernünftigen der Kunstgattung Oper bewußt gerecht. Dieses Unvernünftige der Oper liegt darin, daß hier rationale Elemente benutzt werden, Plastik und Realität angestrebt, aber zugleich alles durch die Musik wieder aufgehoben wird. Ein sterbender Mann ist real. Wenn er zugleich singt, ist die Sphäre der Unvernunft erreicht. (Sänge der Hörer bei seinem Anblick, wäre das nicht der Fall.) Je undeutlicher, irrealer die Realität durch die Musik wird – es erstreckt ja ein Drittes, sehr Komplexes, an sich wieder ganz Reales, von dem ganz reale Wirkungen ausgehen können, das aber eben von seinem Gegenstand, von der benutzten Realität, völlig entfernt ist –, desto genußvoller wird der Gesamtvorgang: der Grad des Genusses hängt direkt vom Grad der Irrealität ab. Mit dem Begriff Oper – es sollte nicht an ihm gerüttelt werden – sollte für »Mahagonny« alles Weitere gegeben sein. Also sollte etwas Unvernünftiges, Unwirkliches und Unernstes, an die rechte Stelle gesetzt, sich selbst aufheben in doppelter Bedeutung². Das Unvernünftige, das hier auftritt, ist nur dem Ort gemäß, an dem es auftritt.

Eine solche Haltung ist schlechtweg genießerisch.
 Was den Inhalt dieser Oper betrifft – *ihre Inhalt ist der Genuß*. Spaß also nicht nur als Form, sondern auch als Gegenstand. Das Vergnügen sollte wenigstens Gegenstand der Untersuchung sein, wenn schon die Untersuchung Gegenstand des Vergnügens sein sollte. Es tritt hier in seiner gegenwärtigen historischen Gestalt auf: als Ware?³

² Die enge Grenze hinderte nicht, etwas Direktes, Lehrhaftes hineinzubringen und alles vom Geistlichen aus anzuordnen. Das Auge, welches alles auf das Geistliche bringt, ist die Moral. Also Sitzenschilderung. Aber subjektive.
 Jetzt trinken wir noch eins
 Dann gehen wir noch nicht nach Hause

Dann trinken wir noch eins
 Dann machen wir mal eine Pause.

Was hier singt, das sind subjektive Moralisten. Sie beschreiben sich selbst!
 Ware ist hier auch die Romantik. Sie tritt lediglich als Inhalt auf, nicht als Form.

Es soll nicht geleugnet werden, daß dieser Inhalt zunächst provokatorisch wirken muß. Wenn zum Beispiel im dreizehnten Abschnitt der Vielfraß sich zu Tode frißt, so tut er dies, weil Hunger herrscht. Obgleich wir nicht einmal andeuten, daß andere hungerten, während dieser fraß, war die Wirkung dennoch provozierend. Denn wenn nicht jeder am Fressen stirbt, der zu fressen hat, so gibt es doch viele, die am Hunger sterben, weil er am Fressen stirbt. Sein Genuß provoziert, weil er so vieles enthält⁴. In ähnlichen Zusammenhängen wirkt heute Oper als Ge-
 10 nußmittel überhaupt provokatorisch. Freilich nicht auf ihre paar Zuhörer. Im Provokatorischen sehen wir die Realität widerhergestellt. »Mahagonny« mag nicht sehr schmackhaft sein, es mag sogar (aus schlechtem Gewissen) seinen Ehrgeiz darin
 15 setzen, es nicht zu sein – es ist durch und durch kulinarisch. »Mahagonny« ist nichts anderes als eine Oper.

– *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 Theater⁵.

Dramatische Form des Theaters *Epische Form des Theaters*

25 handelnd	erzählend
verwickelt den Zuschauer	macht den Zuschauer zum
in eine Bühnenaktion	Betrachter, aber
verbraucht seine Aktivität	weckt seine Aktivität
ermöglicht ihm Gefühle	erzwingt von ihm Entscheidungen
30 Erlebnis	Weltbild

4 »Ein würdiger Herr mit gesontenem Antlitz hatte einen Schlüsselbund gezogen und kämpfte durchdringend gegen das epische Theater. Seine Frau verließ ihn nicht in der Stunde der Entscheidung. Die Dame hatte zwei Finger in den Mund gesteckt, die Augen zugekniffen, die Backen aufgeblasen. Sie überprüfte den Kasse-Schlüssel.«
 (A. Polgar über die Uraufführung der Oper »Mahagonny« in Leipzig.)
 5 Dieses Schema zeigt nicht absolute Gegensätze, sondern lediglich Akzentverschiebungen. So kann innerhalb eines Mitteilungsprozanges das gefühlsmäßig Suggestive oder das rein rationell Überredende bevorzugt werden.

Der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt	er wird gegenübergesetzt
Suggestion	Argument
Die Empfindungen werden konserviert	bis zu Erkenntnissen getrieben
Der Zuschauer steht mittendrin	Der Zuschauer steht gegenüber
miterlebt	studiert
Der Mensch als bekannt vorgelegt	Der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung
Der unveränderliche Mensch	Der veränderliche und verändernde Mensch
Spannung auf den Ausgang	Spannung auf den Gang
Eine Szene für die andere	Jede Szene für sich
Wachstum	Montage
Geschehen linear	in Kurven
evolutionäre Zwangsläufigkeit	Sprünge
Der Mensch als Fixum	Der Mensch als Prozeß
Das Denken bestimmt das Sein	Das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken
Gefühl	Ratio ⁶

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 Aufwachen 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 erfährt den Zuschauer, der ebenfalls eingeschmolzen wird und einen passiven (leidenden)

6 Über die Gewichtsverschiebungen innerhalb der Darstellung siehe Versuch »Dialog über die Schauspielkunst«.

Teil des Gesamtkunstwerks darstellt. Solche Magie ist natürlich zu bekämpfen. Alles, was Hypnotiserversuche darstellen soll, unwürdige Räusche erzeugen muß, benebelt, muß aufgegeben werden.

5 *Musik, Wort und Bild mußten mehr Selbständigkeit erhalten.*

a) *Musik.*

Für die Musik ergab sich folgende Gewichtsverschiebung:

<i>Dramatische Oper</i>	<i>Epische Oper</i>
10 Die Musik serviert	Die Musik vermittelt
Musik den Text steigend	den Text auslegend
Musik den Text behauptend	den Text voraussetzend
Musik illustrierend	Stellung nehmend
Musik die psychische	das Verhalten gebend
15 Situation malend	

Die Musik ist der wichtigste Beitrag zum Thema?

b) *Text.*

Aus dem Spaß war etwas Lehraftiges, 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.⁸

c) *Bild.*

Die Ausstellung selbständiger Bildwerke innerhalb einer Theateraufführung stellt ein Novum dar. Die Neherischen Projektionen nehmen Stellung zu den Vorgängen auf der Bühne, derart, daß der wirkliche Vielfaß vor dem gezeichneten Vielfaß sitzt. Die Szene wiederholt gleichermaßen von sich aus im Fluß, was im Bild steckt. Die Projektionen Neher's sind ebenso ein

35 7 Die große Menge der Handwerker in den Opernorchestern ermöglicht nur assoziierende Musik (eine Tonflut ergibt die andere); also ist Verkleinerung des Orchesterapparates auf allerhöchstens 30 Spezialisten nötig. Der Sänger wird zum Referenten, dessen Privatgefühl Privatsache bleiben müssen.

8 Über die Bedeutung der »Titel« siehe »Anmerkungen zur Dreigroschenoper« und Fußnote 1 zum Dreigroschenfilm.

selbständiger Bestandteil der Oper wie Weills Musik und der Text. Sie bilden ihr Anschauungsmaterial.

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

Die Folgen der Neuerungen: Beschädigung der Oper?

Zweifellos werden gewisse Wünsche des Publikums, die von der alten Oper ohne weiteres befriedigt wurden, von der neuen nicht mehr berücksichtigt. Wie ist die Haltung des Publikums in der Oper, und kann sie sich ändern?

Herausstürzend aus dem Untergrundbahnhof, begierig, Wachs zu werden in den Händen der Magier, hasten erwachsene, im Daseinskampf erprobte und unerbitliche Männer an die Theaterkassen. Mit dem Hut geben sie in der Garderobe ihr gewohntes Benehmen, ihre Haltung »im Leben« ab; die Garderobe verlassen, nehmen sie ihre Plätze mit der Haltung von Königen ein. Soll man ihnen dies übelnehmen? Man brauche, um dies lächerlich zu finden, nicht die königliche Haltung der käseländlerischen vorzuziehen. Die Haltung dieser Leute in der Oper ist ihrer unwürdig. Ist es möglich, daß sie sie ändern? Kann man sie veranlassen, ihre Zigarren herauszuziehen?

Dadurch, daß, technisch betrachtet, der »Inhalt« zu einem selbständigen Bestandteil geworden ist, zu dem Text, Musik und Bild »sich verhalten«, durch die Aufgabe der Illusion zugunsten der Diskutierbarkeit und dadurch, daß der Zuschauer, statt erleben zu dürfen, sozusagen abstimmen, statt sich hineinversetzen, sich auseinanderzusetzen soll, ist eine Umwandlung angebahnt, die über Formales weit hinausgeht und die eigentliche, die gesellschaftliche Funktion des Theaters überhaupt zu erfassen beginnt.

Die alte Oper schließt die Diskussion des Inhaltlichen absolut aus. Geschähe es etwa, daß der Zuschauer bei der Darstellung irgendwelcher Zustände zu diesen Zuständen Stellung nähme, hätte die alte Oper ihre Schlacht verloren, der Zuschauer wäre »drausgekommen«. Die alte Oper enthielt natürlich auch Elemente, die nicht rein kulinarisch waren – man muß die Epoche ihres Aufstiegs von der ihres Abstiegs unterscheiden –. »Zauberflöte«, »Figaro«, »Fidelio« enthielten weltanschauliche, kritische Elemente. Jedoch war das Weltanschauliche, etwa das

Wagnis, stets so kulinarisch bedingt, daß *der Sinn* dieser Opern sozusagen ein absterbender war und dann in den Genuß einging. War der eigentliche »Sinn« abgestorben, hatte die Oper keineswegs nun keinen Sinn mehr, sondern eben einen anderen, nämlich den als Oper. Der Inhalt war in der Oper abgelegt. Die heutigen Wagnerianer begnügen sich mit der Erinnerung, daß die ursprünglichen Wagnerianer einen Sinn festgestellt und also gewußt hätten. Bei den von Wagner abhängig Produzierenden wird sogar die Haltung des Weltanschauenden noch stur beibehalten. (Eine Weltanschauung, die, zu sonst nichts mehr nütze, nur noch als Genußmittel verschleudert wird!) («Elektra», »Jonny spielt auf«.) Eine ganze, reich entwickelte Technik, die diese Haltung ermöglicht hat, wird beibehalten: in der Haltung des Weltanschauenden geht der Spieler durch seinen beschaulichen Alltag. Nur von hier aus, vom absterbenden Sinn aus (also wohlverstanden: dieser Sinn *konnte* absterben), werden die fortgesetzten Neuerungen verständlich, die die Oper heimsuchen – als verzweifelte Versuche, dieser Kunst hinterher einen Sinn zu verleihen, einen »neuen« Sinn, wobei dann am Ende das Musikalische selber dieser Sinn wird; wo also etwa der Ablauf der musikalischen Formen als Ablauf einen Sinn bekommt und gewisse Proportionen, Verschiebungen usw. aus einem Mittel glücklich ein Zweck geworden sind. Fortschritte, welche die Folge von nichts sind und nichts zur Folge haben, welche nicht aus neuen Bedürfnissen kommen, sondern nur mit neuen Reizen alte Bedürfnisse befriedigen, also eine rein konservierende Aufgabe haben. Man nimmt neue stoffliche Elemente herein, die »an dieser Stelle« noch nicht bekannt sind, da sie, als »diese Stelle« eingenommen wurde, auch an anderer noch nicht bekannt gewesen waren. (Lokomotiven, Maschinenhallen, Aeroplane, Badezimmer usw. dienen als Ablenkung. Die Besseren vereinen den Inhalt überhaupt und tragen ihn in lateinischer Sprache vor oder vielmehr weg.) Das sind Fortschritte, welche nur anzeigen, daß etwas zurückgeblieben ist. Sie werden gemacht, ohne daß sich die Gesamtfunktion ändert oder vielmehr: nur damit die sich nicht ändert. Und die Gebrauchsmusik?

In dem gleichen Augenblick, als man das Konzertante, also nacktste *l'art pour l'art* erreicht hatte (es wurde als Reaktion auf das emotionelle Moment der impressionistischen Musik er-

reicht), tauchte sozusagen schauungsboren der Begriff der Gebrauchsmusik auf; worin die Musik sozusagen von dem Laien Gebrauch machte. Der Laie wurde so gebraucht, wie eine Frau »gebraucht« wird. Neuerung über Neuerung: der hörmüde Hörer wurde spiefreudig. Der Kampf gegen die Hörfaulheit schlug direkt um in den Kampf für den Hörfließ und dann in den Spielfleiß. Der Cellist des Orchesters, ein mehrfacher Familienvater, spielte nicht mehr aus Weltanschauung, sondern aus Freude. Der Kulinarismus war gerettet!⁹

Man fragt sich: Warum dieser Marsch auf der Stelle? Warum dieses zähe Festhalten am Genießersischen, an der Berauschung? Warum dieses geringe Interesse für die eigenen Angelegenheiten außerhalb der eigenen vier Wände? Warum keine Diskussion? Antwort: Es ist von einer Diskussion nichts zu erwarten. Eine Diskussion der heutigen Gesellschaftsform, ja sogar eine solche nur ihrer unwichtigsten Bestandteile würde sofort und unhemmbar zu einer absoluten Bedrohung dieser Gesellschaftsform überhaupt führen.

Wir haben gesehen, daß die Oper als Abendunterhaltung verkauft wird, wodurch alle Versuche, sie zu ändern, ganz bestimmte Grenzen finden. Wir sehen: diese Unterhaltung muß eine feierliche und den Illusionen gewidmete sein. Warum?

In der jetzigen Gesellschaft ist die alte Oper sozusagen nicht »wegzudenken«. Ihre Illusionen haben gesellschaftlich wichtige Funktionen. Der Rausch ist unentbehrlich; nichts kann an seine Stelle gesetzt werden!¹⁰ Nirgends, wenn nicht in der Oper, hat

9 Neuerungen solcher Art sind zu kritisieren, solange sie lediglich der Erneuerung überfällig gewordener Institutionen dienen. Sie stellen Fortschritte dar, wenn man einen grundsätzlichen *Funktionswechsel* dieser Institutionen durchführen will. Dann sind sie quantitative Verbesserungen, Entdeckungen, Reinigungsprozesse, die von dem statgefundenen oder statzufindenden Funktionswechsel aus erst ihren Sinn bekommen.

Wirklicher Fortschritt ist nicht Fortgeschrittensein, sondern Fortschreiten. Wirklicher Fortschritt ist, was Fortschreiten ermöglicht oder erzwingt. Und zwar in breiter Front die angeschlossenen Kategorien mitbewegend. Wirklicher Fortschritt hat als Ursache die Unhaltbarkeit eines wirklichen Zustandes und als Folge seine Veränderung.

10 Das Leben, wie es uns auferlegt ist, ist zu schwer für uns, es bringt uns zuviel Schmerzen, Enttäuschungen, unlösbare Aufgaben. Um es zu ertragen, können wir Linderungsmittel nicht entbehren. Solcher Mittel gibt es vielleicht dreierlei: mächtige Ablenkungen, die uns unser Elend gering schätzen las-

der Mensch die Gelegenheit, ein Mensch zu bleiben! Seine sämtlichen Verstandesfunktionen sind längst zurückgeschraubt auf solche des angstvollen Mißtrauens, der Übervorteilung des anderen, der selbstischen Berechnung.

Die alte Oper gibt es nicht nur deshalb noch, weil sie alt ist, sondern hauptsächlich deshalb, weil der Zustand, dem sie dient, noch immer der alte ist. Er ist es nicht ganz. Und darin liegen die Aussichten der neuen Oper. Heute ist schon die Frage zu stellen, ob nicht die Oper bereits in einem Zustand ist, in dem weitere Neuerungen nicht mehr zur Erneuerung dieser Gattung, sondern schon zu ihrer Zerstörung führen¹¹.

Mag »Mahagonny« so kulinarisch sein wie immer – eben so kulinarisch wie es sich für eine Oper schickt –, so hat es doch schon eine gesellschaftsändernde Funktion; es stellt eben die kulinarische zur Diskussion, es greift die Gesellschaft an, die solche Opern benötigt; sozusagen sitzt es noch prächtig auf dem alten Ast, aber es sägt ihn wenigstens schon (zerstreut oder aus schlechtem Gewissen) ein wenig an ... Und das haben mit ihrem Singen die Neuerungen getan.

Wirkliche Neuerungen greifen die Basis an.

Für Neuerungen – gegen Erneuerung!

Die Oper »Mahagonny« ist vor drei Jahren, 1927, geschrieben. In den anschließenden Arbeiten wurden Versuche unternommen, das Lehrhafte auf Kosten des Kulinarischen immer stärker zu betonen. Also aus dem Genußmittel den Lehrgegenstand zu entwickeln und gewisse Institute aus Vergnügungsstätten in Publikationsorgane umzubauen.

sen, Ersatzbetrachtungen, die es verringern, Rauschstoffe, die uns für das selbe unempfindlich machen. Irgend etwas dieser Art ist unerlässlich. Die Ersatzbetrachtungen, wie die Kunst sie bietet, sind gegen die Realität Illusionen, darum nicht minder psychisch wirksam, dank der Rolle, die die Phantasie im Seelenleben behauptet hat. (Freud, »Das Unbehagen in der Kultur«, Seite 22.) Diese Rauschmittel tragen unter Umständen die Schuld daran, daß große Energiebeiträge, die zur Verbesserung des menschlichen Loses verwendet werden könnten, nutzlos verlorengelangen. (Ebendasselbe, Seite 28.)

¹¹ In der Oper »Mahagonny« sind dies jene Neuerungen, die es dem Theater ermöglichen, Strengschilderungen zu bringen (den Warencharakter des Vergnügens sowie den des sich Vergnügenden aufzudecken), und jene, durch die der Zuschauer moralisch eingestellt wird.

ÜBER DIE KREIERUNG EINES ZEITGEMÄSSEN THEATERS

Allem Anschein nach wird die Kreierung eines zeitgemäßen Theaters noch viel Kraft aufbrauchen. Um zu positiver Arbeit zu kommen, müssen die Schriftsteller von jeder Sorge für das Theater selber verschont werden. Ihre Erfindungen dürfen nicht an die Form des Theaters verschwendet werden. Seit Jahrzehnten ist niemand mehr recht mit der jetzigen Form des Theaters zufrieden. In wenigen Jahren dient es ganz verschiedenen Zwecken, wechselt seine Darstellungsart fortwährend. Die zweite oder dritte Generation der Theaterdichter beginnt sich plötzlich für den Stil von Werken zu interessieren, die vergangene Epochen herstellten. Diese produktive Unzufriedenheit mehrerer Generationen darf nicht durch die Müdigkeit und (durch außerhalb des Theaters liegende Erlebnisse begründete) Abspannung einer in ihrem Suchen erfolglosen Generation aufgehoben werden. Generationen dieser Art, die durch Altern verbraucht, statt weise wurden, verwechseln in der Erinnerung das, was ihnen schon in ihrer Jugend fehlte und immer noch fehlt, erstaunlicher- und verwirrenderweise in ihrem Alter mit dem, was damals da war. Obwohl niemals eine Erfüllung ihrer Wünsche zustande kam, fehlt ihnen heute nichts mehr in der alten Zeit. So kommt es, daß wir immer wieder den Rat bekommen, Dinge uralter Konstruktion herzustellen, obwohl man uns kein einziges noch bewegungsfähiges Modell dieser Konstruktion zeigen kann. Der Gebrauch, den wir von dem Theater zu machen gedenken, gefälle wahrscheinlich den Alten nicht, aber was gedenken sie zu antworten, wenn wir sie fragen, ob das, was sie uns als Theater überlassen haben, diese heruntergewirtschaftete, ihrer Magie beraubte alte Schindmährenmanege mit ihren weiblichen Tenören und männlichen Primadonnen, mit ihren durchwaschenen Dessous und ausgegöhlten Röhren, alles ist??? Ist das »Macbeth«, den wir einst gelesen haben. Was habt ihr daraus gemacht?? Was soll man mit euch machen?? Mit ungläubigem Staunen betrachten wir die armseligen Mätzchen, mit denen ihr unsere Texte unter den schmierigen Jargonwitzen eurer kessen Kritiker zusammen mit der Jauche eines Jahrhunderts herunterspült.

ÜBER DEN BERUF DES SCHAUSPIELERS

Die Ansicht des Zuschauers über den Beruf des Schauspielers als einen absurden, auffälligen und gerade durch seine Auffälligkeit bemerkenswerten gehört, auch wo sie ins Verächtliche abgleitet, zu den Produktionsmitteln des Schauspielers. Diese Ansicht muß er benutzen. Er muß etwas aus ihr machen. Der Schauspieler soll sich also die Ansicht des Zuschauers über sich selbst zu eigen machen.

Ein gewisser Reichtum an Einzelzügen bei der Charakterisierung ist zu verurteilen, wenn er den großen tiefen und hauptsächlichlichen Unterschied zwischen der Haltung der Besitzenden und der besitzlosen Klasse verwischt. Wie immer der Schauspieler einen armen Mann mit Einzelzügen (durch die er sich von anderen Armen unterscheidet) ausstatten mag, niemals darf diese Ausstattung jene hauptsächlichlichen Züge verwischen, durch die er sich von dem Besitzenden unterscheidet. Und wie immer der Schauspieler ein Einzelwesen durch spezielle Züge lebendig zu machen versucht, wie immer er die Interessen dieses Einzelwesens spezialisiert, nötig ist es und die Hauptsache: daß diese speziellen Interessen sichtbar werden, abgesetzt werden vom Allgemein-Menschlichen, und nötig, daß sichtbar wird und nötig die Stellung dieser Interessen zu anderen größere Gruppen von Menschen verbindenden Interessen. Es ist nämlich unverwerfbar falsch, wenn der Darsteller etwa des Shakespeareschen Dritten Richard vom Königtum des Dritten Richard, also seinem bürgerlichen Beruf, lediglich insofern Gebrauch macht, daß durch diesen Beruf die Phantasie des Zuschauers in die Lage versetzt wird, den Handlungen dieses Menschen eine Bedeutung zuzuerteilen, die in einem anderen Beruf wegfiel.

Der Schauspieler kann von seinem Beruf die eine oder die andere Ansicht haben. Welche Ansicht des Schauspielers ist die für uns Zuschauer nützlichste?

Unsere Ansicht.

DIE GROSSE UND DIE KLEINE PÄDAGOGIK

Die Große Pädagogik verändert die Rolle des Spielens vollständig. Sie hebt das System Spieler und Zuschauer auf. Sie kennt nur mehr Spieler, die zugleich Studierende sind. Nach dem Grundgesetz: »Wo das Interesse des einzelnen das Interesse des Staates ist, bestimmt die begriffene Geste die Handlungsweise des einzelnen«, wird das imitierende Spielen zu einem Hauptbestandteil der Pädagogik. Demgegenüber führt die Kleine Pädagogik in der Übergangszeit der ersten Revolution lediglich eine Demokratisierung des Theaters durch. Die Zweiteilung bleibt im Grunde bestehen, jedoch sollen die Spieler möglichst aus Laien bestehen (die Rollen so sein, daß die Laien Laien bleiben müssen), Berufsschauspieler samt dem bestehenden Theaterapparat zum Zweck der Schwächung der bürgerlichen ideologischen Positionen im bürgerlichen Theater selber verwendet und das Publikum aktiviert werden. Stücke und Darstellungsart sollen den Zuschauer in einen Staatsmann verwandeln, deshalb soll im Zuschauer nicht an das Gefühl appelliert werden, das ihm erlauben würde, ästhetisch abzureagieren, sondern an seine Ratio. Die Schauspieler müssen dem Zuschauer Figuren und Vorgänge entfremden, so daß sie ihm auffallen. Der Zuschauer muß Partei ergreifen, statt sich zu identifizieren.

ÜBER DIE AUFFÜHRUNG VON LENKSTÜCKEN

Wenn ihr ein Lehrstück aufführt, müßt ihr wie Schütler spielen.

Durch ein betont deutliches Sprechen versucht der Schütler, immer wieder die schwierige Stelle durchgehend, ihren Sinn zu ermitteln oder für das Gedächtnis festzuhalten. Auch seine Gesten sind deutlich und dienen der Verdeutlichung. Andere Stellen wiederum müssen schnell und beiläufig gebracht werden wie gewisse rituelle, oft geübte Handlungen. Das sind die Stellen, die jenen Passagen einer Rede entsprechen, durch die gewisse Informationen gegeben werden, die für das Verständnis des folgenden hauptsächlichlichen nötig sind. Diese Stellen, die ganz dem Gesamtprozeß dienen, sind als Verrichtungen zu bringen. Dann gibt es Teile, die Schauspielkunst benötigen ähnlich der alten