

PAUL DESSAU EDITION *Liner notes and sung texts*

Liner notes

ACTION IN REACTION (CD1)

Paul Dessau felt himself to be part of the historical process, both within society and specifically within music, and was convinced of marching in the vanguard of this unceasing forward movement, and this awareness is reflected in two ways in his work: in his creative reshaping of the tradition with which he identifies, and in his reaction to current issues. Usually, these attributes overlap, manifest themselves simultaneously, and suggest to us as listeners a sovereign awareness—an omniscience almost—which seems to embrace even the future. This stance is not peculiar to Dessau alone; it is shared by other representatives of his generation and of the next (Eisler, Nono, Henze). None of them can match his rigorism however, either in verbal utterance or in compositional expression. This rigorism is rooted in Dessau's firm adherence to the Marxist creed, which embraces the fruits of its practical application and remains unshaken even when it forces him to contradict himself. Furthermore, he turns its uncompromising austerity into a metaphor for work: "Setting up the socialist edifice is no easy task. It costs us determined effort, and we shall succeed. Hence, I support the uncomfortable way." (From conversations with the composer, 1924.)

At first glance, only the third of the orchestral works presented here is directly implicated. The title *Lenin* points unequivocally to the impulse behind it: the idea of calling up the revolutionary founder of the first socialist state in the year 1970 (the 100th anniversary of his birth) to plead the cause of "the most humane of all possible social orders", that in which art, too, finds its true purpose. This was reason enough for Dessau not only to widen his angle of historical focus, but also to bring the entire potency of his art to bear. This centenary conveniently coincided with two others—the 200th anniversary of Beethoven's birth and the 400th anniversary of the Berlin Staatskapelle (which had commissioned the work). Reputed to have been Lenin's favourite piece, the *Appassionata* is the link connecting him with Beethoven. The *Appassionata* is the focal point of this orchestral work, but not in the sense of "a simple adaptation of the sonata", as Dessau explains. Instead, his intention was to create out of Beethoven's material "a kind of paraphrase, a kind of transcription". The closest correspondence occurs in the central movement which, like its model, the "Andante con moto", consists of four variations, to which further "formats" from the final movement are also assigned. Both the introduction and the finale of the work are shaped by Dessau from his own material—from his 1951 Lenin epitaph (*Grabschrift für Lenin*), which is quoted at the close in its original form (with choir) and establishes yet another point of contact: with Brecht, his friend and collaborator.

It is no accident that two portraits hung almost side by side in Dessau's studio in Zeuthen (near Berlin)—Lenin's and Mozart's. Surprisingly, there was no picture of Bach, though Bach and Mozart were the two composers with whom he felt the greatest affinity. As we know, his occupation with Bach left its mark on him, and without Mozart, much of Dessau's chamber music—and his operas—would be incomprehensible.

"I take up the old and consciously transform it into something new—a procedure that is not only legitimate but also particularly instructive to me." Thus Dessau explained his manner of "Erbe-Aneignung" (making his musical heritage his own), as evinced by his Mozart adaptations of 1965. The E flat major string quintet K614, upon which they are based, was for

him among "the most beautiful we have", and he derived his inspiration for "transforming it into something new" from his realization that "it is, after all, orchestral in its nature". And indeed the symphonic reference forming part of the title of the work means just what it says! The longer we occupy ourselves with it, the more what begins as a mere transcription of the original with varied colours becomes a powerful and very individually-conceived extended symphonic form which pulls off the amazing conjuring trick of making us believe that Mozart's original false relations in the finale are the invention of Dessau, and that his own ingredient—the second theme in the flute—is in fact Mozart's!

When he showed conductor Otmar Suitner his initial sketches and asked him what he thought of them, the answer he got was: "a great deal!" Thus encouraged, he became ever more brazen in his approach to Mozart—as may easily be heard! However, it is important to note that the grace of the original, its light-hearted, clear classical tone, are in no way impaired by this. Dessau's *Symphonische Adaption* achieved what the composer had wanted: that people "take notice of this music again". Shortly after the first performance of the "symphonic adaptation", the string quintet appeared on the programme of a chamber concert given by the Berlin Staatskapelle ...

It is remarkable that while Dessau wrote only two symphonies, he composed four works each designated as *Orchestermusik*, which—to borrow freely from Brecht—he might equally have called "attempts", not for reasons of modesty, but in view of the freer form implied. Even the Second Symphony avoids the "grnad manner". The work only rose to the rank of symphony in 1962, when Dessau took a second look at the orchestral suite in three movements he had written in 1934 and revised the divertimento-like piece by replacing the original third movement with a dance in Bulgarian rhythm, which bears the title "Hommage à Bartók". Here the composer establishes a connection within his own oeuvre. In its time, the orchestral suite received sufficient note to win the Emil Hertzka Prize, yet was never performed. Dessau's renewed interest in the work is probably explained in part by the reminder it contains of his years of exile, and by his unwillingness to leave work done at that time behind him.

This "reanimation" was most certainly worth the effort. Here we meet Paul Dessau's alter ego, a slightly roguish, care-free character whose existence is all too often concealed by the composer's caustic trenchancy and "rigorism" discussed above. Yet here too we register the clarity and discipline of thought and the atmosphere of tense, collectively-directed action—those elements which are so characteristic of his personal style and which powered his creativity all his life.

© Helge Jung

Translation: J & M Berridge

TORN BETWEEN CONFORMITY AND DEFIANCE (CD2)

Anyone who ever met Paul Dessau in person – during scholarly discussions, lessons, orchestral rehearsals or recording sessions – will remember that he could be tough and uncompromising as well as conciliatory and almost tender. He always stuck his guns, and his fighting spirit seemed to increase with mounting opposition. On the other hand, he would treat people whom he saw as his allies in a very accommodating manner, often with a disarming smile.

The “cause” which Dessau stood for was the sum total of his artistic and political beliefs. As he noted on several occasions, “the aim must be to decipher the musical philosophy behind a score, and this I think is identical with the composer’s general philosophy.” While he made this statement with the analyses of the past in mind, it surely guided him in his own musical endeavours. Following his initial contact with Marxism in the mid-1920s, it was the experience of Nazi rule, the Spanish Civil War and the years of exile, not least his partnership with Bertolt Brecht, that led him to conclude that the future belonged to socialism which would provide the best possible conditions for the pursuit of artistic progress.

Far from equalling “socialist music” with simplification (in fact, he castigated such tendencies as “thoroughly mendacious”), he admitted after his return from exile, which had been prompted by the premiere of Brecht’s *Mother Courage* (for which he had written incidental music) in Berlin’s Deutsches Theater in January 1949: “Apparently, I had an idealized conception of the situation there.” Paul Dessau, a virtually unknown composer returning from exile in the United States, was not exactly welcomed with open arms in post-war Germany. His trenchant, western-inspired musical idiom was tolerated only because he enjoyed the support of Brecht, a sacrosanct figure. Without his friend, Dessau would hardly have survived the nerve-wracking dispute about his opera *The Trail of Lucullus* which brought him into conflict with cultural officials in 1950-51. So it may seem all the more amazing that Dessau never harboured any intentions of leaving the GDR, his country of adoption, right to the end of his life. The process which ultimately resulted in full recognition as a composer is no less astonishing. It was marked by a perpetual state of tension between conformity and defiance: conformity in the choice of themes and defiance at the compositional level. Alongside comments on political issues of the day we find unorthodox pieces of absolute music. On the other hand, changes in East German cultural policy also contributed to Paul Dessau’s growing stature. Dessau saw reality both as an opportunity and as obstacle. The ultimate goal was not in doubt even through the road leading there was a tortuous and thorny one. Notwithstanding all constraints, Dessau remained strenuously committed to the universal message of art, which implied making stringent demands on himself and keeping always in tune with the times. The accomplishments of New Music were to be harnessed to the “socialist cause”.

The four orchestral works presented on this CD in recordings of great documentary interest were landmarks of a 20-year period in his own life and in the musical history of the GDR. The listener should always keep the biographical and ideological background in mind because Dessau’s life and work were closely interwoven in the most striking manner.

The orchestral music entitled *In memoriam Bertolt Brecht* was written in 1956-57 after the death of his long-time friend. Its central feature is the partnership of the two men as symbolized in “Mother Courage’s Business Song”. Dessau wrote the music for *Mother Courage* during his American exile in 1946, and this was the first play to be staged in Germany after the war. In the score, the main section entitled “Marcia” is superscribed “War shall be damned”, a statement diametrically opposed to the message of the song. The compositional techniques reflect the conflict between the “rationale of business” and the “rationale of humanity”. The cantus firmus, at first hammered out by heavy brass, is gradually smothered by precisely calculated contrapuntal patterns. In fact, the tune of the song has its own history. Brecht, who first used it for his “Pirates’ Balled” in the *Hauspostille* of 1927, borrowed it from the French. This middle section is flanked by the funeral music proper, an expressive “Lamento” and an “Epitaph” added as a coda. In both episodes, the predominant interval is the minor second,

played as a descending motif to express grief and in contrary motion with the minor third added to indicate that grief has been overcome. The work ends on a highly personal note with unison strings, followed by an interrogatory woodwind chord.

The *Bach Variations*, a work suggested and introduced by Klaus Tennstedt who conducted the Mecklenburg Staatskapelle at the Schwerin premiere in 1963, became the composer’s most frequently casual treatment of the themes chosen for the variations: Carl Philip Emanuel Bach’s “Peasant Dance” and Johann Sebastian Bach’s “Musette” and their highly artificial incorporation into New Music as epitomized by its originator, Arnold Schönberg, whose anagram A-D-S-C-H-B-E-G (In German letter names of notes, English: A-D-E flat-C-B-B flat-E-G), coupled with the sequence B-A-C-H (B flat-A-C-B) contained in it, provides what may be termed the third theme. Having used this material for an introduction which hardly suggests what is to follow, Dessau embarks on 11 variations, presenting a fascinating panorama of myriad internal relationships, of abrupt and striking changes of scene. Scholars and composers have analysed the musical proceedings in great detail. Suffice it to point out here that two of the “variations” were supplied by others: the seventh by Friedrich Goldmann and the ninth by Rudolf Wagner-Régeny. He regarded such practice as perfectly normal, as a “necessary mutual relationship”.

Paying a musical tribute to the 50th anniversary of the October Revolution in 1967 was a matter of course for Paul Dessau. The news that the second Russian moon probe had landed in the “Sea of Tempests” on 24 December 1966 provided him not only with a title, but also with a “programme”. For him, the *Sea of Tempests* was a concept that encompassed the “triumph of Soviet space research...and the cataclysmic events of 1917”. Consequently, he places the “Warzawianka”, the revolutionary song which he transforms into “a kind of modern choral symphony”, in a highly topical and militant context. The work culminates in a high E, maintained by thirty violins throughout an intensive crescendo, to symbolize what Dessau described as the “luminosity of a very bright star”.

In his *Orchestral Music No.4* (without a subtitle), the last work of this genre, Dessau turned his attention to “Master Johann Sebastian” once again. Written to a commission from the Dresden Staatskapelle to mark the 425th anniversary of the orchestra’s formation in 1772, this is a solemn piece of music in a more traditional vein. Drawing on the Toccata and Fugue in C major from Volume III of Bach’s Organ Works, he combined quotation and treatment, bridging a period that spanned several centuries and underlining both Dessau’s musical roots and Bach’s relevance for the modern world. He pointed out that he had discovered many contemporary features in Bach and that ultimately he had “found nothing better”. With an impish smile, Dessau added: “I always go for the best”.

The recordings featured here provide a link between the present and the recent past. *In memoriam Bertolt Brecht* and the *Bach Variations* are conducted by the composer himself. The *Sea of Tempests* is heard in a reading given by the Leipzig Radio Symphony Orchestra under Herbert Kegel, the principal and most proficient champion of Paul Dessau’s symphonic and vocal-cum-symphonic works.

The Berlin Staatskapelle, which plays *Orchestral Music No.4*, is thoroughly familiar with Dessau’s stage works because its regular place is in the pit of the State Opera House where all of Dessau’s operas were given their first performance. What this CD affords is a much-needed and rewarding glimpse of 20th-century German music.

© Helge Jung

Translation: Bernd Zöllner

MUSIC OF THE DRUMMING AND DANCING KIND (CD3)

Symphonic music and opera figure most prominently in Paul Dessau's creative output, with vocal-cum-orchestral pieces, chamber works, songs and theatre music ranking next in importance. By contrast, piano compositions play only a minor role. Notwithstanding some connecting strands most of them are more like cameos rounding off the overall architecture. The piano suggested itself to Dessau only when his intention was to solve a compositional problem in a highly succinct form, to further some educational objective or to demonstrate his gratitude to a friend. He shunned the ritual of the chamber concerto as much as the outward display of virtuosity. One might be tempted to assign his keyboard output to the private sphere were it not for clear signs of dismay and response to social constellations that are either clearly expressed in the title or can be gauged from the biographical background. Even the smallest of his piano pieces reflects the compositional thinking of a craftsman who proves equal to the challenges of the day by writing conflict-ridden works that address contradictions which are not merely private in origin.

Most of the works assembled here shed light on the middle and late stages of Dessau's life. The **Nine Piano Pieces**, written in 1932, i.e. briefly before he emigrated to France, foreshadow the highly distinctive idiom that came to full fruition in the years of exile and found its most striking expression in *Guernica* a few years later (1938). The **Ten Children's Pieces** (1934) and the five piano studies described as **Twelve-tone Essays** (1937) belong to the same group of works. The **Fantasietta in C sharp** (1972) and the **Sonatina** (1975) are representative of his late period, which has more to offer in terms of keyboard music (this remark might induce the listener to make new discoveries).

Compared with the works that follow, the "curtain-raiser" to this compilation, the **Piano Sonata in F major**, may well strike some music-lovers -and especially Dessau buffs- as rather strange. But it seems perfectly legitimate to include this work in our selection because the composer found it worthwhile to revise the piece in 1948-34 years after he had first committed it to paper -and because a stylistic comparison is most illuminating, this being the first self-contained instrumental work of a 20-year-old musician who was then kapellmeister at the Hamburg Stadttheater and a composition pupil of Eduard Behm and Max Loewengard. The sonata was introduced to the public in Berlin in 1915 by Loewengard's friend, the pianist Bruno Eisner. The critics referred to the work as "barbed-wire and minefield music", appropriately using metaphors that summed up the situation in which the composer found himself at the time as a front-line soldier in the trenches.

As Dessau later admitted, all the composers then familiar to him were assembled in this "apprentice piece", which owes more to Brahms than to any "iconoclastic" intentions to judge by the opulent sound and the expansive textures.

"There are echoes of Bach and, indeed, quotations from Gluck, for I was then co-répétiteur at the local opera house and so studied his works in some depth." A comparison with "*Guernica*", written much later, indicates that there was still a long way to go for Dessau to evolve the more radical, idiosyncratic style now associated with his name.

The subtitle attached to **Guernica** -"Piano piece after Picasso"- clearly establishes a link with the famous painting which Dessau saw in the Spanish pavilion of the Paris World Fair in 1937. The impact of Picasso's picture and his own commitment to the Republican cause (he had written the song "*Die Thälmannkolonne*" for the International Brigades in 1936) prompted him to give musical expression to the feelings which the painting had aroused in him: grief and protest. Twelve-tone music provided him with the adequate resources. In 1935, he had begun studying this technique with René Leibowitz (giving him piano lessons in return), to whom the piece is dedicated.

Dodecaphonic techniques, coupled with a tonal system based on harmonic progression in degrees, have formed part of Dessau's compositional armoury ever since.

The **Nine Piano Pieces** dating from 1932 may be described as a preliminary stage, somehow adumbrating the Schoenberg idiom in embryonic form. With hindsight, Dessau emphasized their role in 1974: "The 'Nine Piano Pieces' are important to me. They are closely related to my political attitude at the time." In 1932, the year he wrote these pieces, Dessau clearly perceived the threat emanating from the spectre of Nazism, but his response was to draw on the "Marxist insights" that had taken hold of him, a "communist without a party card", as a result of his close contacts with many left-wing fellow artists. In other words, he felt called upon to offer resistance, to enter the political fray with the means at this command. While propagandistic items such as three **Didactic Pieces for Children** and the **Chormusik** lent themselves to public use, the piano pieces were more concerned with defining his own position. The invention structure indebted to Bach, the sharply accented gestures and the art of transforming concise motifs into highly sophisticated textures are evidence that the author of these **Nine Piano Pieces** belonged to the avant-garde, but had not turned his back entirely on tradition.

There are many cross-connexions with other works by Dessau, of which at least one example should be mentioned here. The **March** (No.8) almost literally anticipates the Battle Song of the Black Straw Hats, Dessau's first setting of Brecht, which marks the beginning of their partnership in America four years later.

The radicalism of the middle period turned to single-mindedness of purpose in old age, the angry gesture giving way to playful elegance. In those works which Dessau composed in a mood of quiet contemplation with the supreme mastery of a recognized composer, the element of aggressive trenchancy, surprise and contrast is embedded in cheerfulness and youthful exuberance. The **Fantasietta in C sharp** is justly regarded as his self-portrait. After all, he goes straight for the C sharp, or rather its enharmonic equivalent D flat (Des in German, suggesting Des-sau). This ebullient capriccio traverses the entire gamut of musical expression from austere and tender to quick-tempered, recalcitrant and pleasingly naive, emerging as an opulent concert piece notwithstanding its modest title.

In the most recent work presented here, described as a "little sonata", the composer treated his material with consummate skill. Dessau took the constituent motif Es-C-H (Es = E flat, H = B in German nomenclature) from the name of the dedicatee, F.H. Schulz, his family doctor. Following triple permutations he built it up into a twelve-tone row, which provided him with everything he needed for a **Sonatina** (the transposition B flat-G natural-F sharp occurs in the second movement, and the inversion E flat-F sharp-G natural in the third).

The forms employed play on classical models: sonata form, arioso, varied rondo in the manner of a gigue. There are many tributes to fellow composers, with a Tchaikovsky quotation occurring right at the beginning.

A comparison between the original and the orchestral version will add to the pleasure because the instrumental colours reveal the composer's full mastery. In fact, the second version is no mere arrangement of the (largely two-part) piano writing, but a concertino with piano obbligato.

"Real, genuine music should lend itself to dancing", was Dessau's belief, and he proved his point -not only with this work composed in 1975.

© Helge Jung

A GLIMPSE OF DESSAU'S STYLISTIC DEVELOPMENT (CD4)

Fritz Hennenberg, an authority on Paul Dessau, has likened the composer's songs to entries in a diary, pointing out that where others merely gave expression to their personal sentiments Dessau captured the essence of history in the making. Such a comparison seems plausible enough, for his songs mirror his life in their own way. While his musical settings of poems by Storm, Goethe and Hesse (1910-14) still bear the imprint of Romanticism, the output of the thirties consists of chanson-like settings of Villon ballads, songs in support of the Republican cause in the Spanish Civil War and Hebrew songs intended for performance in a synagogue. Following his encounter with Brecht (1942) he began to work for the stage, intermittently composing songs and finally completing a set of 27 concert songs after Georg Maurer's *Dreistrophenkalendar* (1963-67), the largest cycle of its kind. The present selection from his total output of about 250 songs makes frequent reference to this cycle, thus providing a glimpse of Dessau's stylistic development which not even his large symphonic works or his operas -from *Lucullus* to *Leonce and Lena*- afford.

Stylistic criticism must always take into consideration one essential aspect, the function of a work: in other words, the link to be established with its addressee -the audience or the performer- and the role assigned to it in this context. There is at least one point on which Dessau and Hanns Eisler, the second important composer associated with Brecht, were in agreement even though their musical sources were different: function determines form. The melodic formulas, the compass of the voices, the pattern of the precise and often wayward rhythms, the tone colours of the accompanying instruments are all subservient to the delivery of an unequivocal message. The didactic and educational intentions behind this approach might be seen as disturbing if this music were not imbued with a sound dose of sensuality, which, however, is never allowed to break free of intellectual control altogether.

On account of this dialectical relationship, the **27 Songs** after the *Dreistrophenkalendar*, of which 14 are at the centre of this selection, represent a notable synthesis which is unique not only in Dessau's output, but in the repertoire of modern German song generally. The first performance of the complete cycle in 1969 provoked a response ranging from admiration through half-hearted acceptance to outright rejection. Dessau's admirers praised his effective and virtuoso settings while his critics felt that he had treated these plain and naive poems in a cavalier fashion. Others were amazed to find that the composer had been capable of accomplishing such a task. After all, he was widely regarded as an *enfant terrible*. It is surely worth the effort to take a closer look at this large-scale cycle.

Georg Maurer (1907-1971), one of the GDR's most influential poets and essayists, was associated with the Leipzig Institute of Literature from 1955. When his *Dreistrophenkalendar* was published in 1961 (with a delay of ten years), he inadvertently became the focus of public attention (a rare stroke of luck for lyric poetry). The 85 poems, all of them consisting of three four-line stanzas, deal with the theme of nature and love in a unique way, combining partly sophisticated and partly naive ambiguity with allegorical imagery and extolling the joys and pleasures of life in highly poetic terms. Firmly rooted in this world and devoid of any political message, these poems had an exhilarating effect on anyone who read them.

Maurer's poems exercised Dessau's mind over a period of five years. Initially, he set them to music only sporadically, but then he did so in rapid succession, completing no less than ten items in 1967. The reason was that in 1966 the Deutsche Staatsoper in Berlin had given him a commission to write these 27 songs. From that moment he was determined to fashion a complete cycle. It is likely that he envisaged the quasi-scenic distribution

of roles among three female and three male voices at an early stage. He drew on the (sensual and intellectual) resources of the music to underline the essence of the texts. The composer frequently uses thirds to depict natural and folk-like elements, and he draws on the full panoply of constructive atonality for purposes of allegory and stylization. However, he never adheres to the formal layout of the poems, avoiding a strophic design and instead developing his musical ideas freely, with motivic and intellectual relations establishing a sense of unity in the different songs. Dessau creates a buoyant feeling by strictly following the anacrusic principle (eliminating or avoiding strong beats), and he reinforces this effect by giving prominence to the high registers of the piano, which provides filigree decorations. The vocal parts are almost treated like instruments, but for all these highly effective escapades, the element of sensuality remains dominant. On balance, Dessau breaks up the folk-like formal structure of his texts in a highly sophisticated way, lending them a distinctive profile of his own.

The other items are more or less akin to the *Dreistrophennieder*, which represent the sum total of experience gained over a period of decades. However, regardless of the creative period in which they were written, they all bear the stamp of Dessau's typical idiom. Perhaps this is most evident in his songs with a scenic function, exemplified here by songs from his incidental music to **The Good Person of Szechwan** (*Der gute Mensch von Sezuan*) and **The Caucasian Chalk Circle** (*Der kaukasische Kreidekreis*). **The Animal Verses** (*Tierverser*) written between 1967 and 1973 were assembled into a very different kind of cycle, revolving around the five "animals" which were the subject of lessons in a Zeuthen school where he taught music from 1960 (for details see the book *Musikarbeit in der Schule*, Berlin, 1968). The other items are occasional pieces for various performers, e.g. **The Horse** (*Das Pferd*) for Sonja Kehler.

Other examples from smaller cycles are **Söhnlein, kauf dir einen Strick** (*Vier Lieder des Glücksgotts*, 1943-47), **Wir Vögel singen nicht egal** and **Ein Herz laviert nicht** (*Fünf Lieder*, 1955), **Wo bist du jetzt** (zwei Lieder 1950) as well as **Doktrin** (*Drei Heine-Lieder*, 1974). The **Kriegslied** exists in three versions, the first two written by Dessau in Hollywood in 1945 and 1947, the third in Berlin in 1950 (all of them dedicated to Helene Weigel). A comparison of the three versions sheds light on his method of working. Although they are different in design, they all contain a motif which ultimately becomes the only constituent one. The compositional process reveals how Dessau groped his way forward to the gist of the argument, to the most precise form of expression, to the essence of what he had to say (a notable feature of all his late works). The song **Die Freunde**, written in 1952 and inscribed to Brecht, is also available in two versions: one with instrumental ensemble and one for solo voice alone (which the dedicatee preferred, in fact it is more sharply delineated).

The **Shakespeare Sonnet 8** (1973) had two predecessors in the Sonnets 32 and 88, set to music in 1971. Dessau dedicated them to his wife, Ruth Berghaus (like the *Five Songs* he had composed in 1955). The first performance was given at the Warsaw Autumn Festival in 1973 by Roswitha Trexler and a Leipzig-based ensemble called "gruppe neue musik hanns eisler". The version heard here, which is based on the original English text, was written later. It was introduced to the public posthumously at a memorial concert given in Berlin in mid-December 1979. These items are prime examples of his late style, which is notable for the use of abridged motivic formulas, a tightly spun web of relationships between the individual parts and searing melodic intensity.

Since Paul Dessau's music requires highly qualified performers in every genre, a brief reference to the singers seems appropriate here. Those who took part in the performance of

the *Dreistrophlieder* were also involved in his successful opera productions, e.g. Annelies Burmeister as the Fishwife in *Lucullus* and Peter Schreier as the Physicist in *Einstein*. Roswitha Trexler, closely associated with *avant-garde* music, has a chamber music background while Sonja Kehler began her career in the theatre (one of her roles was Grusche in *The Caucasian Chalk Circle*). These interpreters of Dessau's music are representative of his three creative domains: concert, drama and musical theatre. While Dessau's songs cannot be understood without an awareness of his total output, they may, on the other hand, open the way to other thrilling experiences.

© Helge Jung

Translation: Bernd Zöllner (Intertext)

LIEDER AND INCIDENTAL MUSIC (CD5)

These performances - a selection of Gisela May's best Brecht/Dessau and Brecht/Eisler recordings spanning two decades - earned her worldwide acclaim as the interpreter of Brecht's songs. She also sang many of the pieces from his plays year after year with notable success from the stage of the Berliner Ensemble (to which she belonged from 1962 to 1992).

The singing actress Gisela May was the first woman since Lone Lenya to display such a perfect command of Brecht's musical mannerisms. The poet and playwright described his approach as follows: "it is music ... which avoids intoxicating the audience, mainly by linking the solution to the musical problems with a clear and unambiguous development of the poems' political and philosophical message." The method is common to the music Kurt Weill, Hanns Eisler and Paul Dessau wrote for Brecht's songs and the only possible basis for an interpretation as the author intended.

Having spent her early acting years in Leipzig, Schwerin and Halle, Gisela May moved on to Berlin's Deutsches Theater before her singing talents were discovered by chance in 1957. She stepped in at a Brecht matinee for a colleague who has been taken ill, delivering a number of songs from *The Threepenny Opera* alongside the illustrious Ernst Busch, Wolfgang Langhoff and Wolfgang Heinz. The impression she made was such that Hanns Eisler - who was in the audience - could not resist rushing backstage to let her have his verdict which, though brief, was to have momentous consequences: "You really should carry on." But he did not leave it at that. In the following three years the composer worked systematically with Gisela May; laying the foundations for a career which was to take her around the world. In retrospect she wrote, "Through my work with Eisler I had the good fortune to learn a lot about music, politics, art and life in general... Most impressive of all was his ability, whatever the material, to capture the message in its essence and bring it so powerfully to the fore... You only had to copy the respective mannerisms, adapt them to your own personality and vocal resources, making sure you adhered to music and rhythm, and already you had the main ingredients for an interpretation."

Gisela May was still working with Eisler when she scored her international breakthrough. On a tour of Italy in 1958, presenting the aforementioned Brecht matinee with the Deutsches Theater, she was invited by Paolo Grassi to give a solo evening of her own in Milan. She later recalled, "The proposal was as frightening as it was tempting... Accustomed to playing in an ensemble for many years, I had never imagined starting a solo career someday. But the offer from Milan was attractive enough, and I was never going to have that chance again. So, after thorough preparation and plenty of hard work, I agreed. The evening came and went, and news of its success was spread by a well-versed audience and specialist press. That was how I set out on my international career. The only thing now was to press on."

And press on she did, travelling the world with her musical companion Henry Krtschil. Her name soon became the new hallmark for the definitive reading of Brecht, to the acclaim of audiences and press alike. In 1965, the *Express* of Cologne wrote, "When she starts to sing, it is as if Lotte Lenya had taken a cold shower. There is no trace of exuberance, just clarity, precision and the message." And the comment on her first appearance in New York in 1971: "It was demonstrated at the Village Gate in the late hours of 21 November that there is nobody more convincing in this field than Gisela May."

By this time she had joined the Berliner Ensemble and embarked on a twin career which was to continue almost 30 years at Brecht's theatre and concert venues around the world. Major recordings soon followed, and subsequently teaching assignments at international music seminars and colleges for up-and-coming singers and actors in several countries. Her repertoire as disease included musical arrangements of Kurt Tucholsky and Erich Kästner, and she was also associated with the chansons of Jacques Brel. But it was invariably the same recipe that was guaranteed to attract the greatest international attention: Gisela May sings Brecht.

The present CD includes lieder and songs from Brecht's plays in which Gisela May appeared at the Berliner Ensemble (as landlady Kopecka in *Schweyk in the Second World War*, in the title role of *Mother Courage*, etc.) as well as others which formed part of her established repertoire outside the theatre (from *Round Heads*, *Peak Heads*, *The good Woman of Setzuan*, *The Caucasian Chalk Circle* and *Mr. Puntila and his Hired Man Matti*). It is rounded off by a selection of her most outstanding lieder interpretations - from the tender love song *Sieben Rosen hat der Strauch* by Paul Dessau, and the ironically droll *Tierverser* by the same composer, to rousing ballads by Eisler reflecting the time in which he lived (*O Falladah*, *die du hangest*, *Ballade von der "Judenhure" Marie Sanders*).

"The versatility of her interpretations", commented Les Lettres Françaises in 1970, "does stylistic justice to Brecht's every song, his every idea. Spirit, assurance and precision pure. But the most enduring impression is that of naked, spontaneous, pulsating life..."

© Jürgen Schebera

PUNTILA (CD6 & 7)

The opera *Puntila* is witness to an artistic project that ended in failure, Paul Dessau wrote this work, based on Brecht's play *Herr Puntila and his Servant Matti*, for Walter Felsenstein's Komische Oper, but it never reached the stage there. This was because Brecht and Felsenstein - the two most prominent theatrical figures in Berlin during the 1950s - held aesthetic views that were irreconcilable. A date for the premiere had been set, but it was postponed several times as Felsenstein struggled to find an artistic clue to the work, reading the text over and over again. In the end he threw up the sponge and pronounced the opera unsuitable for performance. Instead of *Puntila*, another comedy was presented on the stage of the Komische Oper in 1965: Jacques Orrenbach's *Barbe-Bleue*, Bluebeard and Boulotte were comedy figures after Felsenstein's own heart because they disregarded the bounds of convention with their frivolous spirit and *joie de vivre*. Admittedly, *Puntila* was not cast in the same mould. Even though he was by no means indifferent to women and drink, he insisted on social decorum, resorting to the weapon of mindless sobriety for this purpose.

Dessau had discussed his operatic plans with Brecht, but after the playwright's death in 1956 the libretto was fashioned by Brecht's pupils, Peter Palitzsch and Manfred Wekwerth. Composed between 1957 and 1959, *Puntila* was ultimately

given its premiere at Berlin's Deutsche Staatsoper on 15 November 1966, The opera was staged by Ruth Berghaus, Dessau's wife. It was her third production for a company which was to bear her artistic imprint for decades to come. With *Puntila* she carved her name into theatrical history, employing the stark images and bodily movements associated with the Berliner Ensemble. In the title role, Reiner Süß gave a memorable performance. Eschewing conventional gestures and operatic routine, he portrayed *Puntila* as a Finnish landowner of many facets and moods - dancing on bottles of aquavit, clutching a chandelier, moving from one extreme to the other. He perfectly suited Felsenstein's ideal of a singing actor, albeit in a completely different way. The same can be said of Kurt Rehm, who endowed the figure of the chauffeur Matti with distinctly proletarian traits, and Irmgard Arnold, who sang the role of Eva. Engaged as a guest for this production, she had previously been Felsenstein's much-acclaimed Violetta in his production of *La Traviata*. The premiere was directed by Otmar Suitner. On this CD the work is performed by the original cast, but with Dessau himself conducting. This is a rare example of the composer recording a performance of one of his own works.

Paul Dessau was one of many Jewish musicians who were forced into exile in 1933. He first moved to France, where he wrote "Spaniens Himmel breitet seine Sterne", a song for the German members of the International Brigades in Spain which was made world-famous by Ernst Busch. It was in France that he met René Leibowitz, who introduced him to the musical universe of Arnold Schönberg. He emigrated to the United States in 1959, making his home first in New York and then in Los Angeles. Two encounters with men of crucial importance to his artistic career occurred there: with Bertolt Brecht and Arnold Schönberg. They gave a new direction to his musical endeavours which had previously revolved around a fairly vague concept of expressive avant-gardism. The first collaborative venture undertaken with Brecht was the *Deutsches Miserere*, an oratorio of vast proportions based on verse from the *Kriegsfiabel* which was not introduced to the public until 1966. Having returned to Berlin, he composed the anti-war opera *Die Verurteilung des Lukullus* (The Trial of Lucullus), followed by *Puntila*. While *Lucullus* may still be termed a neoclassical work from a stylistic point of view, *Puntila* was clearly a product of the Second Viennese School, and even the treatment of form reveals how much he was indebted to Alban Berg's *Wozzeck*. Dessau's opera might be described as a comic counterpart to Berg's masterpiece. This is borne out by the expressive and original *parlando* which indirectly retains the declamatory style of the Berliner Ensemble, by the symphonic treatment of individual scenes and the use of leitmotifs in his instrumentation. The folk-like episodes which punctuate the dodecaphonic structure provide additional evidence. They were borrowed from the incidental music which Dessau had written for the Berlin premiere of the play, given at the Berliner Ensemble in 1949: *Puntila's Song*, which exists only in an instrumental version, the *Plum Song* and the Song of the Fox and the Cock. The score reaches its grotesque climax in the finale when *Puntila* climbs the Hatelma mountain and sings the praises of Finnish nature. For this scene Dessau composed elegiac, almost sentimental music, but he endowed it with sharply satirical features - after all, the mountain is just a figment of the imagination, built by Matti from the remnants of the library, and the scenic beauties are nothing but piles of bottles which *Puntila* empties to celebrate his decision to give up drinking. The affable landowner reveals himself as an unscrupulous demagogue, and in the epilogue his servant really "turns his back on him".

Brecht wrote *Puntila* in his Finnish exile together with the Finnish author Hella Wuolijoki. As in his play *The Good Woman of Setzuan*, the protagonist has a dual nature: he is either drunk

and jovial or sober and cruel. However, he makes a point of being sober when he strikes a deal and of being drunk when he has to recover claims. So he gets it all wrong in fiction, but everything turns out all right in (capitalist) reality. While drunk, he becomes betrothed to three poor village beauties and kicks out the impotent fiancé of his daughter, Eva. While sober, he works out the value of his forest and Orders the lumberjacks he has hired to be expelled from the farm without pay. Such abrupt changes lend this comedy figure metaphorical traits which are not only characteristic of an individual, but epitomize the schizophrenic state of modern society. *Puntila* is one of the great comic figures in operatic history, a fitting counterpart not only to Bluebeard, but also to Verdi's Falstaff and to Ochs von Lerchenau in Richard Strauss's *Der Rosenkavalier*. Such is the standard of excellence by which to judge this score.

© Gerhard Müller

Translation Bernd Zöllner

THE LONG WAY OF A PRINCE AND A PRINCESS FOR THE QUEST FOR HAPPINESS (CD8)

Leonce und Lena, the accomplishment of an 84-year-old composer, has many points in common with other masterpieces written late in life such as Verdi's *Falstaff*, not least the fact that it marks a new departure. Paul Dessau refers to Mozart's *Così fan tutte*, an opera that for 150 years or so critics and audiences refused to put in the same category as *The Abduction from the Seraglio* or *The Marriage of Figaro*, let alone *The Magic Flute*.

Similarly, *Leonce und Lena* does not easily fit the pattern set by *Die Verurteilung des Lukullus*, *Puntila*, *Lancelot* and *Einstein*.

This is not a tale about a murderous general, landowner or terrible dragon, but about a schizophrenic ruler strutting about in his tiny kingdom. Instead of the judges of the dead, the dragon-slayer, the servant and the young physicist featured in Dessau's earlier operas, the main characters here are Prince Leonce and Princess Lena vainly trying to come together in a petty world of ironclad rules that destroy all dreams. But in what ways are such protagonists and happenings related to the great upheavals of our age, to the worldwide struggle for survival? What is the message to emerge from the long way of a prince and a princess, from the strange antics of these two young people which increasingly turn into perilous and even nightmarish tomfoolery, from their quest for happiness which proves futile because it goes round in circles, from the shattered dream that gives way to the brutal imposition of the status quo?

At the beginning Prince Leonce expresses his resolve to seek fame whereas Valerio, the vagabond, speaks of hunger. So it is clear from the start that there are two sides, the high and mighty who deem it improper to talk about food and the lowly and humble whose hunger remains unappeased. The gulf between top and bottom determines every step, even in the world of dreams, and makes the quest for happiness an exclusive affair, carried on at the expense of ever-waiting, ever-hungry peasants shouting "Vivat". The mindless self-indulgence of the wealthy who have never experienced pangs of hunger, but are craving for fame cannot be the end of history.

But even after the advent of a new era young people will have to go a long and arduous way before they can be united, and they may suddenly find that they have missed their goal. Questions relating to the meaning of life, happiness and the relationship between dream and reality will be with us as long as people live, strive, dream, make decisions, oppose each other or join together.

Leonce und Lena illustrates a quest for happiness that is misguided but not absurd, attitudes that are misguided but not

unfounded, calling on the audience to look for another way. While the closing pages are much like the opening because matters seem to have come full circle, the shouts of “Vivat” are now heard in reverse order as “vat, vi? (What, how?). So the message is clear, in real life, things can and must go on.

The idea of playing, of acting out certain patterns of life is central to the work. King Peter's realm is much like a sandbox, inviting the audience to intervene. The characters engage in various kinds of make-believe, unwittingly feigning passions, wishes and dreams which turn into mere poses that can be adopted at will. For the audience to intervene it is necessary to employ a procedure that Brecht called *Verfremdung* (distancing effect). Hence the figurative element of the story, which is clearly discernible in every turn of phrase, every scenic and musical episode. Hence the element of confrontation, which pervades all the proceedings and the interaction between the different levels of communication, the abrupt changes of character as well as the contrapuntal relationship between words, music and images, and even the brittle, piercing sonorities heard in many places.

The concentrated play with a bizarre reality, which needs to be overcome before enduring features can become visible, is reflected in the small-scale layout of the work. *Leance und Lena* contains scenic miniatures of varying length preceded by fragile introductory passages. Frequently, there is a change of scene after just a few gestures, words or musical figures, indicating a desire to avoid facile adaptation to what has just been achieved and to continue what is fragmentary and inchoate. Even the stage directions are sketchy. Scant information leaves much room for adding what is missing and makes great demands on the imagination of the audience. But all this is part of the game. Whenever a choice needs to be made between dream and play, between right and wrong decisions, between alternative paths, it is clear that several stories lie concealed beneath the surface of the plot.

To bring the audience into the process of searching, developing, thinking through and looking for alternatives, the composer must fix the starting-point for the journey into uncharted territory. A few words stand for a monologue, a few bars of a cantilena for an aria, a few instrumental gestures for an entire passage. The musico-dramatic elements can without difficulty be related to the categories of playing, dreaming, posturing and insistent questioning, providing a dialectical commentary. The category of playing includes mechanical clapping to describe the parade-ground drill, the mindless antics in a toy landscape. It serves as an introduction to the question about fame and hunger, provides a counterpoint to the peasants' shouts of “Vivat” and disguises rebellious words of the schoolmaster. Again and again, this clapping destroys any attempt at brilliant and emphatic gestures that seem out of place in these petty surroundings. The listener will notice incoherence where seamless harmony is expected, feeble sonorities where lavish display is anticipated. The undertone of grim burlesque is unmistakable. Even when King Peter's ceremonial evolves into something like march-like symmetry, it is little more than a pathetic amalgam of musical splinters which evoke associations with the “world of the dragon” and the mayor's posture in the opera *Lanzelot* and with the warlike inferno of the funeral music “in memoriam Bertolt Brecht”. The dream world is just as fragile, yet in this case the composer refrains from a scathing indictment. Emphasizing its glassy, vulnerable quality and giving expression to feelings of nostalgia, he bids farewell to all fanciful notions while retaining a sense of hope all the time. Delicate arabesques, strangely vibrating strains of the woodwind and chimes and vocalises bear this out. The music takes the dreamers very seriously, not least the emotional reaction of Princess Lena: she turns her back on the Prince when he brutally insists on his rights as lord and master,

thereby perversely turning the emphatic gesture of someone looking for a meaning in life into the shallow discomfort of someone satiated.

Posturing is indicated by the formula-like nature of many phrases and the abrupt changes of the musical characters, which seem to suggest that the protagonists may dissociate themselves from what they are doing at any moment. Distinctive features of Paul Dessau's personal style are apparent throughout. What is more, the composer remains true to dramatic principles which he followed ever since he began writing music for the stage in the 1940s and which are by no means at odds with the different subject chosen. Nor does Dessau, in his swan song, circumvent the overriding issues of our age. On the contrary. Taking these issues as a point of departure, he tells about the path of individuals, their quest and failure, their hopes and setbacks, and he shows himself concerned about the use which people make of their lives. Let us make sure that this question will always be kept in mind.

© Dr. Gerd Rienäcker

Translation: Bernd Zöllner (*Intertext*)

PAUL DESSAU AND BERTOLT BRECHT (CD9 & 10)

Paul Dessau first made the acquaintance of Bertolt Brecht in 1927. Their encounter took place at the Baden Baden music festival where “Mahagonny” was being premiered, with music to Brecht's words written by Kurt Weill. It was to be fifteen years before they met again and laid the foundations for a long and durable working relationship. Dessau described the cooperation with Brecht as a turning point in his career. He not only benefited from Brecht's political and aesthetic insights, but his output took on a more clearly defined style and form. It was a relationship which lasted beyond Brecht's death, since his legacy is also manifested in Dessau's later works, creatively assimilated and invested with the composer's distinctive personality.

THE LIBRETTO ORIGIN

The classical biography of Lucius Licinius Lucullus was written by Plutarch in his “*Bioi paralléloi*” (Parallel lives). The Greek author sees his hero through rose-coloured spectacles. But what was Lucullus actually like? He originated from a well-known Roman patrician family. A protégé of the reactionary dictator Lucius Cornelius Sulla, he quickly carved out an auspicious political and military career. His crowning moment came in 74 B.C., when he was made consul, the highest official in ancient Rome, and took command of the Eastern army. He used the successes in the East to damage his political opponents. While opposing the extortionate interest rates charged by usurers, he ordered the provincials to be burdened with new taxes which filled the coffers of the Senate. His troops believed he was denying them their share of the spoils. The accusations the Romans levelled at Lucullus - that he was drawing out his crusades to inordinate lengths, starting one war after another and enriching himself at the cost of the common people - were not all a reflection of justified indignation. The consul made numerous enemies who were as powerful as they were rich. When his military fortunes changed for the worse, his fall became inevitable. He was removed. On his return to Rome Lucullus had to defend himself against charges of waging incessant wars and stealing the proceeds for himself. It took a number of years before Lucullus' political supporters found a way for him to celebrate his triumph in the usual manner.

After unsuccessful attempts to gain a new foothold at the top of the political ladder, Lucullus - fearing the lethal dangers of struggles for power - took refuge in private life. He earned the reputation of an indulgent gourmet and a generous patron. Imposing palaces adorned with priceless sculptures and paintings and a vast range of bookish interests were meant to

give him a name as a man of the arts and sciences. But lavish eating in huge amounts remained his chief passion. He was considered a gourmet without parallel. And his riches and public shows of generosity? They were the result of the avarice with which he sought to monopolize the assets captured in the East. His men had fallen in their tens of thousands on the battlefields as the price for his luxurious lifestyle.

MESSAGE

Those who dine in the Lucullan style today will know little of the bloody deeds of the Roman gourmet. His culinary art has erased all memory of the wars associated with his name. Brecht shatters the altruistic halo which history placed around Lucullus. He counterposes the mass murderer to the respectable citizen, probing into the methods with which Lucullus waged his wars and posing the question as to the social benefit of his actions.

Brecht brings Lucullus before a court. But it cannot be a court of the usual kind which passes the verdict. The justice pronounced by man would be the justice of the ruling class, and favouritism would ultimately render it injustice. Lucullus is made to answer before a court of souls in Hades. Ancient mythology had it that the souls of the dead came as shapeless shadows into the underworld where they had to account for their actions during their lifetime. Those laden with guilt, the sinners, were made to suffer for their deeds in Tartarus, an abyss where they were imprisoned. Those who were found innocent, the blessed, were admitted to the eternal paradise of Elysium. Brecht does not leave the verdict to Minos, Rhadamanthus and Aeacus, the judges of the dead, but his is a lay court where the people of Rome - represented by a fisherwoman, a courtesan, a teacher, a baker and a peasant - sit in judgement. They are immune to the glitter of social dignity, to the glories of warmanship. Their yardstick is the social benefit which the deeds in question brought to the populace. At the end of the trial the destruction wrought by Lucullus is weighed against the good he did. He had dozens of cities razed to the ground and bought his fame with eighty thousand lives. But did he not also bring the cherry tree to Europe, and did not his chef have the privilege of producing culinary creations for the finest of palates? These contrasts, deliberately provocative in their presentation, actually hold the verdict in themselves. It is one which Brecht did not spell out in the original version, a radio play. He called upon his listeners to make their own judgement. Later he had sentence passed: Lucullus was banished into Nothingness.

The trial of Lucullus has a symbolic significance. The condemnation of Roman pillaging is a condemnation of pillaging whenever and wherever it may occur.

HISTORY

Brecht frequently made changes to his plays - even after they had been printed, and the next batch of alterations followed the premiere. So it is not unexpected that the "Lucullus" libretto exists in several versions.

The libretto is based on the radio play called "Das Verhör des Lukullus" (The Trial of Lucullus) which Brecht wrote in Swedish exile in 1939. It was intended for Radio Stockholm, which purchased the broadcasting rights but never put it on the air. From a note Brecht made in his diary in December 1939 we learn that a small German drama group was rehearsing "Lucullus" for performance as a shadow play in Sweden. The play was first heard over the airwaves in 1940, from the Berne studio of Beromünster radio in Switzerland. Later that same year the dialogue was published in the Moscow journal *Internationale Literatur*.

Brecht had suggested using the work as a libretto back in his Hollywood days, but Dessau was sceptical. He even acted as Brecht's intermediary and offered the text to Stravinsky who,

already overworked, declined. Eventually it was Heinrich Schnitzler - director of the first complete performance of "Furcht und Elend des dritten Reiches", originally translated as "The Private life of the Master Race" - who persuaded Roger Sessions to set the radio play to music. The "Lucullus" opera was premiered in 1947 at the University of California in Berkeley.

Paul Dessau's composition dates from 1949. It was occasioned by the prospect (which never actually materialized) of an order from a broadcasting company. Dessau used the radio play as his original libretto, but the need soon made itself felt for an adaptation. Various changes were needed to avoid the danger of the author's intention being misconstrued. There were fears that a milder view might be taken of war crimes and duty used as an excuse. Could one place that much reliance on the listener's moral judgement when, just a few years previously, all standards of humanity had been trampled underfoot? Brecht deleted passages which were fraught with the danger that they might arouse a liking for Lucullus. The finale was rewritten on Dessau's initiative. The final scene of the radio play had been titled "Spreu und Weizen" (chaff and wheat). The court set about separating the wheat from the chaff, weighing good and evil against each other. No verdict was passed, and the scene closed with the words: "The court retires for deliberation." The opera, in contrast, condemns war criminals throughout history: "Oh yes, let him and all like him be cast into the Nothingness!"

Other changes resulted from the stage presentation. The version in Brecht's "Versuche" and Stücke" differs from the original radio play not only - as might safely be assumed from the notes he appended - in that it employs the new finale, but also in borrowing a large number of verses written especially for the opera.

The next stage of adaptation is to be found in the first libretto published by Aufbau-Verlag. It still retains the title of the radio play, "Das Verhör des Lucullus", but departs from the original opera adaptation. It was produced for a full rehearsal staged at the Deutsche Staatsoper in Berlin on 17 March 1951.

Following discussions of this rehearsal, Brecht once again made a number of additions to avoid misunderstandings. The revised interpretation of the opera the libretto differed from Brecht's original radio play even in its first version was now reflected in a new title, "Die Verurteilung des Lukullus" (The condemnation of Lucullus). These changes were included in the second libretto published by Aufbau-Verlag. The new version had its premiere on 12 October 1951 at the same Deutsche Staatsoper with an unchanged cast and Hermann Scherchen in the pit. It was directed by Wolf Volker and the part of Lucullus was sung by Alfred Hilgert. But Brecht was still not satisfied with this third operatic version and proposed a number of omissions. The chorus which had supplied the commentary was now replaced by a single voice, and the soldiers' chorus became a quintet of officers. Subsequently the court spokesman was excluded, his part being shared between the commentator and the judges of the dead. Dessau wrote, "There is no lack of motives for changes. Almost every new adaptation brings with it fresh and better ideas. It hardly needs saying that I stand by the improvements."

THE MUSIC INTERPRETATION OF CHARACTERS

The various attitudes which the figures take towards each other belong to the sphere of gestures and body language. Posture, tone of voice and facial expression are determined by their social bearing: the figures curse, compliment and patronize each other. (Brecht)

1 Lucullus, summoned before the court of Hades, is unable to conceal his profound hostility to democracy even here.

Accustomed to seeing the law bent in his own interest, he is now confronted with incorruptible judges. Failing to produce convincing arguments, he seeks to make an impression with his eloquence. His declamatory style is one of constant repetitions and stereotyped motifs which, following one on the heels of the other, juggle the laws of stress in their maelstrom. The sober reproaches of the jury send the nervous Lucullus flying into explosive fits of rage, his high-pitched voice reflecting extreme agitation. But the laborious rhetoric is the target of critical satire and the declamatory tone reduced to the level of a caricature. From time to time the persistent stereotypes become entwined in contortions which, instead of lending force to Lucullus' words, achieve precisely the opposite. They make a pitiful impression.

The triumphant resonance of trumpets and roaring thunder of drums surrounding most of these songs bring the heroic warrior to mind, but sharp dissonances and a croaky brass section lay bare the hollowness of such bearing. It is a musical caricature which robs Lucullus the hero of his presumptuous claim to glory. His posture becomes a vehicle for criticism.

2 The jurors at the court of Hades used to be slaves and proletarians. They were the victims of an inhuman system. But their humanity has remained unblemished. Immune to empty clichés, they see through the hypocrisy. Their sense of justice is incorruptible, and they soberly pose the question as to the social benefit of human actions.

The same musical idiom runs through all their songs, reflecting a shared social bearing. Their words of condemnation refrain from the laborious rhetoric inseparably associated with Lucullus. The mood is one of strict objectivity, and the music makes no attempt to play up emotions. Clear tonal relations are the dominant feature, and unadulterated triads - which the harmonics deny us elsewhere - are by no means rare. Here they stand for pure humanity. The forms are simplicity itself - born of the folk song, a manifestation of heartfelt compassion.

The instrumentation is in stark contrast to the grandiose sonorities associated with Lucullus. The choice of a sparse, unemotional accompaniment mirrors the modesty of these people.

3 The witnesses are drawn from different social classes. These distinctions in social status are articulated in the various means of musical expression.

The queen is a woman of high standing. Her aria is notable for its exquisite ornamentation. The melody is refined with subtle flavourings from the harp, specially prepared pianos, the marimba and the xylophone. In its capriciousness, the rhythm of the accompaniment declines to submit to that of the voice. Graceful coloraturas add sophisticated flourishes.

The witnesses for the defence - the chef and the bearer of the cherry tree - commend Lucullus for the good he has wrought. Their complacency is reflected in their stilted phrases. This creates the cool emotions that allow the listener to keep his distance, which is all the more necessary here since, were he to identify himself with the views expressed by these witnesses, he would be bound to misconstrue the opera's central message.

CONTENT

Lucullus is carried to his grave. The inquisitive onlookers differ in their views of the pompous funeral procession. They are all aware that his fame was that of an evildoer, but while those who profited from his wicked deeds wish to conceal this others speak the truth. Lucullus is laid to rest in a grave beside the Appian Way. Five officers bid a cynical farewell to their former commander. Their tribute was nothing but show.

Schoolchildren visit the burial place with their teacher. Lucullus is presented as an example to them in words which they mechanically repeat. Like any mortal, Lucullus is required to account for his actions before a court in Hades. Tertullia, an old woman waiting her turn, instructs Lucullus - much to his irritation - that he can expect no preferential treatment here. She explains the criteria employed by the court, "The main yardstick is the good one did." Standing before the court, Lucullus is given the chance to name someone to speak in his defence. Alexander the Great - his nominee - is unknown, having been sent into the Nothingness. Whereupon Lucullus calls for the frieze of his gravestone to be brought to him. He explains to the court the meaning of the scenes as depicted, but the judge prefers to hear the people himself who, being dead, can be summoned to appear as shadows before it. Lucullus is denounced by the king whom he treacherously attacked and by the children killed in the course of his predatory campaigns. As the court interrupts its deliberations, the accused overhears the conversations between the arriving shadows. They remind him of the earthly world. With the court back in session, Lucullus is confronted with two legionnaires who testify that he did not as he claims - go to war to earn riches for the people of Rome, but to feather his own nest. The fisherwoman - a member of the jury - recalls the fate of the mothers whom Lucullus deprived of their sons, and her own fate. Lucullus' chef and a peasant appear as witnesses for the defence, but their arguments are not sufficient to influence the court in its verdict. Lucullus is found guilty and cast into the Nothingness.

© Fritz Hennenberg

Translation: Stephen Smith (Intertext)

EINSTEIN (CD11 & 12)

I.

Albert Einstein, one of the fathers of the atomic bomb, died on 18 April 1955. When Paul Dessau, hospitalized in Berlin's Charite at the time, read an obituary the next day, he immediately realized its potential as material for an operatic plot. While recovering from his illness in France, he began to sketch out a libretto, completing this work, in Berlin on 1 June. A first draft comprising only a few scenes was entitled *Alle Menschen werden Brüder* (All men shall become brothers) while the second, complete draft was originally called *Das gelobte Land* (The promised land), the title being later dropped. Dessau asked Brecht for his opinion on the texts. The dramatist, who was himself planning a play about Einstein, jotted down his comments, pinpointing the focal points of the plot. In writing the libretto proper, Karl Mickel adhered closely to this material, even incorporating some points already worked out in detail, but otherwise the text is entirely his own, bearing the stamp or his distinctive dramatic sense and language. By his own account, his libretto technique was mainly influenced by Mozart's operas. Dessau set the text to music between 1971 and 1975. The first performance took place at Berlin's Deutsche Staatsoper on 16 February 1974.

II.

The opera *Einstein* should be seen as a model case rather than as a biography of the great physicist. The appearance of fellow scholars Giordano Bruno, Galileo and Leonardo add an historical dimension to the central issue raised here. Einstein's decisions and their social consequences are at the centre of the plot. Rather than demonstrating that men make history the opera purports to show what history makes out of men. Einstein was a bourgeois humanist, and in Mickel's view it was his tragedy "that he failed to emerge from his bourgeois consciousness, to leave the imperialist world behind, seeking instead to preserve humanism within the confines of bourgeois consciousness, in defiance of imperialist reality."

The plot is as follows: Having emigrated to the United States, Einstein suggests building an atomic bomb to defeat German

fascism. But he realizes that the power in whose hands he has placed himself breeds new fascism and loses all faith in the humanistic value of his work to the point of burning a new formula, the outcome of 20 years of scientific research.

Mickel assigns the task of introducing the "social motive forces" at dramaturgically important moments to the intermezzi, which also have a commenting function, providing both a recapitulation and a preview. Their allegorical character allows him to present phenomena as identical which in the main plot appear in different historical guises. The man-eating crocodile symbolizes both fascism and imperialism. Hans Würst, epitomizing the man in the street, has to learn his lessons. He is gobbled up by the crocodile in the second intermezzo (after the dropping of the atomic bomb). But he is resurrected in the epilogue, dancing on the edge of a huge razor-blade (a symbol of his precarious existence). As Mickel himself affirmed, he had conceived the story as "a metaphor of our own decisions in the midst of the class struggles of our century".

III.

The many different elements which make up this opera are by no means intended to have a cumulative effect, adding up to a "fusion of all the arts" (in the sense of Wagner's *Gesamtkunstwerk*), but are supposed to retain their identity and perspective. In terms of the relationship between words and music, this means according to Brecht that the function of the music is that of a mediator rather than purveyor, that the music interprets rather than enhances the text, that it does not affirm the text, but presupposes it, providing comments instead of illustrations and reflecting attitudes rather than depicting psychological situations. The spectators are seen as partners who do not remain passive but draw all their own experience. Dessau's fondness for musical quotations may have resulted from a willingness to use such experience. His intention here is to urge audiences to place familiar tunes in the proper context, to explore the reasons for a quotation. No matter whether a style or a work is quoted, the important thing is that the inverted commas should be recognizable, that the borrowings should be sufficiently conspicuous in their new surroundings. Their purpose is to perplex the listener, to establish contradictions which make for a better and deeper understanding of the situation. The function of a quotation is determined by its musical context and its correspondence with the text. In the *Einstein* intermezzi, the tonal relics of the past are to focus attention on matters that invite criticism: window-dressing and soporifics. Significantly enough, Dessau's references to *Ariadne auf Naxos* involve a prototype of entertainment-oriented opera of the "late bourgeois" period. The characters quoted appear to be perfectly in line with the comic nature of the interludes, but as so often, appearances are deceptive. The fun here is fraught with danger. By demonstrating the fragility of this music, Dessau intends to reveal its spurious or even mendacious nature. Bach is quoted very frequently in the opera. Apart from emphasizing the parable by introducing an anachronism, this makes it clear that art and science share the same humanistic ideals. When science is desecrated, so is art. This is the message of the scene in which storm troopers vandalize Einstein's study. Their wrecking job extends to the music, Bach's Doric toccata for organ, heard amid dissonant interjections of the choral "Vom Himmel hoch, da komm ich her". This hints at the demise or world civilization, but the power which the music, albeit in grossly distorted form, retains all the same (as transformation music) suggests survival, including that of Einstein's work.

The intended dialogue with the listener calls for appropriate musical resources. Clear exposition of the words is just the first step. The textures must not be allowed to clutter the mind even in emotional outbursts. In his notes to *Mahagonny*, Brecht wrote: "The vast number of craftsmen in the pit only permit associative music (one surge giving rise to the next). Therefore,

it is necessary to cut down the orchestra to no more than 30 specialists." This not only results in transparent scoring, but also helps to prevent instrumental colour from becoming an end in itself. The more rational linear element can emerge more clearly. The musical thinking does not aim at smoothly flowing textures (let alone Wagner's endless melody), but emphasizes the telescoping of episodes, violent contrasts and abrupt changes to allow for a swift mental response. Dessau follows this line in *Einstein*.

In the main plot, the orchestra does not exceed the size recommended by Brecht. Its make-up (it dispenses with violins, oboes, clarinets and horns as in Dessau's *Lucullus*) limits the tonal palette even further. In the intermezzi, the orchestral complement is roughly the same as in Mozart's day. However, the extra touch or colour should be seen as a critical element, designed to caricature the notion of opera as pure entertainment.

© Fritz Hennenberg

SYNOPSIS

In the Prologue, Hans Würst announces a *historia* retracing the fortunes of Albert Einstein. He says that the famous scientist fled the Nazis to throw in his lot with "false friends" and that he was too slow to realize that he had been making common cause with "the enemies of all humanity".

Act I. Brief dialogues during a public burning of books shed light on the turmoil in which people find themselves. A young and an old physicist decide to alert Einstein -who is burnt in effigy- to the danger's facing him (Scene 1). In his study, Einstein makes up his mind to emigrate. The old physicist advises him to flee the country. His young colleague jumps out of the window at the approach of storm troopers. Einstein recalls Galileo, Giordano Bruno and Leonardo da Vinci (2). Storm troopers vandalize the study of Einstein, who has fled (3). Einstein wants to go to America while the two other physicists prefer to stay behind. Einstein warns them not to harbour any illusions (4). Soldiers perform drills. The old physicist would like to seek refuge in scholarship until everything is over. The young physicist tries to evade military service (5). A woman betrays him to the Gestapo. He is released from prison and brought before the Führer (6). The Führer declares total war. The physicists are to help him subdue the rebellious parts of the world (7).

In the first *Intermezzo*, Hans Würst faces execution by a crocodile, but manages to survive by telling the reptile the best fools' joke of the day.

Act II. Einstein cannot banish war from his memory (1). The young physicist has also fled while the old physicist, using Einstein's writings, is working on the atom bomb. Einstein would like to see his research undone. Following the declaration of war on Germany, Einstein is barred from political activity. Galileo, Bruno and Leonardo are unable to help him. Einstein decides to build weapons for peace (2). Overcoming many obstacles, the physicists make their way to the President, who offers them all the resources they ask for (3, 4). In war-torn Germany, the old physicist urges his team to redouble their efforts. When he is arrested in the presence of the young physicist, he pretends that nothing has happened (7). Einstein tries in vain to send his staff home now that peace reigns at last. The old physicist joins the working group (7). After the explosion of the atomic bomb, the sun turns black, and the chorus recalls Hiroshima and Nagasaki. Einstein is dismayed (8-10).

In the second *Intermezzo*, Hans Würst is gobbled up by the crocodile. The best horror joke of the day has failed to save him.

Act III. Under pressure, the young and the old physicist turn away from Einstein whose appeal for resistance they have signed. As a reward, they may continue their research work Einstein's punishment is everlasting fame for the discovery of nuclear weapons (2). Galileo, Bruno and Leonardo prepare to receive Einstein in their midst and put a bottle of beer in the fridge for him (3). The young physicist is full of despair, but rejects the hope of a redeemer which a lullaby promises. Instead, he recalls the "Internationale", which he once heard in the torture chambers of the Gestapo. Einstein remains in exile and destroys the outcome of 20 years of research to delay the abuse of his work, for he has no power to prevent it altogether. Hans Würst has survived.

© *Bernhard Lenort*

Translation: Bernd Zöllner (Intertext)

Sung texts

PUNTILA (CD6)

1. HERR PUNTILA FINDET EINEN MENSCHEN

Nebentube im Parkhotel zu Tavasthus. Der Gutsbesitzer Puntila, der Ober, Fredrick, der Advokat, fällt gerade, als der Vorhang aufgeht, vom Stuhl unter den Tisch. Drei Bierleichen liegen bereits da. Später Matti Altonen, der Chauffeur.

PUNTILA

Fredrick, ich denke da tiefer.

ADVOKAT

Stöhnt

Hundert Jahre Zwangsarbeit!

Narzissen!

Honig! Mm ...

PUNTILA

Ober, me lange sind wir hier?

DER OBER

Zwei Tage, Herr Puntila.

PUNTILA

Zum Advokaten unterm Tisch

Zwei Täglein, horst du, und schon läßt du nach Schon, schon läßt du nach!

Zwei Täglein, horst du, und schon, schon läßt du nach! Wenn ich mit dir

bei einem Aquavit ein bisschen über mich reden will, und wie ich mich verlassen fühle! Und wie ich mich verlassen fühle!

Aber so fällt ihr einem alle zusammen, alle, alle, denn der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach; aber der Geist ist schwach; das Fleisch ist schwach.

Was für ein Tag ist heute?

DER OBER

Samstag, Herr Puntila.

PUNTILA

Das erstaunt mich. Es soll Freitag sein.

DER OBER

Entschuldigen, aber es ist Samstag.

PUNTILA

Du widersprichst ja. Du bist mir ein schöner Ober! Hör gut zu: Ich bestell einen weiteren Aquavit und einen Freitag.

DER OBER

Ja, Herr Puntila.

PUNTILA

Wacht auf! Schwächlinge! Läßt mich nicht so allein.

Macht Bemühungen, die Bierleichen zum Leben zurückzurufen. Steigt auf den Tisch.

Sehet, sehet, ich steig hinaus auf die Flüssigkeit und wandle auf dem Aquavit, und, geh ich unter?

Tanz des Puntila auf dem Aquavit.

Wer bist du?

MATTI

Ich bin Ihr Chauffeur, Herr Puntila.

PUNTILA

Ich kenn dich nicht.

MATTI

Ich, ich kenn die genau, ich kenn die genau, ich kenn die genau! Ganz genau! Ich, ich kenn die genau. Da ist einer wie der andere! Ich kenn die genau! Ich kenn die genau! Da ist einer wie der andere! Einer wie der andere! Einer wie der andere!

PUNTILA

Wie, wie soll ich den da kennen, wie soll ich den da kennen! Wie soll ich, wie soll ich den da kennen. Wie soll ich den da kennen! Ich kenn nicht jeden! Nicht jeden! Wie soll ich den da kennen, wie soll ich den da kennen? Ich kenn nicht jeden! Ich kenn nicht jeden! Nicht jeden! Nicht jeden! Ich kann nicht jeden kennen! Nicht jeden! Ich kann nicht jeden kennen!

MATTI

Einer wie der andere! Ich wart seit zwei Tagen und zwei Nächten hier im Wagen. Ich hab's bis hierher. Zahlens mich aus, hundertfünfundsiebzig Mark, und das Zeugnis hol ich mir auf Puntila.

PUNTILA

Deine Stimme kenn ich. Deine Stimme klingt ganz menschlich. Wir müssen uns kennen lernen.

Es geht um ihn herum, ihn wie ein fremdes Tier betrachtend.

DER OBER

Ihr Aquavit, Herr Puntila, und heute ist Freitag.

PUNTILA

Es ist recht. Das ist ein Freund von mir.

DER OBER

Ja, Ihr Chauffeur, Herr Puntila.

PUNTILA

So, du bist Chauffeur. Ich hab immer gesagt, auf der Reis trifft man die interessantesten Menschen. Ich bin der Gutsbesitzer Puntila aus Lammi und ein ehrlicher Mensch. Ich hab neunzig Kühe.

MATTI

Schon, ich bin der Matti.

PUNTILA

Matti! Bist du mein Freund?

MATTI

Nein.

PUNTILA

Ich danke dir. Ich weiß es. Matti, sich mich an.

Was siehst du?

MATTI

Ich möchte sagen: einen dicken Kloben, stinkbesoffen.

PUNTILA

Da sieht man, wie das Aussehen täuschen kann. Matti, ich bin ein kranker Mann. Ich habe Anfälle: Es kommt über mich mindestens einmal im Quartal. Ich wach auf und bin plötzlich sternhagelnüchtern. Die ganze andere Zeit bin ich vollkommen normal, so wie du mich jetzt siehst. Dann kommt der Anfall. Es beginnt damit: Anstatt zwei Gabeln (*hebt eine Gabel auf*) seh ich nur noch eine; aber es kommt noch böser: indem ich während dieser Anfälle von totaler sinnloser Nüchternheit einfach zum Tier herabsinke. Ich bin dann direkt zurechnungsfähig. Ein zurechnungsfähiger Mensch ist ein Mensch, dem man alles, alles zutrauen kann. Nimm zum Beispiel meine Rücksichtslosigkeit gegen dich, einen solchen Pracht Menschen. Da, nimm, das ist Rindsrücken. *Matti macht sich über das Essen her.* Ich möchte sieher sein, daß da keine Kluft mehr ist zwischen uns. Sag, daß keine Kluft ist.

MATTI

Ich nehm's als einen Befehl, Herr Puntila, daß keine Kluft ist.

PUNTILA

Bruder, wir müssen eine Mitgift für mein einziges Kind herausreißen; dem heißt es jetzt ins Auge geschaut, kalt, scharf und besoffen, denn Sonntag ist Verlobung, basta! Ich könnte einen Wald verkaufen, und ich konnte mich verkaufen. Was rätst du?

MATTI

Wie wollens das machen, sich verkaufen?

PUNTILA

Frau Klinckmann. Das ist die Tante vom Attaché, die hat Geld wie Heu und ein Faible für mich seit dreißig Jahren.

MATTI

Fertig mit dem Essen; sich den Mund wischend. Wohlsein!

PUNTILA

Bruder! Ich seh, du läßt mich nicht im Stich. Ich werd meinen Wald verkaufen, wie du mir rätst. Komm, komm, wir gehn ihn schätzen. Den da nimm mit, das ist ein Advokat. Da, nimm meine Brieftasche und zahl den Schnaps, ich verlier alles. Ich wollt, ich hätt nichts. Geld stinkt, das merk dir. Das wär mein Traum, daß ich nichts hätt, nichts! Nichts! Und wir gingen zu Fuß durch das schöne Finnland. Aufheben! Raustragen! Wenn wir müd sind, gingen wir in eine Schenke wie die und tranken ein Gläschen fürs Holzhacken. Das könntest du mit der linken Hand machen. Mit der linken Hand, Bruder.

2. DER WALD

Kein romantischer Wald. Man sieht hauptsächlich geslagenes Holz, tiels aufgeschichtet, mit Meterzahl Preis versehen.

Puntila, gefolgt von Matti, der den Advokaten auf dem Rücken trägt, treten auf.

PUNTILA

Erstklassiges Holz - zehntausend Klafter, macht runde siebenunddreißigtausend mindestens! Jagd ist auch dabei. Matti, mein Wald, mit seinen Buchen, seinem Panorama und seinen Stämmen im Morgenlicht, du Wallfahrtsort für das ganze Tavastland. Er ist zu hübsch, als daß ich ihn verkauf. Komm.

3. DIE KLINCKMANN

Diele im Gut Klinckmann mit vielen Zimmertüren.

Ein Diener im Nachthemd versucht, den zur Tür hereindrängenden Puntila aufzuhalten. Puntila schiebt den Diener vor sich her. Matti folgt mit einem Koffer.

PUNTILA

Warum mußt du, warum mußt du prozessieren, liebes Kind? Da wir doch im Bette immer eines Sinns, eines Sinns gewesen sind.

EIN DIENER

Nachts um halb vier kann ich die gnädige Frau beim besten Willen nicht wecken.

PUNTILA

Verschwind!
Verjagt den Diener mit einer Handbewegung.

Matti! Wie gern möcht der Puntila mit euch die Birken fällen und die Stein aus den Äckern graben und den Traktor dirigieren! Aber laßt man ihn? Es paßt sich nicht, daß der Papa pflügt, es paßt sich nicht, daß der Papa die Mädchen kitzelt, es paßt sich nicht, daß der Papa mit den Arbeitern Kaffee trinkt, es paßt sich nicht, es paßt sich nicht, es paßt sich, paßt sich, paßt sich nicht. Aber jetzt paßt es mir nichtmehr, daß es sich nicht paßt. Und ich verlob mich mit der Klinckmann, die schafft die Mitgift. Und meine Tochter verlob ich mit einem Attaché, und dann: sitz ich in Hemdsärmeln beim Essen und hab keinen Aufpasser mehr, denn die Klinckmann kuscht, und basta! Und euch leg ich zum Lohn zu, denn die Welt ist groß, und ich behalt meinen Wald, und es reicht für euch, und es reicht auch für den Herrn, für den Herrn, für den Herrn auf Puntila. Matti, wart einen Augenblick! Ich hol die Klinckmann aus dem Bett.
Schriller Schrei einer Frauenstimme.
Matti, du wirst furchtbar enttäuscht sein und vielleicht zweifeln am Puntila, aber ich werd meinen Wald verkaufen. Komm!

4. HERR PUNTILA VERLOBT SICH MIT DEN FRÜHAUFSTEHERINNEN

Früher Morgen im Dorf. Holzhäuschen. Auf einem steht: Post. auf einem: Apotheke. In der Mitte des Platzes ein Telegrafmast, den Puntilas Auto gleich anfahren wird.
Puntila am Steuer, Matti daneben.

PUNTILA

Straße frei im Tavastland! Aus dem Weg du Hund von einem Mast.

MATTI

Nun habens geschafft, Herr Puntila.

PUNTILA

Steigt aus dem Wagen und geht an den Mast. Matti besieht sich stumm den Schaden.
Höchste Zeit, daß du ausgewichen bist. Stell dich dem Puntila nicht in den Weg. Wer bist du?
Die Schmuggler-Emma tritt, mit einer Flaschenbürste Flaschen reinigend, vor ihr Häuschen.

PUNTILA

Sieht Emma
Wer bist du?

EMMA

Als die Pflaumen reif geworden, Zeigt im Dorf sich ein Gespann. Früh am Tage, aus dem Norden, Kam ein schöner junger Mann.
Emma stülpt die Flasche auf den Zaun.

PUNTILA

Matti!
Puntila tänzelt auf die Schmuggler-Emma los.
Guten Morgen, gnädige Frau, ich hab ein kleines Anliegen an die gnädige Frau: ich müßt dir dein ganzes Misthüttchen umschmeißen, wenn du mir nicht die Apotheke zeigst, denn ich muß gesetzlichen Alkohol haben.

EMMA

Weiter unten. Aber hör ich recht, der gnädige Herr braucht Alkohol? Ich hab Alkohol, schönen, starken, ich mach ihn selber.

PUNTILA

Heb dich hinweg, Weib. Ich trink nur gesetzlichen. Einen andern brächt ich gar nie die Gurgel hinunter.
Puntila entschwebt in Richtung Apotheke.

EMMA

Ihm nachrufend
Gnädiger Herr, der Schlag soll Sie treffen, von Ihrem Gesetzlichen.
Puntila klingelt. Die Apothekerin öffnet ihr Fenster und schaut heraus.

PUNTILA

Kot-kot-kot, tip-tip-tip. Ich brauch Schnaps für neunzig Kühe, du Gutes, du Rundes.

APOTHEKERIN

Ich mein, Sie brauchen, daß ich den Polizisten ruf.

PUNTILA

Kindchen, Kindchen, ich bin der Gutsbesitzer Puntila aus Lammi und hab neunzig Kühe, und alle neunzig haben den Scharlach, sie haben rote Flecken und zwei ha-haben sogar schon schwarze!

APOTHEKERIN

Wenn Sie so ein mächtiger Mann sind, da hab ich freilich die Pflicht, daß ich Erleichterung schaff.

EMMA

Und als wir die Pflaumen pflückten, Legte er sich in das Gras, Blond sein Bart, und auf dem Rücken Sah er zu, sah dies und das.

APOTHEKERIN

Erscheint mit einer großen Korbflasche in der Tür
Hoffentlich kriegens auch genug Heringe für ihre Küh am Tag drauf.
Sie gibt ihm eine große Flasche, Puntila trinkt.

PUNTILA

Gluck, gluck, gluck, gluck, gluck, o du finnische Musik, du schönste der Welt. Jetzt hab ich den Schnaps und hab kein

Mädchen, und du hast kein Schnaps
und hast kein' Mann. Schöne
Apothekerin, ich möcht mich mit dir
verloben.

Er führt sie zeremoniell zur Tür heraus.
Ich möcht, daß du mir von dir erzählst,
was du für ein Leben, was du für ein
Leben hast.

APOTHEKERIN

Ich, ich hab so ein Leben: Studiert hab
ich vier Jahr und jetzt zahlt mir der
Apotheker weniger als der Köchin. Die
Apothekerin ist eifersüchtig, weil der
Apotheker mich belästigt.

PUNTILA

Kot-kot-kot, tip-tip-tip.

APOTHEKERIN

Jede zweite Nacht wach ich. Mit den
Medikamenten verbrenn ich mir
immer das Kleid, dabei ist die Wäsche
so teuer.

PUNTILA

Kot-kot-kot, tip-tip-tip.

APOTHEKERIN

Einen Freund hab ich nicht. Der
Polizeimeister und der Direktor vom
Konsumverein sind alle verheiratet.

PUNTILA

Kot-kot-kot, tip-tip-tip.

APOTHEKERIN

Ich glaub, ich hab ein trauriges Leben.

PUNTILA

Siehst du, siehst du, siehst du, siehst
du, also halt dich an den Puntila.
Er hält ihr die Flasche hin; sie trinkt.
Das Kuhmädchen Lisu kommt mit
einem Melkeimer. Puntila wirbelt
leichten Fußes auf sie los.

PUNTILA

Halt, Täubchen, dich muß ich haben.
Wohin des Wegs so früh?

LISU

Melken.

PUNTILA

Willst du nicht einen Mann haben,
Täubchen? Was hast du schon für ein
Leben! Sag mir's, was du für ein Leben
hast. Ich interessier mich für dich.

LISU

Ich, ich hab so ein Leben: Um halb vier
muß ich aufstehen, den Kuhstall
ausmisten und die Kühe bürsten.

PUNTILA

Kot kot kot, tip tip tip.

LISU

Dann kommt das Melken und dann
wasch ich die Milcheimer. Dann trink

ich den Kaffee, aber der stinkt, er ist
billig. Dann eß ich mein Butterbrot und
schlaf ein bisschen.

PUNTILA

Kot kot kot, tip tip tip. Du mein
Täubchen.

LISU

Dann kommt wieder das Mistkehren,
Kuhbürsten, das Melken und das
Milchkannenwaschen.

PUNTILA

Kot kot kot, tip tip tip.

LISU

Ich muß im Tag hundertzwanzig Liter
herausmelken.

PUNTILA

Kot kot kot, tip tip tip.

LISU

Auf die Nacht eß ich Brot und Milch,
davon krieg ich zwei Liter im Tag. Aber
das andere, was ich mir koch, kauf ich
auf'm Gut. Abends geh ich manchmal
zum Tanzen,

PUNTILA

Kot kot kot, tip tip tip. Kot kot kot.

LISU

und wenn es schlimm wird, krieg ich
ein Kind.

PUNTILA

Kot kot kot, tip tip tip.

LISU

Ich hab zwei Kleider, und ich hab auch
ein Fahrrad.

PUNTILA

Siehst du, siehst du, und ich hab einen
Hof und die Dampfmühle, und das
Sägewerk hab ich und gar keine Frau!
Wie ist es mit dir, Täubchen? Da, nimm
einen Schluck aus der Flasche, und
alles ist in Ordnung und gesetzlich.
Steckt ihr einen Ring an.
Komm nach Puntila am Sonntag,
abgemacht?

LISU

Abgemacht!
(Puntila läuft weiter)

PUNTILA

Weiter! Weiter! Weiter! Immer die
Dorfstraß hinunter. Immer hinunter,
hinunter, hinunter, hinunter. Ich bin
gespannt, wer alles schon auf ist. Da
sind sie unwiderstehlich, wenn sie,
wenn sie so aus den Federn kriechen.
Da sind die Augen noch blank und
sündig, und die Welt ist
noch jung!
Sieht die Telefonistin und läuft zur
Telefonzentrale.

Guten Morgen, du Wache. Du bist
doch die allwissende Frau, die alles
durchs Telefon weiß. Guten Morgen,
du!

TELEFONISTIN

Guten Morgen, Herr Puntila. Sie sind's
doch, nach dem ich die halbe Nacht
herumtelefoniert hab. Ihr Fräulein
Tochter ist wütend. Sie sagt (*Evas*
Stimme nachahmend): "Jetzt hat Vater
Herr Bibelius schon zweimal versetzt,
es ist eine Frag, ob Herr Bibelius den
Wald überhaupt noch will. Heute, auf
dem Gesindemarkt, ist die letzte
Gelegenheit!" (*mit ihrer Stimme*) sag
ihm.

PUNTILA

Die halbe Nacht warst du auf und ganz
allein! (*Zu Matti*) Beeil dich mit'm
Wagen, Matti! - (*Zur Telefonistin*) Ich
geh auf Freiersfüßen und möcht
wissen, was du für ein Leben hast.

TELEFONISTIN

Ich, ich hab so ein Leben: Ich, ich krieg
fünfzig Mark, aber dafür darf ich nicht
aus der Zentrale heraus seit dreißig
Jahren.

PUNTILA

Kot kot kot, tip tip tip.

TELEFONISTIN

Hinterm Haus hab ich ein bisschen
Kartoffelland,

PUNTILA

Kot kot kot,

TELEFONISTIN

den Strömling kauf ich dazu,

PUNTILA

tip tip tip.

TELEFONISTIN

aber der Kaffee wird immer teurer.
Was es im Dorf gibt und auch
außerhalb, weiß ich alles. Sie würden
sich wundern, was ich weiß. Ich bin
nicht geheiratet worden deswegen.

PUNTILA

Kot kot kot, tip tip tip.

TELEFONISTIN

Ich bin, ich bin die Sekretärin im
Arbeiterklub, mein Vater ist Schuster
gewesen.

PUNTILA

Kot kot kot, tip tip tip.

TELEFONISTIN

Telefonstecken, Kartoffelkuchen und
Alleswissen, das ist mein Leben.

PUNTILA

Da ist es Zeit, daß du ein anderes kriegst, und schnell muß es gehn. Gleich schick ein Telegramm ins Hauptamt, daß du den Puntila aus Lammi heiratest. Hier ist der Schnaps, alles gesetzlich, und am Sonntag kommst du nach Puntila.
Steckt ihr den Ring auf.

TELEFONISTIN

Ich werd da sein. Ich weiß schon, daß Sie für Ihre Tochter eine Verlobung machen.

PUNTILA

Auf die Schmuggler-Emma zu.
Und Sie haben wohl gehört, daß ich mich allgemein verlob hier, gnädige Frau, und ich hoff, Sie werden nicht fehlen.
Setzt Emma den Ring auf. Die vier Mädchen stehen in ihren Haustüren.

LISU, TEL., APOTHEK., EMMA

Als wir eingekocht die Pflaumen, Macht er gnädig manchen Spaß, Und er steckte seinen Daumen Lächelnd in so manches Glas.

PUNTILA

Kot kot kot, tip tip tip. Und ich fahr weiter und um den Teich und durch die Tannen und komm zur rechten Zeit, zur rechten Zeit, zur rechten Zeit auf'n Gesindemarkt.
Puntila steigt in den nun reparierten Wagen.

LISU, TEL., APOTHEK., EMMA

Einen Gruß dem Verlobten der Mädchen vom Tavastland! Einen Gruß dem Verlobten der Mädchen vom Tavastland! Einen Gruß dem Verlobten der Mädchen vom Tavastland!

PUNTILA

Bruder, jetzt verstehst du, wenn der Puntila immer sagt: Nichts, nichts, nichts geht über unser Tavastland!

MATTI

Herr Puntila, jetzt versteh ich, wenn Sie sagen: Nichts, nichts, nichts geht über unser Tavastland!

PUNTILA

Oh, ihr Mädchen vom Tavastland

LISU, TEL., APOTHEK., EMMA

Ha ha ha, ha ha ha

PUNTILA

all die früh aufgestanden sind

LISU, TEL., APOTHEK., EMMA

Ha ha ha

PUNTILA

jahrelang umsonst,

LISU, TEL., APOTHEK., EMMA

ha ha, ha ha, ha ha

PUNTILA

bis der Puntila kommt und da hat sich's gelohnt.

LISU, TEL., APOTHEIL, EMMA

Ha ha ha ha ha haha ha

PUNTILA

Kot kot kot,

LISU, TEL., APOTHEIL, EMMA

ha ha ha ha ha

PUNTILA

tip tip tip,

LISU, TEL., APOTHEK., EMMA

ha ha ha ha ha

PUNTILA

Her, alle her,

LISU, TEL., APOTHEK., EMMA

ha ha ha ha ha

PUNTILA

alle ihr Herdanzünderinnen in der Früh,

LISU, TEL., APOTHEK., EMMA

ha ha ha ha ha

PUNTILA

und ihr Rauchmacherinnen,

LISU, TEL., APOTHEK., EMMA

ha ha ha

PUNTI LA

kommt barfuß,

LISU, TEL., APOTHEK., EMMA

ha ha ha

PUNTILA

das frische Gras

LISU, TEL., APOTHEK., EMMA

ha ha ha ha

PUNTILA

kennt eure Schritt,

LISU, TEL., APOTHEK., EMMA

ha ha ha ha, ha ha ha ha

PUNTILA

und der Puntila hört

LISU, TEL., APOTHEK., EMMA

ha ha ha, ha ha ha ha

PUNTILA

sie!

LISU, TEL., APOTHEK., EMMA

ha ha ha, ha ha ha ha, ha ha ha ha.

5. DER GESINDEMARKT

*Auf dem Dorfplatz zu Lammi.
Puntila und Matti steigen aus dem Wagen. Stimmengewirr.*

PUNTILA

Etwas nüchtern
Du bist nicht besser wie die Jünger am Olberg; halt's Maul, ich weiß eben jetzt, dich muß man im Aug behalten.

MATTI

Jawohl, Herr Puntila.

PUNTILA

Der Wald hätt längst verkauft sein können aber du nutzt's natürlich aus, daß ich ein Glas zuviel gehabt hab und bringst mich auf die Klinckmann, ich sag's dir im Guten, sei bescheiden, es dient zu deinem eigenen Besten.
Wenn du den Herrn, wie heißt er gleich, der meinen Wald kauft, siehst, ruf mich, so ein Dicker mit Pickeln - ich muß noch telefonieren.
Puntila verschwindet im Café! Auf dem Gesindemarkt verhandeln Gutsbesitzer mit Knechten, preisen Händler ihre Waren an.

GUTSBESITZER 1

Wie bist du zum Torfstechen?

ARBEITER 1

Ich schaff an einem halben Tag, was andere nicht an einem ganzen schaffen.

GUTSBESITZER 1

Und du?

HÄNDLER

Hosenträger, Kämme, Rasierklingen. Zehn Stück nur eine halbe Mark!

BIBELIUS

Wieviel?

ARBEITER 2

Wieviel Sie wollen, gnädiger Herr, und ich esse fast nichts.

FOTOGRAF

Ihr Bild in zehn Minuten, in zehn Minuten.

ARBEITER 3

Das Handgeld, gnädiger Herr.

GUTSBESITZER 2

Ich geb Milch und Mehl, im Winter Bohnen.

ARBEITER 3

Gut.

HANDLER

Zehn Stück eine halbe Mark, nur eine halbe Mark.

GUTSBESITZER 3
Hast du Familie?

ARBEITER 4
Ja, gnädiger Herr.

GUTSBESITZER 3
Kinder?

ARBEITER 4
Drei, fünf, acht und neun; das älteste ein Mädchen.

GUTSBESITZER 3
Zu jung. Du da! Komm her!

PUNTILA
Guten Morgen, Herr Bibelius, da sind Sie ja endlich!

BIBELIUS
Guten Morgen, Herr Puntila, ich steh gleich zur Verfügung.
Er verhandelt weiter.

PUNTILA
Langweilt sich, zu Matti.
In einer tyrannischen Weis zwingst du mich, daß ich gegen meine Natur handel und Geschäften nachgeh.
Zeigt auf einen Arbeiter.
Schau dir den an, dem sein Aug gefällt mir.

BIBELIUS
Herr Puntila, ich verhandel mit dem Mann.
Zu dem Arbeiter.
Hier ist der Kontrakt. Meld dich am Sonntag.

PUNTILA
Ich verhandel auch mit ihm. Ich wünsch, daß Sie sich nicht einmischen.

BIBELIUS
Wer mischt sich ein?

PUNTILA
Stellens mir keine unverschämten Fragen, ich vertrag's nicht. Ich geb für den Meter eine halbe Mark, es sind hauptsächlich Buchen. Du kannst gleich mitkommen im Wagen.

BIBELIUS
Ich steh und besprech, wie ich den Mann mit seiner Familie unterbring und Sie angeln dazwischen.

PUNTILA
Ah, du hast Familie! Ich kann alle brauchen, die Frau geht auf's Feld.

BIBELIUS
Gewisse Leute sollte man gar nicht auf den Markt lassen.
Wütend ab.

FOTOGRAF
Ihr Bild in zehn Minuten.

PUNTILA
Was sagst du, wie die Leute sich heutzutag benehmen.

MATTI
Ich bin sprachlos. Den Wald habens jetzt glücklich wieder auf'm Hals.

PUNTILA
Bruder, du enttäuschst mich tief. Da seh ich, seh ich das Aug von einem Menschen und es gefällt mir, weil es, weil es mich anschaut, mich anschaut wie das Aug von einem, von einem Menschen. Und da soll ich kalten Bluts, kalten Bluts mich abwenden, bloß, bloß darum, weil ich meinen Wald verschacher? Ich möcht sehn, wie dem sein Aug lacht, wenn es meine Buchen erblickt.

MATTI
Beim Wurzelroden.

PUNTILA
Ich brauch überhaupt mehr. Du und du, du auch, ihr da, ihr könnt mitkommen!
Puntila winkt verschiedenen Arbeitern, ihm ins Café zu folgen, darunter einem Buckligen und einem Kümmerlichen. Der Kümmerliche drängt sich nach vorn.

MATTI
Zum Kümmerlichen.
Du bist nichts für Puntila, du haltst's nicht aus.

DER KÜMMERLICHE
Sich an me anderen Arbeiter wendend.
Hat man so was schon gehört! Woher weißt du, daß ich's nicht aushalt!

MATTI
Elfeinhalb Stunden im Sommer.
Zum Puntila
Nachher müssens ihn wieder wegjagen, wenn Sie ihn morgen sehen,

PUNTILA
Zu dem Arbeiter.
Du haltst's schon aus. Ein Kuhmädchen mocht ich mir auch noch anschauen, erinner mich.
Zu den Arbeitern.
Da habt ihr was zu trinken, seid lustig mit dem Puntila. Ich sitz gern mit angenehmen Leuten.
Zum Kümmerlichen.

Laß dich nicht verjagen, der hat was gegen mich.

MATTI
Warum denn keinen Vertrag machen mit den Leuten?

PUNTILA
Ich kann mich überhaupt nicht dem Geschäft widmen, wenn ich denken

muß, es hat etwas gegeben zwischen uns.

MATTI
Betrachtens als vergessen, Herr Puntila, und machens den Vertrag.

PUNTILA
Und ich tu's nicht. Und ich tu's nicht. Ich laß mich nicht zu einer Unmenschlichkeit antreiben. Ich will meinen Leuten näherkommen, bevor wir uns aneinander binden.
Eine Kellnerin bringt die Runde.
Schaut, was für eine stramme Person! *Die Arbeiter lachen beifällig.*
Ich kann diesen Gesindemarkt überhaupt nicht ausstehen. Wenn ich Pferd und Küh kauf, geh ich auf'n Markt und denk mir nichts dabei. Aber ihr, ihr seid Menschen! Und das sollt's nicht geben, daß man die auf dem Markt aushandelt, hab ich recht?

CHOR DER WALDARBEITER
Freilich, freilich, Sie haben recht, Sie haben recht! Wie recht Sie haben, Herr Puntila. Wie schön Sie das ausgedrückt haben! Freilich, Sie haben recht, Herr Puntila, Sie haben recht!

MATTI
Sie haben nicht recht. Die brauchen Arbeit und Sie geben Arbeit, und das wird ausgehandelt. Ob's ein Markt ist oder eine Kirche, es ist immer ein Markt. Und ich wollt, Sie machten den Vertrag gleich oder schickten die Leut weg, daß sie noch einen kriegen.

DER KÜMMERLICHE
Das ist die Höhe, sitzt an der Quelle und laßt keinen ran.

PUNTILA
Zu Matti.
Wozu?
Zu den Arbeitern.
Ich geb euch mein Wort, daß alles in Ordnung ist. Wißt ihr, was das ist, das Wort von einem tavastländischen Bauern?! Der Hatelmaberg kann einstürzen. Es ist nicht wahrscheinlich, aber er kann. Das Schloß in Tavasthus könnt zusammenfalln. Warum nicht? Aber das Wort von einem tavastländischen Bauern steht, das ist bekannt.

DER KÜMMERLICHE
Ich könnte Ihnen bei so was den ganzen Tag lang zuhörn, Herr Puntila.

CHOR DER WALDARBEITER
Der Herr Puntila hält schon Wort, das sieht man, das sieht man.

PUNTILA

Wenn ich denk, wie wir heimfahren werden. Ich seh Puntila am liebsten am Abend wegen der Birken. Zahlen!

CHOR DER WALDARBEITER

Auf nach Puntila, her den Vertrag, auf nach Schlaraffia, hin zum Neunstunden tag!

PUNTILA

Und das laß dir gesagt sein:

CHOR DER WALDARBEITER

Auf nach Puntila, her den Vertrag, auf nach Schlaraffia, hin zum Neunstundentag!

PUNTILA

Ich kauf nicht Menschen kalten Bluts, ich kauf nicht Menschen kalten Bluts. Ich, ich geb, ich, ich, ich, ich geb ihnen ein Heim auf Puntila.
Puntila geht mit den Waldarbeitern und Matti auf den Wagen zu.

EIN ARBEITER

Dann geh ich lieber.

PUNTILA

Ein Heim! Ein Heim!

EIN ARBEITER

Dann geh ich lieber. Ich brauch eine Stell!

CHOR DER WALDARBEITER

Auf nach Puntila, her den Vertrag! Auf nach Schlaraffia, hin zum Neunstundentag!

7. SKANDAL AUF PUNTILA

Hof auf dem Gut Puntila mit einer Badehütte.

Während das Gesinde einen Dornröschenschlaf zu schlafen scheint, ist Eva ungeduldig. Durchs Hoftor kommen Puntila und Matti mit den Waldarbeitern.

PUNTILA

So, da sind wir. Aber macht keine Umständ, wir trinken noch eins im intirnen Kreis, eine Fiasche oder zwei, und besprechen dabei, und besprechen dabei deine Verlobung.
Zu Laina.
Die Herren bleiben für die Waldarbeit.

EVA

Soll das heißen, der Wald ist nicht verkauft?

PUNTILA

Ich verkauf keinen Wald, deine Mitgift hat dir der Herrgott mitgegeben. Hab ich recht?!

EVA

Das ist ein Skandal, Papa.

Zum Gesinde.

Steht nicht herum ihr! Habt ihr keine Arbeit?

Gesinde verdrückt sich.

Daß du dich nicht schärnst vor den Leuten! Wenn du schon nicht an deine Tochter denkst, bedenk Einos Stellung!

PUNTILA

Das ist ja, was ich sag. Wenn du mich fragst, rat ich dir ab von dem Attaché. Das ist kein Mann. Nimm den Matti, dann hast du einen Mann zum Mann.

EVA

Jetzt ist's genug. Hier werden keine Waldarbeiter eingestellt, der Wald wird verkauft. Und wenn ich ihn selber verkauf.

Die Arbeiter wenden sich zum Gehen.

PUNTILA

Halt! Ihr bleibt. Laina! Einen Aquavit für die Herren.

Die Arbeiter wenden sich zurück.

EVA

Zu Puntila.

Sie gehen.
Zu den Arbeitern.
Ihr geht!

PUNTILA

Ihr bleibt.

EVA

Sie gehen!

PUNTILA

Ihr bleibt, und du bist stili und ehrst Vater und Mutter, daß du, daß du, daß du lange lebest auf Erden.

EVA

Sie gehen, bevor ich die Polizei anruf.
Die Arbeiter wenden sich wieder zum Gehen.

PUNTILA

Eva! Und ihr, ihr verläßt mich auch.
Geht gebrochen in die Sauna.

ARBEITER 1

So sinds. Herfahren ein'm im Auto, und jetzt können wir die neun Kilometer zu Fuß zurückklatschen.

ARBEITER 2

Und ohne Stell!

DER KÜMMERLICHE

Ich zeig ihn an!

MATTI

Wo?
Die Arbeiter verlassen erbittert den Hof. Matti beginnt sich den nackten Oberkörper zu waschen.

EVA

Tritt aus dem Haus, einen Hut in der Hand.

Übrigens, Herr Altonen, ich wünsche, daß Sie nicht wörtlich nehmen, was mein Vater zum Beispiel über den Attaché sagt.

MATTI

Solche Vertraulichkeiten sind immer unangenehm. Ich war in einer Papiermühl, da hat der Portier gekündigt, weil der Herr Direktor ihn gefragt hat, wie's seinem Sohn geht.

EVA

Ich verstehe nicht, was Sie damit meinen? Ich wollte nur betonen, daß der Herr Attaché ein intelligenter und gütiger Mensch ist, den man nicht nach dem Äußeren beurteilen darf, oder danach, was er sagt oder was er tut - nur nicht zum Heiraten.

PUNTILA

Aus der Sauna.

Wo bleibt das goldene Geschöpf mit dem Kaffee?

MATTI

Da sinds in einer schönen Sackgass'.

EVA

Ich bin in keiner Sackgass', wie Sie's vulgär ausdrücken.

PUNTILA

Jetzt schon etwas nüchterner.

Fina, den Kaffee!

Fina läuft mit Kaffee in die Badestube.

EVA

Nur, wie könnt man dem Herrn Attaché andeuten, daß er zurücktreten muß, aber von Ihnen kann ich das nicht verlangen.

MATTI

Das wär ein Teil von meinem Dienst wie Wagenputzen. Wir brauchen ihm nur zu zeigen, daß wir intim sind.

PUNTILA

Aus der Sauna.

Noch Kaffee, Fina!

EVA

Intim? Wie zum Beispiel?

MATTI

Ich kann ja wie aus Versehen mit dem Sacktüchel Ihren Strumpf herausziehen, daß er's nicht sieht.

EVA

So penibel ist er nicht. Dazu hat er zu viel Schulden. Sie haben keine schlechte Phantasie in diesen Dingen, wie mir scheint.

MATTI

Ich tu mein Bestes, Fräulein Eva. Ich stell mir alle möglichen Situationen vor zwischen uns zwei, damit mir was Passendes einfällt.

EVA

Das lassen Sie bitte bleiben.

MATTI

Schön, ich laß es bleiben.

EVA

Was zum Beispiel?

PUNTILA

Aus der Sauna.
Kaffee!

MATTI

Wenn er so große Schulden hat, müssen wir schon beide zusammen aus der Badehütt herauskommen, unter dem geht's nicht.

EVA

Das könnte Ihnen so passen.

MATTI

Sehens, Sie haben auch eine ganz gute Phantasie.

EVA

Und ich, Herr Altonen, sehe, daß ich mich von Ihnen nicht kompromittieren lassen kann. Ihre Absichten sind mir zu durchsichtig.
Die Tür zur Sauna fliegt auf. Darin steht der nüchterne Puntila.

PUNTILA

Kerl, steh nicht herum, faulenz nicht, putz lieber Stiefel, wasch den Wagen, der wird wieder aussehn wie eine Mistfuhr. Widersprich nicht, und wenn ich dich beim Ausstreun von Klatsch erwisch, schreib ich dir's ins Zeugnis, das merk dir. Guten Morgen, Eva, weißt du, ich hab mir gedacht, ich verkauf den Wald an die Klinckmann, die handelt nicht lang herum. Komm doch mit nach dem Eino sehen. Da fällt mir was ein. He, du! Ja, du! Gib mir deine Jacke! Deine Jacke sollst du mir geben.
Matti gibt sie ihm.
Ist das meine Brieftasch oder nicht, Zuchthauspflanze!

MATTI

Jawohl, Herr Puntila.

PUNTILA

Jetzt bist du geliefert! Zehn Jahre Zuchthaus!

MATTI

Jawohl, Herr Puntila.

PUNTILA

Das könnt dir so passen. Jetzt in der Ernte, daß du dich vom Traktor drückst. Aber ich schreib dir's ins Zeugnis, verstanden!

MATTI

Jawohl, Herr Puntila.

PUNTILA

Ich warte, Eva.

EVA

Hat sich inzwischen zur Sauna geschwindelt.

Ich will nur noch ein Bad nehmen, Papa.

Puntila wütend ab.

EVA

In der Badehütte.

Herr Altonen ich warte.

MATTI

Gehn Sie hinein, ich muß noch Spielkarten holen.

EVA

Wozu denn Spielkarten?

MATTI

Wie solln wir denn die Zeit totschiagen in der Badehütt?

Aus der Tür: Puntila und der Attaché.

Sie machen stumm ihren

Morgenspaziergang. Matti, mit einem Handtuch über der Schulter, in die Badehütte.

PUNTILA

Was bummelst du herum, Kerl! Ich werd dir's ins Zeugnis schreiben.

MATTI

Jawohl, Herr Puntila.

Matti hastig in die Badehütte. Puntila wendet sich an den Attaché.

PUNTILA

Schaut Matti plötzlich verblüfft nach.

Wie stehst du eigentlich mit Eva?

EINO

Ich steh gut mit ihr. Sie ist ein wenig kühl zu Mir. Aber das ist ihre Natur. Ich werde Eva noch einen Strauß weißer Rosen bringen, weißt du.

PUNTILA

Ich glaub auch, das ist besser.

EVA

Ich zweifel, ob sie überhaupt auf schlechte Gedanken kommen. Mitten am Vormittag ist doch nichts dabei.

MATTI

Sagens das nicht. Das deutet auf besondere Leidenschaft. Sechsendsechzig? Meinens, im Kuhstall wird immer gewartet, bis es

Nacht ist? Wir spielen um einen halben Pfennig, denk ich.

EVA

Merken Sie sieh, ich bin keine Kuhmagd.

MATTI

Ich hab nix gegen Kuhmägde.

Er krempelt den Ärmel hoch, rollt das Hemd hoch.

Heiß ist's. Sie können sich auch leichter machen. Ich schau Ihnen nix weg.

EVA

Ich hab sechsendsechzig, was haben Sie?

Puntila und Eino, einen Strauß Rosen in der Hand, gehen auf das Haus zu.

EINO

Weißt du, Puntila, ich hab mir gedacht, ich fahr mit der Eva an die Riviera und bitt den Baron Chou de Pied um seinen Rolls.

PUNTILA

An ganz etwas anderes denkend.

Gute Idee! Gute Idee!

MATTI

Sie müssen kichern, als ob ich Sie kitzle, sonst gehns schamlos vorbei hier.

EVA

Hihih

MATTI

Das klingt nicht amüsiert genug.

EINO

Bleibt stehen.

Ist das nicht Eva?

PUNTILA

Das muß was andres sein.

MATTI

Sie sind aber hitzig.

EINO

Horch!

MATTI

Wehrens sich ein bisschen.

PUNTILA

Ich glaub, du bringst deinen Strauß besser ins Haus.

EVA

Nein, nicht!

MATTI

Doch!

EINO

Weißt du, Puntila, es klingt wirklich, als obs die Eva wär.

PUNTILA

Werd gefälligst nicht beleidigend.

MATTI

Jetzt per "du" und lassens nach mit dem vergebliehen Widerstand.

EVA

Nein! Nein! Nein! Was soll ich noch sagen?

MATTI

Sagens: Das darfst du nicht! Denkens sich doch hinein, seins sinnlich.

EVA

Das darfst du nicht.

EINO

Horch!

PUNTILA

Eva!

MATTI

Weiter! In blinder Leidenschaft! Wenn er reinkommt, müssen wir ran, da hilft nix.

EVA

Das geht nicht!

MATTI

Mit dem Fuß eine Bank umstoßend.

Dann gehns hinaus, aber wie ein begossener Pudel.

Matti fährt Eva sorgfältig mit der Hand durchs Haar, damit es zerwühlt aussieht, und sie macht sich einen Knopf ihrer Bluse am Hals auf.

EVA

Geht hinaus.

Hast du gerufen, Papa? Ich wollt nur ...

PUNTILA

Was denkst du dir eigentlich, dich in der Badehütt herumzutreiben? Meinst du, wir hätten keine Ohren?

EINO

Sei doch nicht jähzornig, Puntila, warum soll Eva nicht in die Badehütt? *Matti tritt heraus, hinter Eva stehenbleibend.*

EVA

Matti nicht bemerkend.

Was sollst du denn gehört haben, Papa?

PUNTILA

Vielleicht schaust du dich um!

MATTI

Herr Puntila, ich hah mit dem gnädigen Fräulein nur Sechsendsechzig gespielt; da sind die Karten ... es ist ein Mißverständnis von Ihr

PUNTILA

Ihn unterbrechend.

Halts Maul, du bist gekündigt.

Zu Eva.

Was soll der Eino davon denken!?

EINO

Weißt du, Puntila, wenn sie Sechsendsechzig gespielt haben, ist es, ist es ein Mißverständnis. Ich hab dir weiße Rosen gebracht, Eva.

Gibt ihr die Rosen.

Komm, Puntila, komm, gehn wir ein Billard spielen.

PUNTILA

Mit dir red ich noch, Eva!

Matti anfahrend.

Und du, wenn du noch einmal soviel nur wie muh sagst zu meiner Tochter, halts Maul ... Weißt du, was du hast? Aufzuschauen hast du zur Tochter von deinem Brotgeber wie zu einem höheren Wesen, das herniedergestiegen ist.

Eino versucht, ihn fortzuziehen.

Laß mich, Eino!

Zu Matti.

Wiederhols, was hast du?

MATTI

Ich muß zu ihr aufschauen wie zu einem höheren Wesen, das herniedergestiegen ist.

PUNTILA

Rot wirst du wie ein Krebs, wenn du so was von Unschuld siehst, wo du schon vor der Konfirmation unsaubere Gedanken hattst bei Weibern, hast du verstanden?

MATTI

Ich hab verstanden.

Eino zieht Puntila ins Haus. Eva und Matti sehen ihnen lange nach.

Seine Schulden sind noch größer, als wir geglaubt haben.

8. EIN GESPRACH ÜBER KREBSE

Gutsküche auf Puntila. Es ist Abend.

Matti, Fina auf dem Schoß, Zeitung lesend. Es klingelt.

FINA

Fräulein Eva will Sie sprechen.

MATTI

Es ist recht. Ich trink noch meinen Kaffee aus.

FINA

Wegen mir müssen Sie ihn nicht austrinken, als ob es Ihnen nicht pressiert. Bilden Sie sich nur nichts ein, weil das Fräulein Eva sich ab und zu mit Ihnen abgibt.

MATTI

An so einem Abend bild ich mir gern was ein. Wenns zum Beispiel Lust haben, Fina, sich mit mir den Fluß anschauen, hab ichs überhört, daß Fräulein Eva mich braucht und komm mit.

FINA

Ich glaub nicht, daß ich dazu Lust hab. *Es klingelt wieder. Fina macht sich wortlos frei, prüft herausfordernd langsam den Kuchen in der Backröhre und geht ab. Dabei begegnet sie Eva: stummes Blickduell. Matti greift nach seiner Zeitung. Eva, eine ellenlange Zigarettenspitze haltend und mit einem verführerischen Gang, den sie im Kino gesehen hat.*

EVA

Ich habe Ihnen geklingelt. Haben Sie noch was zu tun hier?

MATTI

Ich? Nein. Meine Arbeit fängt erst morgen früh um sechs wieder an.

EVA

Ich hab mir gedacht, ob Sie nicht mit mir auf die Insel rudern, ein paar Krebse für morgen zum Verlobungessen fangen.

MATTI

Ist es nicht ein bisschen schon nachtschlafende Zeit?

EVA

Ich bin noch gar nicht müd, ich schlaf im Sommer schlecht, ich weiß nicht, was das ist. Können Sie einschlafen, wenn Sie jetzt ins Bett gehn?

MATTI

Ja.

EVA

Sie sind zu beneiden. Dann richten Sie mir die Geräte her. Mein Vater hat den Wunsch, daß Krebse da sind. *Eva dreht sich auf dem Absatz um und will gehen, wobei sie wieder den Gang vorführt, den sie im Kino gesehen hat.*

MATTI

Ihr nachschauend.

Ich denk, ich werd doch mitgehn, ich werd Sie rudern.

EVA

Sind Sie nicht zu müd?

MATTI

Ich bin aufgewacht und fühl mich ganz frisch. Sie müssen nur sich umziehen, daß Sie gut waten können.

EVA

Die Geräte sind in der Geschirrkammer.

Matti zieht seine Joppe an.

LAINA

Herein aus dem Dampfbad.
Die Fina und die Futtermeisterin fragen, ob Sie nicht ans Wasser hinunterkommen wollen, sie unterhalten sich noch.

MATTI

Ich bin müd.

LAINA

Ich bin auch ganz tot mit dem Backen, ich bin nicht für Verlobungen. Aber ich hab mich direkt wegreißen müssen, daß ich ins Bett geh. Es ist so hell und eine Sünd, zu schlafen
Schaut im Abgehen aus dem Fenster, bindet sich die Schürze ab.
Vielleicht geh ich doch noch ein bisschen hinunter. Der Stallmeister spielt so schön auf der Harmonika und das hör ich so gern.
Geht todmüde, aber entschlossen ab.

EVA

Im Angelkostüm zurückkehrend.
Aber Sie haben ja die Geräte nicht.

MATTI

Wir fangen sie mit den Händen, das ist viel hübscher, ich lern's Ihnen.

EVA

Aber es ist bequemer mit dem Gerät.

MATTI

Ich bin neulich mit dem Stubenmädchen und der Köchin auf der Insel gewesen, da haben wir's mit den Händen gemacht, und es war sehr hübsch. Sie könnens nachfragen. Ich bin flink. Sind Sie nicht? Manche haben fünf Daumen an jeder Hand. Die Krebse sind natürlich schnell, und die Stein sind glitschig. Aber es ist ja hell draußen, nur wenig Wolken, ich hab herausgeschaut.

EVA

Ich will lieber mit den Geräten, wir kriegen mehr.

MATTI

Brauchen wir denn so viele?

EVA

Mein Vater ißt nichts, wovon es nicht viel gibt.

MATTI

Ich hab mir gedacht, ein paar, und wir unterhalten uns. Es ist eine hübsche Nacht.

EVA

Sagens nicht von allem, es ist hübsch. Holens lieber die Geräte.

MATTI

Seins doch nicht so grausam hinter die krebs her, ein paar Taschen voll genügen.

EVA

Was meinen Sie damit? Wollen Sie überhaupt Krebse fangen?

MATTI

Es ist vielleicht ein bisschen spät. Ich muß früh um sechs wieder raus. Wenn wir bis drei, vier Uhr auf der Insel herumwaten, wirts bisschen knapp für'n Schlaf. Ich kann Sie natürlich hinübereudern, wenns absolut wollen.
Eva dreht sich wortlos um und geht hinaus, Matti zieht seine Joppe wieder aus und setzt sich gähnend zu seiner Zeitung.

PUNTILA *continued* (CD7)

1. DER BUND DER BRÄUTE DES HERRN PUNTILA

Hof auf Puntila. Es ist Sonntagmorgen. Über der Tür ein Schild "Willkommen zur Verlobung". Puntila telefoniert auf dem Balkon. Eva hält das Telefon.

PUNTILA

Guten Morgen, Elsbeth, hast du gut geruht? Ja, das war ich in jener Nacht. Ich war, na ja, hä hä hä, ich wollt dir sagen, daß ich meinen Wald verkauf, den an der Rheune.

Zu Eva.

Du heiratest den Attaché und damit Schluß. Ich muß mich auch an diese Klinckmann verkaufen, wie du hörst.
Wieder ins Telefon.

Ja, ich hab an dich gedacht. Nein, ich meine, ich hab an dich gedacht wegen dem Wald, bist du interessiert?
Währenddessen ist Matti, den Besen in der Hand, unter den Balkon getreten. Er kämmt sich.

Wieder zu Eva.

Und solche Wörter wie Liebe verbitt ich mir, daß du sie in den Mund nimmst, das ist nur ein anderer Ausdruck für Schweinerei.

Wieder ins Telefon

Nein, ich mein nicht dich, Elsbeth. Nein, ich feier nur heut die Verlobung von der Eva, komm doch rüber, da können wir reden. Nicht doch am Telefon, Es sind hauptsächlich Buchen.
Zu Eva.

Die Verlobung ist angesetzt und dein Zimmer wird abgeschlossen, richt dich danach,
Ins Telefon.

Ich sagte, sagte: hauptsächlich Buchen. Also au revoir, Elsbeth, à tout à l'heure. Warum sind die Gäul auf dem Kleefeld? Gib sie sofort weg. Und warum, frag ich, sind die Gäul im Klee? Weil der Stallmeister was hat mit der Praktikantin. Und wenn die Gärtnerin

(ich werd reden mit ihr) nicht mit dem Futtermeister herumlag, würd ich nicht nur hundert Kilo verkaufen dies Jahr, wie soll sie, wie, das richtige Gefühl für meine Tomaten haben, das ist immer eine kleine Goldgrube gewesen, ich verbiete diese Liebeleien auf dem Gut, sie kommen, kommen mir zu teuer, horst du? Laß es dir gesagt sein mit dem Chauffeur. Ich laß mir nicht das Gut ruinieren. Da setz ich eine Grenze!

Ab ins Haus mit Eva. In der Ferne erscheinen die vier Frauen von Kurgela am Tor. Sie beraten, setzen sich Strohkranze auf und schicken die Telefonistin vor.

TELEFONISTIN

Guten Morgen, ich möcht den Herrn Puntila sprechen.

MATTI

Ich glaub nicht, daß er sich jetzt sprechen läßt.

TELEFONISTIN

Seine Verlobte wird er schon empfangen, denk ich.

PUNTILA

Hinter der Szene.

Die Verlobung ist angesetzt, basta ich hab ein Schwein schlachten lassen, das kann ich nicht rückgängig machen.

TELEFONISTIN

Die Stimm von dem Herrn kommt mir bekannt Vor.

MATTI

Das ist kein Wunder, weil's die Stimm von Ihrem Verlobten ist.

TELEFONISTIN

Da liegt eine alte Einladung vor, von Herrn Puntila persönlich, daß wir viere kommen sollen, wenn die große Verlobung gefeiert wird. Der Matti Altonen, was sein Chauffeur ist, kann es bezeugen.

MATTI

So eine Einladung möcht was sein wie der Schnee vom vergangenen Jahr: Ihr möchtet den Herren vorkommen wie vier Wildgänse aus den Moorseen, die geflogen kommen, wenn die Jäger schon heimgegangen sind.

APOTHEKERIN

O je, das klingt nicht nach Willkommen.

LISU

Meinens, ein Kaffee wird abfallen und vielleicht ein Tanz danach?

MATTI

Ich sag nicht unwillkommen. Nur in einer bestimmten Hinsicht seid ihr

etwas zu früh. Ich muß schaun, wie ich euch in einem guten Moment einführ unter Absingen der tavastländischen Hymne und mit einer Fahn aus einem Unterrock: der Bund der Bräute des Herrn Puntila.

Die vier Frauen lachen, daß es ihnen schlecht wird. Matti lacht gar nicht.

Ihr werdet Seit an Seit sitzen mit dem Richter vom hohen Gericht in Viborg. Dem werd ich sagen:

Er stößt den Besen in den Boden und redet ihn an.

Euer Ehrwürden, da sind vier mittellose Frauen in Ängsten, daß ihr Anspruch verworfen wird. Lange Strecken sind sie auf staubiger Landstraße gewandert, um ihren Bräutigam zu erreichen. Denn in einer Früh ist ein feiner dicker Herr in einem Rolls-Royce gekommen, der hat Ringe gewechselt mit ihnen und sie sich anverlobt, und jetzt will er's vielleicht nicht gewesen sein. Tun Sie Ihre Pflicht, fällen Sie Ihren Urteilsspruch, und ich warn Sie.

Puntila erscheint, ein belegtes Brötchen verzehrend, auf dem Balkon.

Mit finsterner Miene hört er zu.

Denn wenns keinen Schutz gewähren, mocht eines Tags kein Hohes Gericht von Viborg mehr geben.

Er erdrosselt den Besenstiel.

TELEFONISTIN

Bravo!

PUNTILA

Wenns fertig seid, lassens mich wissen. Wer ist das?

TELEFONISTIN

Ihre Braute, Herr Puntila. Die werden sie doch kennen.

PUNTILA

Ich, ich kenne keine von euch.

LISU, APOTHEK., TEL., EMMA

Als das pflaumenmus wir aßen, War er lang aufund davon, Aber glaubt uns, nie vergaßen Wir den schönen, jungen Mann.

Durcheinander.

Erkennen Sie uns jetzt? - Mindestens am Ring! - Der Ring der Schmugglerin in Kurgela!

PUNTILA

Was wollt ihr hier? Stunk machen!

MATTI

Herr Puntila, wir haben nur besprochen, wie wir zur Heiterkeit bei der Verlobung beitragen können und einen Bund der Bräute des Herrn Puntila gegründet.

PUNTILA

Warum nicht gleich eine Gewerkschaft! Wo du herumlungerst,

wächst so was leicht aus dem Boden. Ich kenn dich. Ich kenn die Zeitung, die du liest.

EMMA

Es ist nur zum Spaß und für einen Kaffee vielleicht?

PUNTILA

Ich kenn eure Spaß, ihr seid gekommen, zu erpressen, daß ich euch was in den Rachen werf!

EMMA

Na, na,na!

PUNTILA

Aber ich werds euch geben, einen guten Tag wollt ihr euch aus mir machen, für meine Freundlichkeit. Ich rat euch, gehts vom Gut, bevor ich die Polizei anruf.

EMMA

Wir verstehen. Wissens, Herr Puntila: Es war mehr zur Erinnerung und für die alten Tag gewesen. Ich glaub, ich setz mich direkt wieder auf Ihren Hof, daß ich sagen kann: Einmal bin ich gesessen auf Puntila. Ich war eingeladen. Ich braucht nie sagen, daß es nicht auf'nem Stuhl war, sondern aufm' nackten tavastländischen Boden, von dem's in den Schulbüchern heißt: Er macht Müh, aber er lohnt die Müh. Freilich nicht, wem er die Müh macht, und wem er sie lohnt, Hab ich nicht an ein gebratenes Schwein hingerochen und ein Butterfaß gesehn! Und der See und der Berg und die Wolken überm Berg, teuer ist dem tavastländschen Volke

LISU, APOTHEK., TEL., EMMA

von der Wälder grüner Freude bis zu Aabos Wasserwerk.

EMMA

Und jetzt hebts mich auf, laßt mich nicht sitzen in der historischen Position.

PUNTILA

Ihr gehts vom Gut!

Die Frauen werfen ihre Kränze auf die Erde und gehen vom Hof. - Matti kehrt die Kränze zusammen.

2. PUNTILA VERLOBT SEINE TOCHTER EINEM MENSCHEN

Eßzimmer mit kleinen Tischen und einem riesigen Büfett.

PUNTILA

Tritt Eino in den Hintern.

Scheißkerl, hinaus! Hinaus! Hinaus!

Meine Geduld reißt. Ich will dich

laufen sehn. Laufen sehn. Hinaus!

Hinaus! Hinaus!

Puntila, völlig zusammengebrochen,

gefolgt von Matti, Laina, Fina, Probst, Pröbstin und Fredrick. Puntila setzt sich.

Ich hab eben einen tiefen Blick in die Verworfenheit der Welt getan. Ich bin hineingegangen mit den besten Absichten und hab verkündet, daß ein Irrtum gemacht worden ist, daß ich meine einzige Tochter beinahe an eine Heuschrecke verlobt habe und mich jetzt beeilen will, sie an einen Menschen zu verloben.

Betretenes Schweigen.

Dem Matti Altonen, einem tüchtigen Chauffeur und Freund von mir. Was glaubt ihr, was ich zur Antwort erhalten hab? Der Minister, den ich für einen gebildeten Menschen gehalten hab, hat mich angesehen wie einen giftigen Pilz und hat nach seinem Wagen gerufen, Die anderen haben ihn natürlich nachgeöffit. Traurig! Traurig! Ich bin mir wie ein christlicher Märtyrer vor dem Löwen vorgekommen und hab mit meiner Meinung nicht hinterm Berg gehalten und ihm sagen können, daß ich ihn auch für einen Scheißkerl halt! Ich glaub, ich hab in eurem Sinn gesprochen.

Allgemeines Entsetzen.

MATTI

Herr Puntila, ich glaub, wir sollten zusammen in die Küch gehen und die Sach bei einer Flasche Punsch durchsprechen.

PUNTILA

Warum in der Küch? Eure Verlobung ist überhaupt noch nicht gefeiert, nur die falsche. Ein Mißgriff! Stellt die Tische zusammen. Baut eine Festtafel auf. Wir feiern! Ich mocht was über den Verlobten meiner Tochter sagen. Matti, ich hab dich im geheimen studiert und mir ein Bild von deinem Charakter gemacht, wie ich auf dem Balkon gestanden bin wie ein Nero und liebe Gäste weggejagt hab in meiner Verblendung. Ich bin während des ganzen Essens (*wie du vielleicht bemerkt hast*) still und in mich gekehrt gesessen und hab mir ausgemalt, wie die vier jetzt zu Fuß nach Kurgela zurückklatschen, nachdems keinen Schluck Punsch bekommen haben, sondern nur, sondern nur, sondern nur grobe Wort. Ich stell jetzt an dich die Frage: Kannst du mir verzeihen, Matti?

MATTI

Herr Puntila, betrachtens als vergessen. Aber sagens Ihrer Tochter mit Ihrer ganzen Autorität, daß sie sich nicht mit einem Chauffeur verloben soll.

PRÖBSTIN, FREDRICK, PROBST

Sehr richtig! Sehr richtig! Sehr richtig!

PUNTILA

Laina, ich wende mich an dich, ob du mich für fähig hältst, daß es mir nicht ernst ist mit meinem Entschluß.

LAINA

Unterbrochen in einer geflüsterten Diskussion mit der Pröbstin.

Ich mach Ihnen gern einen Kaffee, Herr Puntila.

EVA

Die inzwischen etwas getrunken hat, steht auf.

Lieber Matti, ich bitte dich, mich zu deiner Frau zu machen, damit ich einen Mann habe zum Mann, und wenn du willst, gehn wir vom Platz weg zu deiner Mutter. Mein Vater hat nichts dagegen.

PUNTILA

Im Gegenteil, ich begrüße es.

MATTI

Daraus wird nix, weil der Herr Puntila ein vernünftiger Mensch ist, wenn er wieder er selber ist, morgen früh.

PUNTILA

Red nicht weiter. Red nicht von dem Puntila, der unser gemeinsamer Feind ist, dieser Puntila ist heute nacht in einer Schnapsflasche ersoffen, der schlechte Mensch! Und jetzt steh ich da, ein Mensch bin ich geworden. Trinkt ihr auch, trinkt ihr auch, werdet auch menschen. Verzaget, verzaget nicht!

MATTI

Ich sag Ihnen, daß ich Sie nicht zu meiner Mutter nehmen kann. Sie würd mir die Pantoffel um die Ohren schlagen, wenn ich's wag, ihr eine solche Frau heimbring. Damit Sie die Wahrheit wissen.

EVA

Matti! Das hattest du nicht sagen sollen.

PUNTILA

Ich find auch, du haust über die Schnur. Die Eva hat ihre Fehler, und kann einmal ein bisschen fett werden.

MATTI

Ich red nicht vom Fettwerden, ich red, daß sie keine Frau für einen Chauffeur ist.

PROBST

Ganz meiner Meinung.

EVA

Hahahaha!

MATTI

Lachen Sie nicht, Fräulein Eva. Das Lachen wird Ihnen vergehen, wenn meine Mutter Sie ins Examen nimmt.

EVA

Matti, wir wollens versuchen.

PUNTILA

Das ist ein Wort. Fina, wir machen ein gemütliches Essen und der Matti examiniert die Eva, bis sie blau wird. Bleib sitzen, Fina, wir haben keine Bedienung.

MATTI

Hol den Hering berein, Eva!

EVA

Ich spring schon.

PUNTILA

Vergiß nicht die Butter. Ich begrüße deinen Entschluß, daß du dich selbständig machen willst und von mir nichts annimmst. Das tät nicht jeder!

MATTI

Ja, du bist es, ich kenn ihn wieder. Ich hab seinen Bruder erst gestern gesehen und einen aus seiner Familie vorgestern. Wie oft werden Sie einen essen wolln in der Woche?

EVA

Dreimal, Matti, wenn's sein muß.

MATTI

Sie werden eine Menge lernen müssen. Meine Mutter, die Gutsküchin war, hat ihn fünfmal die Woche gegeben und die Laina gibt ihn achtmal.
Nimmt den Hering und faßt ihn am Schwanz.

Willkommen, Hering, du Belag des armen Volkes! Du Sättiger zu allen Tageszeiten und salziger Schmerz in den Gedärmen! Aus dem Meer bist du gekommen, und in die Erde wirst du gehn. Mit deiner Kraft werden die Fichtenwälder gefällt und die Äcker angesät, und mit deiner Kraft gehen die Maschinen, Gesinde genannt, die noch keine Perpetua mobile sind. O Hering, du Hund, wenn du nicht wärst, möchten wir anfangen, vom Gut Schweinefleisch verlangen. Und was würd dann aus Finnland?
Er legt ihn zurück, zerschneidet ihn und gibt anen ein Stückchen.

PUNTILA

Mir schmeckt's, wie eine Delikateß, weil ich's selten eß.

MATTI

Und dann werd ich in der Nacht gerufen, daß ich den Alten von der Station abhol und was dann?

EVA

Das werd ich dir zeigen.
Sie geht anscheinend an ein Fenster und schreit hinaus.

Was, mitten in der Nacht! Wo mein Mann grad heimgekommen ist und seinen Schlaf braucht! Das ist die Höhe! Er kann im Straßengraben seinen Rausch ausschlafen. Vor ich meinen Mann hinauslaß, versteck ich ihm die Hosens.

PUNTILA

Das ist gut, das muß du eingestehn.

EVA

Die Leut zu nachtschlafender Zeit heraustrommeln! Als ob's nicht schon tagsüber genug Schinderei war! Mein Mann kommt heim und fällt mir ins Bett wie ein Toter. Ist das besser?

MATTI

Eva, das ist eine schöne Leistung. Ich werd zwar gekündigt, aber wenn du das meiner Mutter vormachst, ist sie gewonnen.
Er schlägt Eva scherzhaft, aber kräftig mit der Hand auf den Hintern.

EVA

Lassen Sie das!

MATTI

Was ist denn?

EVA

Wie können Sie sich unterstehn, dort hinzuhaun!

FREDRICK

Steht auf, klopft Eva auf die Schulter. Ich fürchte, du bist zu guter Letzt doch noch durchs Examen gefallen.

PUNTILA

Was ist denn los mit dir?

EVA

Papa, ich halt es für besser, wenn ich geh. Du kannst deine Verlobung leider nicht haben. Gute Nacht.

PUNTILA

Eva! Eva! Matti, ich bin fertig mit ihr. Ich verschaff ihr einen Mann, einen prachtvollen Menschen und mach sie glücklich, daß sie jeden Morgen aufsteht und singt wie eine Lerche, und sie ist zu fein dazu. Ich verstoß sie. Ich enterb dich. Pack deine Fetzen und verschwind aus meinem Haus! Meinst du, ich hab's nicht gemerkt, wie du fast den Attaché genommen hast, nur weil ich's dir befohlen hab. Weil du keinen Charakter hast, du Wisch! Du bist meine Tochter nicht mehr. Du bist meine Tochter nicht mehr.

PROBST

Herr Puntila, Sie sind Ihrer nicht mehr mächtig.

PUNTILA

Lassens mich in Ruh, predigens in Ihrer Kirch, da ist niemand, der's hört!
Probst wendet sich ab.

FREDRICK

Puntila, jetzt ist's genug. Ich wasch meine Händ in Unschuld.

PUNTILA

Das machst du seit dreißig Jahr, du mußst sie dir schon ganz gewegewaschen haben!

PROBST

Versucht, seine Frau aus dem Gespräch mit Laina zu reißen.
Anna, es ist Zeit.

PUNTILA

Ja, geht nur und laßt einen gramgebeugten Vater zurück! Ich versteh nicht, wie ich zu einer solchen Tochter komm, die ich bei der Sodomiterei erwisch mit einer diplomatischen Heuschreck! Jeder Kuhmagd könnt ihr sagen, wozu ihr der Herrgott einen Hintern geschaffen im Schweiß seines Angesichts. Du hast auch das Maul nicht aufgemacht, wie's gegolten hat, ihr die Unnatur auszutreiben. Mach, daß du rauskommst!
Fredrick ab.
Horch, das Gesind ist noch auf'm Tanzplatz.

3. ZWISCHENSPIEL. NOCTURNO

Puntila und Matti treten heraus, Wasser zu lassen. Nacht, aber hell.

STIMME HINTER DER SZENE

Es war eine Lieb zwischen Füchsin und Hahn. "O Goldener, liebst du mich auch?" Und fein war der Abend, Doch dann kam die Früh, Kam die Früh, kam die Früh. All seine Federn, sie hingen im Strauch.

PUNTILA

Das geht auf mich.

MATTI

Ja.

4. BIBLIOTHEKSZIMMER AUF PUNTILA

Puntila sitzt, den Kopf unter einer Eiskompresse, in einem Sessel, ein Kontobuch auf den Knien. Laina steht neben ihm und wechselt von Zeit zu Zeit die Kompressen aus.

PUNTILA

Laina, ich rühr keinen Tropfen Alkohol mehr an, nie mehr, es ist ein Fluch! Schafft die Flaschen aus'm Briefmarkenschrank her, alle, mit allem Alkohol, der noch im Haus ist, ich werd ihn hier und jetzt vernichten, red

nicht von, was sie gekostet haben, Laina, denk an das Gut.

LAINA

Jawohl, Herr Puntila.

PUNTILA

Der Altonen soll sofort auch kommen, der ist mein böser Geist.

MATTI

Guten Morgen, Herr Puntila, wie ist es mit den Kopfschmerzen?

PUNTILA

Da ist ja der Saukerl! Halts Maul! Ich hab meine Absicht damit, daß ich grad dich zusehn laß, das erschreckt dich mehr als alles andere. Und jetzt mach ich ernst.

Laina und Fina schleppen immerfort Flaschen herein.

Das seht ihr schon daran, daß ich mich nicht mit einem Versprechen begnüg, sondern den ganzen Alkohol tatsächlich vernichte!

MATTI

Jawohl, Herr Puntila. Soll ich die Flaschen Auf'm Hof zerschmeißen?

PUNTILA

Nein, das mach ich selber, du Gauner, den schönen Schnaps (*hebt eine Flasche prüfend hoch*) zu vernichten!

LAINA

Schauns die Flasche nicht lang an, Herr Puntila, werfens zum Fenster hinaus.

PUNTILA

Sehr richtig! Ou wirst mich nicht mehr zum Schnapstrinken bringen, Saukerl. Eine echte Liebe zu deiner Arbeit kennst du nicht, du Parasit! Du bist ein Fall für die Polizei. Ich hab dich überrascht, wie du bei den Weibsbildern von Kurgela Agitation getrieben hast. Du bist ein niederreißendes Element.
Geistesabwesend beginnt er, sich aus der Flasche in ein Glas einzuschenken, das Matti ihm dienstfertig geholt hat.

LAINA

Herr Puntila.

PUNTILA

Laß nur, keine Sorge, ich probier ihn nur, weil ich, weil ich, weil ich meinen unabänderlichen Beschluß feier.

LAINA

Herr Puntila, Sie trinken ja schon wieder!

PUNTILA

Ich trink? Nennst du das trinken? Eine Flasche oder zwei (*greift nach der zweiten Flasche*). Vernicht die! (*gibt ihr die leere Flasche*). Zerschmeiß sie, ich

will sie nicht mehr sehen. Und schau mich nicht so an, wie unser Herr den Petrus. Ich vertrag kein kleinliches Auf-einem-Wort-Herumreiten.

Auf Matti.

Der Kerl zieht mich nach unten. Aber ihr möchtet, daß ich versauer hier! Was führ ich denn für ein Leben? Hinaus! Hinaus! Ihr Zwerggestalten! *Laina mit Fina kopfschüttelnd ab.*
Puntila sieht ihnen trostlos nach.
Kleinlich, ohne Phantasie. Mach die Flasch auf! (*Mit Blick auf die Tür*) Zwerggestalten! Du und ich, wir sind anders, Matti, du bist ein Freund und ein Wegweiser auf meinem steilen Pfad. Wieviel geb ich dir monatlich?

MATTI

Dreihundert, Herr Puntila.

PUNTILA

Ich erhöh dir's auf dreihundertfünfzig, weil ich mit dir besonders zufrieden bin. Matti, mit dir möcht ich einmal auf den Hatelmaberg steigen, von wo die berühmte Aussicht ist? Solln wir den Hatelmaberg besteigen, Matti? Wir könnten's im Geist tun. Mit ein paar Stühl könnten wir's machen.

MATTI

Ich mach alles, was Ihnen einfällt, wenn der Tag lang ist.

PUNTILA

Bau mir einen Berg hin, Matti, schon dich nicht, laß nichts unversucht, nimm die größten Felsbrocken, sonst wird's nie der Hatelmaberg, und wir haben keine Aussicht.

MATTI

Es soll alles nach Ihrem Wunsch geschehen, Herr Puntila. Das weiß ich auch, daß an einen Achtstundentag nicht gedacht werden kann, wenn Sie einen Berg haben wollen mitten im Tal.
Matti demoliert mit Fußstritten eine Kostbare Standuhr und einen massiven Gewehrschrank und baut aus den Trümmern und einigen Stühlen auf dem großen Billardtisch wütend einen Hatelmaberg auf.

PUNTILA

Nimm den Stuhl dort! Du kriegst den Hatelmaberg am besten hin, wenn du meinen Direktiven folgst. Du möchtest einen Berg hinbaun, der sich nicht rentiert. Das merk dir, dir kommt's nur drauf an, daß du Arbeit hast. Ich, ich muß sie einem nützlichen Ziel zuleiten. Und jetzt brauch ich einen Weg auf den Berg. Ohne Weg scheid ich dir auf den Berg. Da siehst du, daß du nicht genügend denkst.

MATTI

So, der Berg ist fertig! Es ist ein Berg mit einem Weg, nicht in so unfertigem Zustand, wie der liebe Gott seine Berg geschaffen hat in der Eil, weil er nur sechs Tag gehabt hat, so daß er noch eine Masse Knecht hat schaffen müssen, damit Sie was mit anfangen können, Herr Puntila.

PUNTILA

Beginnt hinaufzusteigen.
Ich werd mir das Genick brechen.

MATTI

Das können Sie auch auf ebener Erd, wenn ich Sie nicht stütz.

PUNTILA

Darum nehm ich dich mit, Matti, sonst würdest du nie das schöne Land sehn, daß dich geboren hat und ohne das du ein Dreck wärst, sei ihm dankbar.

MATTI

Ich bin ihm bis zum Grab dankbar.

PUNTILA

Zuerst die Felder und Wiesen, dann der Wald. Mit seinen Fichten, die im Gestein existieren können und von nix leben.

MATTI

Das wären sozusagen ideale Bedienstete.

PUNTILA

Wir steigen, Matti, es geht aufwärts. Laß jetzt alle deine kleinlichen Bekümmlichkeiten zurück und widme dich dem gewaltigen Eindruck, Matti!

MATTI

Ich tu mein Bestes, Herr Puntila.

PUNTILA

Ach, du gesegnetes Tavastland. Schnell noch ein Schluck aus der Flasche, daß wir deine ganze Schönheit sehen.

MATTI

Einen Augenblick, daß ich den Berg wieder hinuntersteig, den Rotwein holen.
Kettert hinunter und wieder hinauf.

PUNTILA

Nimmt schnell einen Schluck aus der neuen Flasche.
Wo, wo gibt's so einen Himmel, als über Tavastland? Ich hab gehört, er ist an andern Stellen blauer, aber die Wolken gehn feiner hier und ich mag kein andres Blau und wenn ich es haben könnt. Laß dir nichts erzählen von anderswo, Matti, halt dich an das Tavastland, ich rat dir gut.

MATTI

Jawohl, Herr Puntila.

PUNTILA

Allein die Seen. Matti, nimm nur ein paar von ihnen und sieh ab von den Fischen, von denen sie voll sind, nimm nur den Anblick von den Seen am Morgen und es ist genug, daß du nicht wegwillst, sonst möchtest du dich verzehren in der Fremde und dahinsiechen aus Sehnsucht.

MATTI

Gut, ich nehm nur den Anblick.

PUNTILA

Ich riech frisches Holz, du auch? Überhaupt die Gerüche, das ist ein eigenes Kapitel, die Beeren zum Beispiel! Nach'm Regen! Wo gibt's überhaupt so eine Aussicht!?

MATTI

Nirgends, Herr Puntila.

PUNTILA

Ich mag sie am liebsten, wo sie schon ganz verschwimmt, das ist, wie wenn man in der Liebe in gewissen Augenblicken die Augen zudrückt und es verschwimmt. Ich glaub freilich, diese Art Liebe gibt's auch nur im Tavastland.

MATTI

Wir haben Höhlen gehabt an meinem Geburtsort mit Steinen davor, rund wie Kegelkugeln.

PUNTILA

Seids hineingekrochen, wie? Statt die Küh hüten! Schau, ich seh welche, da schwimmens übern See.

MATTI

Ich seh sie. Es müssen fünfzig Stück sein.

PUNTILA

Mindestens sechzig. Da fährt der Zug. Wenn ich scharf hinhör, hör ich die Milchkannen scheppern.

MATTI

Wenns sehr scharf hinhörn.

PUNTILA

Und jetzt, was siehst du links?

MATTI

Ja, was seh ich?

PUNTILA

Na, Felder! Felder siehst du, soweit dein Auge reicht. Sing mit: "Und die Wellen der lieblichen Roine, sie küssen den schneeweißen Sand."
Fina und Laina herein.

FINA

Jesses!

LAINA

Sie haben die ganze Bibliothek demoliert.

MATTI

Wir stehen oben auf dem Hatelmaberg und genießen die Rundschau!

PUNTILA

Mitsingen! Habt ihr keine Vaterlandsiebe?

FINA, LAINA, PUNTILA

"Und die Wellen der lieblichen Roine, sie küssen den schneeweißen Sand."

PUNTILA

O Tavastland, gesegnetes! Mit seinem Himmel, seinen Seen, seinem Volk und seinen Wäldern.

Zu Matti.

Sag, daß dir das Herz aufgeht, wenn du das siehst!

MATTI

Das Herz geht mir auf, wenn ich Ihre Wälder seh, Herr Puntila.

5. EPILOG

MATTI

Die Stund des Abschieds ist nun da, gehab dich wohl, Herr Puntila. Der Schlimmste bist du nicht, den ich getroffen, denn du bist fast ein Mensch, wenn du besoffen. Der Freundschaftsbund konnt freilich nicht bestehn: Der Rausch verfliegt. Der Alltag fragt: Wer wen? Und wenn man auch sich eine Trän abwischt, weil sich das Wasser mit dem Öl nicht mischt, es hilft nicht und ist auch die Trän nicht wert. 's wird Zeit, daß dir dein Knecht den Rücken kehrt.
Geht schnell weg.

LEONCE UND LENA (CD8)

3. VORSPIEL

LEONCE

"E la fama?"

BAUERN STIMMEN

Vi!

VALERIO

"E la fame?"

BAUERN STIMMEN

Vat!

*Freier Platz vor dem Schloß des Königs
Peter.*

*Der Landrat. Der Schulmeister. Bauern
im Sonntagsputz, Tannenzweige
haltend.*

LANDRAT

Lieber Herr Schulmeister,
wie halten sich Eure Leute?

SCHULMEISTER

Aneinander.

Sie gießen brav Spiritus in sich,
sonst könnten sie sich in Hitze
unmöglich so lange halten.

Courage, Leute!

Die Bauern strecken ihre Tannenzweige

grad vor sich hin.

Merk't's euch,
der hinterste läuft wieder vor den
vordersten,
daß es aussieht,
ihr wärt ins Quadrat erhoben.

LANDRAT

Ihr stehet vor die Nüchternheit.

SCHULMEISTER

Kann vor Nüchternheit kaum stehen.

LANDRAT

Gebt acht, Leute,
im Programm steht:

"Samtliche Untertanen werden von
freien Stücken
reinlich gekleidet, wohlgenährt
mit zufriedenen Gesichtern sich
längs der Landstraße aufstellen."
Macht mir keine Schande!

SCHULMEISTER

Seid standhaft!

Solang das hohe Paar vorbeifährt,
zeigt gehörige Rührung, oder
rührende Mittel werden gebraucht.
Man hat euch so gestellt,
daß Wind von der Küche über euch
geht
und ihr mal im Leben Braten riecht.
So, Herr LANDRAT.
Könnt ihr noch eure Lektion?
Sie sehen Intelligenz im Steigen,
ist L a t e i n. He! Vi!

Die Bauern

Vi!

SCHULMEISTER

Vat!

Die Bauern

Vat!

SCHULMEISTER

Vivat!

Die Bauern

Vivat!

4. ERSTER AKT ERSTE SZENE

Leonce. Valerio.

VALERIO

Heiraten?

Weiß sie, was Sie sind?

LEONCE

Nur, daß sie mich liebt.

VALERIO

Sehr human und philobestialisch.

Wer ist sie?

LEONCE

Frag Nelke und Tauperle nach ihrem
Namen.

VALERIO

Wenn das nicht schon zu unzart ist
heißt das, sie ist überhaupt etwas.

Aber, - Prinz,
wie son das gehn?

Bin ich Minister,
wenn Sie mit der Namenlosen
unaussprechlich zusammen sind?

LEONCE

Mein Wort!

VALERIO

Armer Teufel,
Valerio empfiehlt sich
Seiner Exzellenz,
Staatsminister Valerio von Valeriental.
"Wa, will der Kerl?
Ich kenn' ihn nicht,
Fort, Schlingel!"

5. ERSTER AKT ZWEITE SZENE

*An einem Fluß ein Garten. Nacht und
Mondschein.*

Man sieht Lena auf dem Rasen sitzend.

VALERIO

In einiger Entfernung
Schöne Sache die Natur,
wenn es keine Schnaken gäbe.
Drin schnarchen Menschen, draußen
quaken Frösche,
drin pfeifen Hausgrillen, draußen
Feldgrillen.
Lieber Rasen,
dieser rasende Entschluß.
Er legt sich auf den Rasen nieder.

LEONCE

Tritt auf

O Nacht, balsamisch wie die erste,
die auf das Paradies herabsank.
*Er bemerkt die Prinzessin und nähert
sich ihr leise.*

LENA

Singt vor sich hin.

Die Grasmücke hat im Traum
gezwitschert.
Die Nacht schläft tiefer,
der Mond ist wie ein schlafendes
Kind,
die goldenen Locken sind über das
liebe Gesicht gefallen.
O sein Schlaf ist Tod.
Wie der Engel auf dunkeln Kissen
Ruht,
Sterne gleich Kerzen um ihn brennen.
Armes Kind!
Wo ist deine Mutter?
Ach traurig, tot, allein.

LEONCE

Steh auf in deinem weißen Kleide.
und wandle hinter der Leiche durch
die Nacht
und singe ihr das Totenlied.

LENA

Wer bist du?

LEONCE

Ein Traum.

LENA

Träume sind selig.

LEONCE

So träume dich selig, laß mich dein
seliger Traum sein.

LENA

Tod ist der seligste Traum.

LEONCE

So laß mich dein Todesengel sein.
Er küßt sie.

LENA

Nein, laß mich.
Sie springt auf und entfernt sich rasch.

LEONCE

Zu viel! Zu viel!
Mein ganzes Sein.
Jetzt stirb.
Mehr ist unmöglich.
Er will sich in den Fluß stürzen.

VALERIO

Halt!
Springt auf und umfaßt ihn.

LEONCE

Laß mich!

VALERIO

Sobald Sie gelassen das Wasser zu
lassen versprechen.

LEONCE
Dummkopf!

VALERIO
Trösten Sie sich.

LEONCE
Mensch,
du hast mich um den schönsten Selbst-
mord
meines Lebens gebracht. -
Himmel, beschere mir recht gesunden,
plumpen Schlaf.
Er legt sich ins Gras.

VALERIO
Ich habe ein Menschenleben gerettet.
Wohl bekomm's.

6. ERSTER AKT DRITTE SZENE

Ein Zimmer
Lena. Die Gouvernante.

GOVERNANTE
Denken Sie nicht an Menschen.

LENA
Er war so alt unter blonden Locken.
Frühling auf den Wangen,
Winter im Herzen.
Ist das traurig.
's gibt Menschen,
die unglücklich sind, unheilbar,
bloß weil sie s i n d.
Sie erhebt sich.

GOVERNANTE
Wohin, Kind?

LENA
Brauche Tau und Nachtluft, wie die
Blumen.
Hörst du die Harmonien des Abends?

7. ERSTER AKT VIERTE SZENE

Ein Wirtshaus auf einer Anhöhe. Weite
Aussicht. Der Garten vor demselben.
Valerio. Leonce.

VALERIO
Diese Flasche ist keine Geliebte
keine Idee,
macht keine Geburtsschmerzen,
wird nicht langweilig,
sie bleibt eins vom ersten Tropfen
bis zum letzten.
Gibt Leonce ein Glas.
Nimm diese Glocke,
diese Taucherglocke,
senke dich in das Meer des Weines,
daß es Perlen über dir schlägt.
Ergo bibamus.

LEONCE
O Valerio,
ich bin so jung,
die Welt so alt.
Irgend 'ne fürstliche Liebhaberei,
nur 'n Strohhalm, drauf zu reiten.

Aufspringend.
Wir müssen was treiben,
was treiben.
Ameisen zergliedern,
Staubfäden zählen;
Tränen weinen aus Mitleid mit mir.
Ich habe noch 'ne gewisse Dosis
Enthusiasmus zu verbrauchen.
Die Gouvernante und die Prinzessin
treten auf.

VALERIO
Da ist sie!
Zur Gouvernante.
Warum schreiten Sie, Werteste, so
eilig, daß man Ihre weiland Waden bis
zu Ihren respektablen Strumpfbändern
sieht?

GOVERNANTE
Heftig erzurnt, bleibt stehen.
Warum reißen Sie, Geehrtester, das
Maul so weit auf, daß Sie einem ein
Loch in die Aussicht machen?

VALERIO
Damit Sie, Geehrteste, sich die
Nase am Horizont blutig stoßen.

LENA
Zur Gouvernante.
Meine Liebe,
ist denn der Weg so lang?

LEONCE
Träumend vor sich hin.
Jeder Weg, für müde Fülle,

LENA
Die ihm ängstlich sinnend zuhört.
für müde Augen jedes Licht zu
scharf,

LEONCE
Lächelnd.
müde Lippen jeder Hauch zu schwer,

LENA
Sie tritt mit der Gouvernante ins Haus.
müde Ohren jedes Wort zu viel.

LEONCE
Mit der Melancholie niederzukommen.
Welch Gären in der Tiefe,
welch Werden in mir,
o diese Stimme:
Geht ab.

VALERIO
"Ist denn der Weg so lang?"
Zum Narrenhaus nicht.
Folgt ihm.

8. ERSTER AKT FÜNFTE SZENE

Freies Feld.
Prinzessin Lena und die Gouvernante
kommen.

GOVERNANTE
Bezaubert der Tag.
Die Sonne geht nicht unter.

LENA
Es rührt sich nichts.

GOVERNANTE
Wo wollen wir ruhen?

LENA
Ich mochte immer so gehen. Tag und
Nacht.

GOVERNANTE, LENA
An einen irrenden Königssohn ist
nicht zu denken.
Wir haben alles wohl anders geträumt.
Die Blumen sind ja welk.

GOVERNANTE
Es ist eine Entsagung,

LENA
die ich zum Abschied brach

GOVERNANTE
die Welt ist abscheulich
Sie geben ab.

Leonce und Valerio, der einen Pack
trägt, treten auf.

VALERIO
Keuchend.
Die Welt ist ein ungeheuer
weitläufiges Gebäude.

LEONCE
Närrisch.
Strecke nie die Hände aus
in dem engen Spiegelzimmer.
gehn die schon' Figur'n in Scherben,
stündest da vor kahlen Wänden.

VALERIO
Ich bin verloren.

LEONCE
Kein Verlust, als wer dich findet.

VALERIO
In meines Schattens Schatten steh' ich

LEONCE
verflüchtigt wie die Wolke da.

VALERIO
Wenn man denselben scheren ließ,
tropfenweis sie drauffalln ließ.
könnt' die Ihrem Kopf nichts schaden.

LEONCE
Aber, die Ideale!
Sie ist unendlich schön und unendlich
geistlos
Die Schönheit ist da hilflos,
so rührend wie ein Kind.
Diese himmlisch stupiden Augen,
dieser geistige Tod in diesem
geistigen Leib,
dieses schafsnasige griechische Profil,
dieser geistige Tod in diesem
geistigen Leib.
Ein köstlicher Kontrast.

VALERIO
Köstlicher Einfall.
Durch Dutzend Fürstentümer,
in einem halben Tag,
Er wirft seinen Pack zu Boden.
schleppe ich diesen
Pack mit wunden Füßen.
durch Frost und Sonnenbrand.
weil abends ich ein reines Hemd
anziehen will, und wenn endlich
er kommt,
ist Stirn gefurcht, Wangen hohl,
grad hab' ich noch Zeit, mein Hemd
anzuziehen, als Totenhemd.
Ei du lieber Pack.

LEONCE
Nimm Arsen,
mit 'ner Kugel im Kopf
auf'm Kirchturmgeländer,
du lebst doch.
Sie gehen ab.

STIMME LENA
Wie ist mir eine Stimme doch er-
klungen im tiefsten Innern *Entruckt.*
und hat mit einem Male mir
verschlungen all mein Erinnern.

9. ERSTER AKT SECHSTE SZENE
Prinzessin Lena im Brautschmuck. Die
Gouvernante.

LENA
Auf dem Kirchhof will ich liegen,
wie ein Kindlein in der Wiegen ...
Rasen wüchse über mich -
aber die Glocken!
Sie lehnt sich zurück. schließt die Augen
und hält sich die Ohren zu.

GOUVERNANTE
Wie bleich unter blitzenden Steinen.

LENA
Leichenfrau mein' Hände nahm,
faltete sie über der Brust.
Was hat meine Hand getan?
Ein Ring ist daran.
Sie steckt einen Ring auf den Finger.

GOUVERNANTE
Wahres Opferlamm.

LENA
So gehe hin. Ach, liebe Scham -
ich kann nicht kommen mit dir heim.
Von mir ist aller Duft und Glanz,
im Haar den Kranz.
Sie weint.

GOUVERNANTE
Kind,
e i n K i n d!
Ist es denn wahr,
es tötet dich. -
So kann es nicht gehen.
Vielleicht, wer weiß!
Ich hab' es.
Wir wollen sehen.
Sie nimmt die Prinzessin ins Gebet.

Leonce mit einigen Dienern, die Kerzen
anzünden.

LEONCE
Weg mit dem Tag!
Ich will Nacht,
Musik! Rosetta?
Die Diener geben ab. Leonce streckt
sich auf ein Rubebett. Rosetta, zierlich
gekleidet, tritt ein. Man hört Musik aus
der Ferne.

ROSETTA
Nähert sich schmeichelnd.
Leonce!

LEONCE
Rosetta!

ROSETTA
Leonce!

LEONCE
Rosetta!

ROSETTA
Deine Lippen sind trög.
Vom Kussen?

LEONCE
Vom Gähnen!

ROSETTA
Oh!

LEONCE
Ach!

ROSETTA
Nun?

LEONCE
Nichts zu tun ...

ROSETTA
Als zu lieben?

LEONCE
Entsetzlich!

ROSETTA
Beleidigt.
L e o n c e !

LEONCE
Umläßt sie.
Komm, küssen.

ROSETTA
Du liebst mich?

LEONCE
Warum nicht?

ROSETTA
Immer?

LEONCE
Ich habe Zeit
oder Langeweile.
Tanze, Rosetta, tanze!

ROSETTA
O meine müden Füße, ihr müßt tanzen
In bunten Schuhen,
Und möchtet lieber tief, tief
Im Boden ruhen.
O meine heißen Wangen, ihr müßt
glühen
Im wilden Kosen,
Und möchtet lieber blühen
Zwei w e i ß e Rosen.
O meine armen Augen, ihr müßt
blitzen,
Und lieber schließt ihr aus im
Dunkeln,
Schließt ihr aus von euren Schmerzen.

LEONCE
Traumend vor sich hin.
Wie ihr Rot von den Wangen stirbt,
das Auge ausglüht,

ROSETTA
Nähert sich ihm wieder, will ihn
umfassen.
Tränen?

ROSETTA
A c h !

LEONCE
Hält sich den Kopf.
Stoß mich nicht,
eine sterbende Liebe,
das arme Ding,
Totenfrau Kindersarg.

ROSETTA
Narr!

LEONCE
Kluges Mädchen.

ROSETTA
Sieh mich an!

LEONCE
Nein!

ROSETTA
Nur einen Blick!

LEONCE
Keinen!

ROSETTA
O dolce far niente,
Macht ihm eine eindeutige Geste.
ich konnt' ihn lieben,
warum nicht?
Doch ist's die wahre Liebe nicht.

König Peter. Zwei Diener.

PETER
Läuft auf und ab.
Was?
Was?
Menschen machen mich
konfus, ich
in der größten Verwirrung.
Ein Diener tritt auf.

DIENER
Staatsrat.

PETER
Freudig.
Das ist's. -
Der Mensch muß denken.
Der Staatrat tritt auf.
Gehn Sie syme-mememetrisch.
Kund zu wissen thun -
Lieben, Getreuen.
hiermit wollte ich,
Sohn verheiratet sich
entweder, oder -
PETER legt den Finger an die Nase.
ein Drittes gibt's nicht.
Wenn ich so rede,
Sieht eine Zeitlang sinnend.
weiß ich nicht,
wer es eigentlich
ist, ein andrer oder ich,
das ängstigt mich.
Ich bin vielleicht,
Nach langem Nachdenken.

CHOR
- auch nicht.

PETER
O meine Lieben!
Die Sitzung ist aufgehoben.

DER GANZE STAATSRAT IM CHOR
*Sich feierlich entfernend während
Peter ausgekleidet wird.*
War das feierlich.

KAMMERDIENER
Malestät! Knopf, Schnupftuch.

PETER
He, Kerl!
Mein ganzes System ruiniert.
Zwei zuviel,
weg Hemd, Hose,
Kategorien schandlichste Verwirrung.
Akzidenzien, Affektionen, Attribute,
Modifikationen.
Halt,
wo ist Moral, die Manschetten,
der freie Wille steht da vorn ganz
offen.
Er läuft fast nackt im Zimmer herum.
Pfui!
Untertanen denken nicht,
denkt die Substanz "an sich"
ich.

CHOR
Ich! Ich!

LEONCE
Sonderbares Ding Liebe.
Fährt sich mit der Hand über die Stirn.
Wieviel Weiber hat man nötig?
Er trinkt.
Komm, Leonce,
halte mir einen Monolog,
mein Leben gähnt mich an,
wie ein großer weißer Bogen Papier,
den ich vollschreiben soll,

bringe keinen Buchstaben heraus.
Mein Kopf ein leerer Tanzsaal,
geborstene Violinen in der Ecke,
die letzten Tänzer heben die Maske ab,
sehen todmüde einander an.
Ich stülpe mich jeden Tag
vierundzwanzigmal herum
wie ein Handschuh.
O kenne mich,
weiß, was ich in 'ner Viertelstunde,
acht Tagen, Jahren denke, träume.

VALERIO
In welche Umstände einen andere
Umstände versetzen.
Unter einem Tisch hervor.
Was für Wochen hah' ich erlebt,
seit meine Mutter in die Wochen kam!
Er kostet von Leonces Wein.
Man kommt leichter zu seiner
Erzeugung
als zur Entziehung.
Als meine Mutter um das Vorgebirg'
der guten Hoffnung schiffte ...
und mein Vater an Kap Horn
Schiffbruch erlitt ...
*Er stiehlt ein Stück Braten von Leonces
Tisch.*

LEONCE
Geht aut ihn los.
Mensch,
du besitzest himmlische Unverschäm-
theit.

VALERIO
Der Kerl verursacht idyllische
Empfindungen.
Läuft weg, Leonce stolpert und fällt.
*Der Staatsrat tritt auf. Leonce bleibt
aut dem Boden sitzen. Valerio.*

PRÄSIDENT
Verzeihen ...
Verlegen mit den Fingern schnipsend.
Geruhen ... Erlauben ...
Immer stärker schnipsend.
Wollten gnädigst in Betracht . . .

LEONCE/VALERIO
Sich umdrehend.
Nun denn ...

PRÄSIDENT
Daß man der zu erwartenden Ankunft
von Hoheit verlobter Braut,
durchlauchtigsten Prinzessin von Pipi,
morgen sich zu gewärtigen habe.

LEONCE/VALERIO
Noch was?

PRÄSIDENT
An dem Tage der Vermählung
ist ein höchster Wille gesonnen,
seine allerhöchsten
Willensäußerungen
in Hoheit Hände niederzulegen.

LEONCE
Geben Sie meiner Braut das Geleite.
Spreizt die Beine auseinander.

DER GANZE STAATSRAT IM CHOR
Erstarrt.
A propos.

VALERIO
König werden, gewisser Genuß
ab 'ner gewissen Gemeinheit.

LEONCE
VALERIO! Was anderes.

VALERIO
Wir wollen Gelehrte werden!

LEONCE
A priori?

VALERIO
Von vorn.

LEONCE
A posteriori?

VALERIO
Es war einmal!
*Er marschiert trompetend und
trommelnd auf und ab.*
Wir werden Helden.
Trom - trom - pläre - plem!

LEONCE
Pack dich!

VALERIO
Genies!

LEONCE
Zum Teufel!
Gegen Ende geflüstert.

VALERIO
Wollen wir nützliche Mitglieder der
menschlichen Gesellschaft werden.
Gegen Anfang geflüstert.

LEONCE
Lieber möchte ich meine Demission
als Mensch geben.
Aufspringend.
Jetzt hab' ich's!
Alles wird natürlich!
*Personen, deren Abgang nicht verlangt
ist, stellen nach Ende des Auftritts ihre
eigene Marionette dar: Lena z. B. wie
betend, Peter denkmalig. Wo dies zu
beschwerlich ist, bleibt die Ersetzung
durch eine Puppe dem Theater
überlassen. Vorübergehende
Ausnahme: Leonce, der nach der
König-Peter-Episode "wiedererwacht".*

10. ZWEITER AKT ERSTE SZENE
*Großer Saal. Geputzte Damen und
Herren, sorgfältig gruppiert.*

ZEREMONIENMEISTER
*Mit einigen Bedienten auf dem
Vordergrund.*
Es ist ein Jammer; alles geht zu
Grund.

Die Braten schnurren ein.
 Das Fleisch verdirbt vom Stehen.
 Alle Glückwünsche stehen ab.
 Den Bauern wachsen Nägel und Bart.
 Den Soldaten gehn die Locken auf.
 Der Hofpoet grunzt wie ein Meer-
 schwein.
 Den Herren Offizieren verkümmert
 die Haltung.
 Die Unschuld verhält sich horizontal.
 Alle Hofdamen legen sich um.
 Der Hofprediger läßt den Schweif
 hängen.
 Dem Kandidaten schlägt Wasser ab.
 Alle Kammerherren sehen aus wie
 Kammerstühle.
*König Peter und der Staatsrat treten
 ein.*

PETER
 Verschwunden?

ZEREMONIENMEISTER
 Ja.

PETER
 Keine Spur?

ZEREMONIENMEISTER
 Nein.

PETER
 Befehle befolgt?

ZEREMONIENMEISTER
 Ja.

PETER
 Grenzen beobachtet?

ZEREMONIENMEISTER
 Ja, Majestät.
Zu dem ersten Bedienten.
 Was gesehen?

ERSTER BEDIENTER
 Ein Hund.

ZEREMONIENMEISTER
Zu einem andern.
 Du?

ZWEITER BEDIENTER
 Nix, nicht den Prinz.

ZEREMONIENMEISTER
 Du?

DRITTER BEDIENTER
 Sie verzeihen, nichts.

ZEREMONIENMEISTER
 Sehr wenig, du?

Vierter Bedienter
 Auch nichts.

ZEREMONIENMEISTER
 Noch weniger.

PETER
 Habe ich nicht Beschluß gefaßt,
 mich diesen Tag zu freuen?
Er reibt sich die Hände.
 O bin ich froh! -
 Aber die Hochzeit?
 Wenn Prinz nicht kommt, Prinzessin
 nicht?
 Dann, dann?

PRÄSIDENT
 dann - dann -
Der ganze Staatsrat im Chor.
 dann - dann-

PETER
 - Richtig! Aber mein Wort,
 königliches Wort ist ein Ding, - Ding,

PRÄSIDENT
 - Ding - Ding-
Der ganze Staatsrat im Chor.
 dingding

DIE DIENER
 No-thing.
*Valerio, Leonce, die Gouvernante und
 die Prinzessin treten maskiert auf.*

ZEREMONIENMEISTER
 Halt!

ERSTER BEDIENTER
 Ich sehe was!

PETER
 Wer seid Ihr?

VALERIO
 Weiß ich's.
*Er nimmt langsam hintereinander
 mehrere Masken ab, mit
 schnarrendem Ton.*
 Sehen hier, Herren, Damen,
 zwei Personen beiderlei Geschlechts,
 Männchen, Weibchen.
 Nichts als Kunst, Mechanismus,
 Pappendeckel, Walzen,
 Windschläuche.
 Jede hat feine Feder
 unter dem Nagel kleinen Zehe
 am rechten Fuß, man drückt ein
 wenig-
 und die Mechanik läuft fünfzig Jahre.
 Personen sind vollkommen gearbeitet,
 von anderen Menschen nicht zu unter-
 scheiden,
 eigentlich Mitglieder menschlicher
 Gesellschaft.
 Sehr gebildet, denn die Dame singt
 alle neuen Opern.
 Sie sprechen hochdeutsch,
 sind sehr edel, sehr moralisch,
 gehen zu Bett, stehen auf,
 essen Mittag,
 haben Verdauung, gutes Gewissen.
 Geben Sie acht, jetzt wird's interes-
 sant:
 Mechanismus der Liebe fängt an.
 Herr hat Augen verdreht,
 Dame gen Himmel geblickt.

Fehlt nur noch Wörtchen: Amen.

PETER
Den Finger an die Nase legend.
 Jetzt hab' ich's.
Auf Leonce und Lena deutend.
 Wir feiern Hochzeit.
 in e - f - f - i - g - i - e .
 Verlegen.
 Ich werde einen Beschluß durchsetzen.
 Ich werde mich freuen. Das ist der
 Prinz, das die Prinzessin. Laßt die
 Glocken läuten, macht eure Glück-
 wünsche
 zurecht! Hurtig, Herr Hofprediger!
*Der Hofprediger tritt vor, räuspert sich,
 blickt einige Mal gen Himmel.*

GOVERNANTE
 Kurz, Bester.

HOPFPREDIGER
In der größten Verwirrung.
 Wenn - oder wir - aber -

VALERIO
 Sintemal alldieweil -

HOPFPREDIGER
 dem -

VALERIO
 Es war vor Erschaffung der Welt -

HOPFPREDIGER
 daß -

VALERIO
 Gott Langeweile hatte -

GOVERNANTE
 Kurz, Bester.

HOPFPREDIGER
Sich fassend.
 Geruhen Eure Hoheit,
 Leonce vom Reiche Popo,
 geruhen Eure Hoheit,
 Lena vom Reiche Pipi,
 geruhen Eure Hoheiten
 gegenseitig, beiderseitig,
 sich einander haben zu wollen, so
 sagen Sie ein lautes vernehmbares
 Ja!

LENA/LEONCE
 Ja.

HOPFPREDIGER
 Sa sage ich: Amen.
Leonce nimmt die Maske ab.

ALLE
 Prinz!

PETER
 Sohn!
Er geht auf die Prinzessin los.

GOUVERNANTE
Nimmt der Prinzessin die Maske ab, triumphierend.
Prinzessin!

LENA
Leonce?

LEONCE
Das war die Flucht aus dem Paradies.

LENA
O Vorsehung!

GOUVERNANTE
Wahrhaftig!

VALERIO
Ich muß lachen.

GOUVERNANTE
Wahrhaftig!

VALERIO
Ich muß lachen.

GOUVERNANTE
Ein irrender Königssohn, jetzt sterb' ich ruhig.

PETER
Gerührt in deine Hande
lege ich die Regierung feierlich.
Mein Sohn, ich werde sogleich ungestört zu denken anfangen. Kommen Sie, meine Herren, wir müssen jetzt denken, ungestört denken.
Er entfernt sich mit dem ganzen Staatsrat.

IM CHOR
Jetzt bloß muß man denken.

LEONCE
Zu den Anwesenden.
Meine Herren! Meine Gemahlin und ich bedauern unendlich, daß Sie uns heute so lange zu Diensten gestanden sind. Gehen Sie jetzt nach Hause, aber vergessen Sie Ihre Reden, Predigten, Verse nicht, denn morgen fangen wir in aller Ruhe den Spaß noch einmal von vorne an.
Während die übrigen sich entfernen.
Auf Wiedersehen!

LEONCE
Wie wir die Taschen voll Spielzeug haben! Was wollen wir damit anfangen? Ihnen Schnurrbärte machen, Säbel anhängen, sie infusorische Politik treiben lassen?
Oder hast du Verlangen nach einer Drehorgel, auf der milchweiße ästhetische Spitzmäuse herumhuschen?
Oder wollen wir ein Theater bauen?

LENA

Lehnt sich an ihn und schüttelt den Kopf.
Besser alle Uhren zerschlagen, Kalender verbieten und zählen Stunden und Monde nur nach der Blumenuhr, nur nach Blüte und Frucht.
Und dann umstellen wir das Ländchen mit Brennspiegeln, daß, es keinen Winter mehr gibt.
Das ganze Jahr zwischen Rosen und Veilchen, zwischen Orangen und Lorbeer.

VALERIO
Wer sich Schwielen in die Hände schafft, wird unter Kuratel gestellt; wer sich krank arbeitet, ist strafbar; jeder, der sich rühmt, sein Brot im Schweiß seines Angesichts zu essen, wird für verrückt erklärt.

LEONCE
Legen wir uns in den Schatten

LENA
und bitten Gott um Makkaroni,

VALERIO
Melonen und Feigen,

LEONCE
musikalische Kehlen,

VALERIO
klassische Leiber

LEONCE
und eine kommode Religion!

11. ZWEITER AKT ZWEITE SZENE

Ein Garten
König Leonce. Der Hofmeister.

LEONCE
Versucht sich auf den Kopf zu sehen,
O wär' ich doch ein Narr!
Spuckt hintereinander vor sich aus,
Mein Ehrgeiz geht auf eine bunte Jacke.
nimmt Sand auf, wirft ihn in die Höhe und fängt ihn mit dem Rücken der Hand wieder auf.

HOFMEISTER
Entfernt sich mit einer tiefen Verbeugung.
Wie es Euch gefällt.

LEONCE
Allein, streckt sich halb ruhend auf einer Bank aus.
O wer einmal jemand anderes sein könnte!
Nur 'ne Minute lang. -
Valerio in der Uniform des Präsidenten des Staatsrates, halb trunken, kommt gelaufen und legt sich ins Gras.

VALERIO
Ich bin Alexander der Große, Herr!

LEONCE
Halt 's Maul!
Valerio mit Würde, stellt sich dicht vor den Prinzen, legt den Finger an die Nase und sieht ihn starr an.

LEONCE
Erst ebenso, dann mit komischem Enthusiasmus.
Komm an meine Brust!

VALERIO
- Müßiggang ist aller Laster Anfang. -
Arm in Arm abgehend.

VALERIO/LEONCE
Hei!
da sitzt 'ne Fleig an der Wand
Fleig an der Wand!
Fleig an der Wand!

LEONCE
"E la fame?"

VALERIO
"E la fama?"

CHOR
Vat! Vi?

**DIE VERURTEILUNG DES LUKULLUS
(CD9)**

1. I. DER TRAUERZUG

ERSTER AUSRUFER

Hört, der große Lukullus ist gestorben!
Der Feldherr, der den Osten erobert
hat

Der sieben Könige geshtürzt hat
Der unsere Stadt Rom mit
Reichtümern gefüllt hat.

ZWEITER AUSRUFER

Vor seinem Katafalk
Der von Soldaten getragen wird
Gehen die angesehensten Männer des
gewaltigen Rom
Mit verhüllten Gesichtern, neben ihm
Geht sein Philosoph und sein Advokat
Und sein Leibroß

GESANG DER SOLDATEN

die den Katafalk tragen (kleiner Chor)

Haltet ihn stetig, halt et ihn
schulterhoch

Daß er nicht schwankt vor den
tausenden Augen da.

Nunmehr der Her der östlichen Erde
sich

Zu den Schatten begibt, habet acht, ihr
und stolpert nicht.

Was ihr da tragt aus Fleisch und Metall
Es beherrschte die Welt.

DRITTER AUSRUFER

Hinter ihm

Schleppen sie seinen riesigen Fries, der
Seine Taten darstellt und für sein
Grabmal bestimmt ist.

Noch einmal

Bewundert das ganze Volk sein
wunderbares Leben

Der Siege und der Eroberungen
Und erinnert sich seines einstigen
Triumphes.

GESANG DER DREI ROMERINNEN

Denkt des Unschlagbaren, denkt des
Gewaltigen

Denkt der Furcht der beiden Asien!
Und des Lieblings Romas und der

Götter,

Denkt des Gewaltigen!

Als er auf dem goldnen Wagen

Durch die Stadt fuhr, bringend euch
die Fremden Könige und fremden
Tiere!

Denkt der Münzen für die Kinder,
Und des Weines und der Würste!

Als er auf dem goldnen Wagen

Durch die Stadt fuhr,

Er, der Unschlagbare, er, der Gewaltige
Er, die Furcht der beiden Asien!

Liebling Romas und der Götter!

GESANG DER SKLAVEN

Die den Fries schleppen

Vorsicht, ihr, stolpert nicht

Ihr, die den Fries mit dem Bild des
Triumphes schleppt

Wenn auch der Schweiß euch vielleicht
in die Augen läuft
Laßt ja die Hand am Stein.
Denkt doch, entstürzt er euch
Möcht er in Staub zerfalln.

JUNGES MÄDCHEN

Sieh den Rothelm. Nein, den Großen.

ANDERES JUNGES MÄDCHEN

Schielt.

ERSTER KAUFMANN

Alle Senatoren!

ZWEITER KAUFMANN

Und auch alle Schneider.

ERSTER KAUFMANN

Nein, der Mann ist bis nach Indien
vorgestoßen.

ZWEITER KAUFMANN

Hatte aber längst schon ausgespielt.

ERSTER KAUFMANN

Meiner Ansicht, leider.

ZWEITER KAUFMANN

Großer als Pompejus!

ERSTER KAUFMANN

Rom wär ohne ihn verloren.
Ungeheure Siege.

ZWEITER KAUFMANN

Meistens Glück.

ERSTE FRAU

Meinen Rëus

Der in Asien umkam, kriege

Ich durch all den Rummel nicht zurück.

ERSTER KAUFMANN

Durch den Mann
Machte mancher ein Vermögen.

ZWEITE FRAU

Meinem Bruder seiner kam auch nicht
mehr heim.

ZWEITER KAUFMANN

Jeder weiß, was Rom durch ihn
gewann!

ERSTER KAUFMANN

Allein an Ruhm!

ERSTE FRAU

Wenn sie nicht so lögen
Ginge ihnen keiner auf den Leim.

ZWEITER KAUFMANN

Heldentum

Stirbt leider aus.

ERSTER PLEBEJER

Wann

Wird man uns mit dem Gewäsch van
Ruhm verschonen?

ZWEITER PLEBEJER

In Kappadozien drei Legionen
Hin mit Mann und Maus.

EIN KUTSCHER

Kann

Ich hier durch?

ZWEITE FRAU

Nein, hier ist abgesperrt.

ERSTER PLEBEJER

(Zum Kutscher)

Wenn wir unsere Feldherren
verscharren

Müssen sich die Ochsenkarren
Schon gedulden.

ZWEITE FRAU

Meinen Pulcher haben sie vor das
Gericht gezerrt:
Steuerschulden!

ERSTER KAUFMANN

Man kann sagen

Daß man ohne ihn Asien nicht besäße.

ERSTE FRAU

Hat der Thunfisch wieder
aufgeschlagen?

ZWEITE FRAU

Auch der Käse.

ERSTER AUSRUFER

(Großartig)

Jetzt

Durchziehen sie den Triumphbogen
Den die Stadt ihrem großen Sohn
errichtet hat.

Die Weiber heben die Kinder hoch. Die
Berittenen

Drängen die Reihen der Zuschauer
zurück.

Die Straße hinter dem Zug liegt
verwaist.

Zum letztenmal

Hat der große Lukullus sie passiert.

*Die Straße füllt sich mit allerlei Volk,
das gestikulierend an seine Arbeit geht.*

ZWEITER AUSRUFER

Die Feierlichkeit ist vorüber. Nun

Füllt die Straße sich wieder. Aus den
verstopften Nebengassen

Treiber: die Fuhrleute ihre

Ochsenkarren. Die Menge

Wendet sich schwatzend ihren
Verrichtungen zu.

Das geschäftige Rom

Geht zurück an seine Arbeit.

2. II. Das Begräbnis

KOMMENTIERENDE FRAUENSTIMME

Draußen, an der Appischen Straße

Steht ein kleiner Bau, vor zehn Jahren
gemauert

Bestimmt, den großen Mann

Im Tod zu beherbergen.

Ihm voraus

Biegt der Haufe von Sklaven ein
 Der den Fries des Triumphes schleppt.
 Dann empfängt auch ihn die kleine
 Rotunde mit dem
 Buchsbaumgestrüpp.
*Der Katafalk und der Fries werden von
 Soldaten und Sklaven hereingetragen.
 Nach der Beisetzung des Katafalks wird
 der riesige Fries vor die Grabstätte
 gestellt. Auf das Kommando:
 "Weggetreten!" entfernen sich die
 Soldaten.*

3. III. Abschied der Lebenden

5 OFFIZIERE

EINER

Servus, Lakalles
 Wir sind quitt, alter Bock!

EINER

Raus aus dem Beinhaus.

EIN ANDERER

Einen heben.

EINER

Ruhm ist nicht alles.

EIN ANDERER

Man muß auch leben.

EINER

Wer kommt mit?

EIN ANDERER

Unten am Dock
 Ist ein Weinhaus.

EINER

Du hältst doch nicht Schritt.

EINER

Ich komm mit.

EINER

Verlaß dich drauf.

EIN ANDERER

Und wer zahlt?

EIN ANDERER

Sie schreiben auf.

EIN ANDERER

Und er strahlt.

EIN ANDERER

Ich geh rüber auf den Rindermarkt.

EINER

Zu der kleinen Schwarzen?

ZWEI ANDERE

Du, wir kommen mit!

EINER

Nein, nicht zu dritt.

EIN ANDERER

Hat sie schon einmal verargt.

EINER

Dann

Gehen wir zum Hunderennen.

EINER

Mann

Das kost' Eintritt.

EIN ANDERER

Nicht, wenn sie dich kennen.

EINER

Ich komm mit.

ZWEI ANDERE

Also los.

EINER

Ohne Tritt

Marsch.

4. IV. In den Lesebüchern

KOMMENTIERENDE FRAUENSTIMME

Von nun ab zeigten die Lehrer den
 Schulkindern

Das Grab des großen Eroberers.

KINDERCHOR

In den Lesebüchern

Stehen die Namen der großen
 Eroberer.

Ihre Schlachten lernt auswendig

Ihr wunderbares Leben studiert

Wer ihnen nacheifert.

Ihnen nachzueifern

Aus der Menge sich zu erheben

Ist uns aufgetragen. Unsre Stadt

Ist begierig, einst auch unsre Namen

Auf die Tafeln der Unsterblichen zu
 schreiben.

LEHRER

Sextus erobert den Pontus.

EINER

Den Pontus

ALLE

Den Pontus

LEHRER

Und du, Flaccus, und du die drei

Gallien.

EINER

Die drei Gallien!

ALLE

Die drei Gallien!

LEHRER.

Du aber, du Quintillian

Überschreitest die Alpen.

EINIGE

Die Alpen!

ALLE

Die Alpen!

EINER

Quintillian, du überschreitest die
 Alpen!

5. V. Der Empfang

KOMMENTIERENDE FRAUENSTIMME

Seit der Neue eingetreten ist

Steht er neben der Tür, unbeweglich,

den Helm unter dem Arm

Sein eigenes Standbild.

Die anderen Toten, die neu gekommen
 sind

Hocken auf der Bank und warten

Wie sie gewartet haben dereinst viele

Male

Auf das Glück und auf den Tod

In der Schenke, bis sie ihren Wein

erhielten

Und am Brunnen, bis die Geliebte kam

Und im Gehölz, in der Schlacht,

bis der Befehl gegeben wurde,

Doch der Neue

Scheint das Warten nicht gelernt zu

haben.

LUKULLUS

Was, beim Jupiter

Soll das bedeuten? Ich stehe und

warte hier

Noch schallt Rom, die größte Stadt der

Erdkugel, wider

Von der Trauer um mich, und hier

Ist niemand, der mich empfängt.

Vor meinem Kriegszelt

Haben sieben Könige auf mich

gewartet.

Ist hier keine Ordnung?

Wo steckt zumindest mein Koch Lasus?

Ein Mann, der aus Luft und Luft

Immer noch ein kleines Speislein

bäckt!

Hätte man, zum Beispiel, ihn mir

entgegen

Geschickt, da er auch ja hier unten

weilt

Fühlt ich mich heimischer. - O Lasus!

Dein Lammfleisch mit Lorbeer und Dill!

Kappadozisches Wildbret! Ihr

Hummern von Pontus!

Und ihr phrygischen

Kleinen Kuchen mit den bitteren Beeren

Und Deiner Gewürze unendliche

Vielfalt:

Salbei und Olive

Thymian, Muskat und gestoßener

Zimmet

Was für Soßen, was für Salate. O

Lasus!

Stille

LUKULLUS

Ich befehle, daß man mich von hier

geleitet.

Stille

LUKULLUS

Soll ich hier bei diesem Volk stehn?

Stille

LUKULLUS

Ich beschwere mich. Zweihundert
Schiffe
Eisengepanzert, fünf Legionen
Stießen vor auf meines kleinen Fingers
Wink.
Ich beschwere mich.
Stille

TERTULLIA

Setz dich nieder, Neuer.
Das viele Metall, das du schleppst, der
schwere Helm
Und das Brustschild müssen dich doch
müde machen.
Also setz dich.

LUKULLUS

Schweigt

TERTULLIA

Sei nicht trotzig. Solang, als du hier
warten mußt
Kannst du nicht stehen. Vor dir bin ich
noch dran.
Wie lang ein Verhör drinnen dauert
kann man nicht sagen.
Es ist auch verständlich, daß die
Prüfung genau gemacht wird
Jedes einzelnen, ob er verurteilt wird
In den finsternen Hades einzugehen
oder in die Gefilde der Seligen.
Manchmal
Ist die Prüfung ganz kurz, den Richtern
genügt ein Blick.
Dieser da, sagen sie
Hat ein unschuldig Leben geführt
und es vermocht
Seinen Mitmenschen zu nützen,
Mit veränertem Tonfall
denn auf den
Nutzen eines Menschen
Geben sie das meiste. Bitte, sagen sie
zu ihm
Geh dich ausruhn. Freilich, bei anderen
Dauert das Verhör oft ganze Tage,
besonders bei denen
Die hier herunter in das Reich der
Schatten
Einen schickten, bevor seines Lebens
Zugemessene Zeit verlaufen war.
Der jetzt grad drinnen ist
Wird kaum lang brauchen. Ein kleiner
Bäcker
ohne Arg. Was mich betrifft
Bin ich etwas besorgt, jedoch hoffe ich
darauf
Daß unter den Geschworenen drinnen,
wie ich höre
Kleine Leute sind, die ganz genau
wissen
Wie schwer für unsereinen in den
kriegerischen Zeiten das Leben ist.
Ich rate dir, Neuer ...

STIMMEN DER DREI AUFRUFERINNEN

Unterbrechend
Tertullia!

TERTULLIA

Man ruft mich.

Du mußt eben sehen, wie du
durchkommst

Neuer. - (*mit mildem Nachdruck*) Setz
dich!

KOMMENTIERENDE FRAUENSTIMME

Der Neue ist verstockt an der Pforte
gestanden
Aber die Last seiner Ehrenzeichen
Sein eigenes Gebrüll
Und die freundlichen Worte der Alten
haben ihn verändert.
Er sieht sich um, ob er wirklich allein
ist.
Jetzt geht er doch auf die Bank zu.
Aber bevor er sich setzen kann
Wird er gerufen werden. Den Richtern
genügte
Bei der Alten ein Blick.

STIMMEN DER DREI AUFRUFERINNEN
Lukullus!

LUKULLUS

Ich heiße Lukullus.
Wißt ihr hier meinen Namen nicht?
Ich bin aus einem berühmten
Geschlecht
Van Staatsmännern und Feldherrn.
Nur in den Vorstädten
Den Docks und Soldatenkneipen,
in den ungewaschenen Mäulern
Der Ungebildeten und des Abschaums
Heißt mein Name Lukullus.

STIMMEN DER DREI AUFRUFERINNEN
Lukullus!

KOMMENTIERENDE FRAUENSTIMME

Und so, mehrmals aufgerufen
In der verachteten Sprache der
Vorstädte
Meldet sich Lukullus, der Feldherr
Der den Osten erobert hat
Der sieben Könige gestürzt hat
Der die Stadt Rom mit Reichtümern
gefüllt hat
Zu der abendlichen Zeit, da Rom sich
über den Gräbern zu Essen setzt
Vor dem höchsten Gericht des
Schattenreichs.

6. VI. Wahl des Fürsprechers

*Rechts das Gestühl mit den Schöffen
und dem Sprecher des Totengerichts.
Links der Feldherr Lukullus hinter einer
kleinen Barriere.*

SPRECHER DES TOTENGERICHTS

Vor dem höchsten Gericht des
Schattenreichs
Erscheint der Feldherr Lukullus, der
sich Lukullus nennt.
Unter dem Vorsitz des Totenrichters
Führen fünf Schöffen die
Untersuchung.
Einer einst ein Bauer
Einer einst Sklave, der Lehrer war
Eine einst ein Fischweib
Einer einst ein Bäcker

Eine einst eine Kurtisane.

Sie sitzen auf einem hohen Gestühl
Ohne Hände, zu nehmen, und ohne
Münder, zu essen
Unempfindlich für Glanz die lange
erloschenen Augen.
Unbestechliche, sie, die Ahnen der
Nachwelt.
Totenrichter, beginne das Verhör!

TOTENRICHTER

Schatte, du sollst verhört werden.
Du sollst Rechenschaft ablegen über
dein Leben
unter den Menschen.
Ob du ihnen genützt, ob du ihnen
geschadet hast.
Ob man dein Gesicht sehen will
In den Gefilden der Seligen.
Du brauchst einen Fürsprecher.
Hast du einen Fürsprecher in den
Gefilden der Seligen?

LUKULLUS

Ich beantrage, daß der große
Alexander von
Makedemon gerufen wird.
Daß er zu euch spricht als
Sachverständiger
Über Taten wie die meinen.

STIMMEN DER DREI AUFRUFERINNEN
Alexander von Makedemon!
Stille

SPRECHER DES TOTENGERICHTS
Der Gerufene meldet sich nicht.

TOTENRICHTER

Schatte, dein Sachverständiger
Ist unbekannt in den Gefilden der
Seligen.

LUKULLUS

Was? Der ganz Asien eroberte bis zum
Indus
Der Unvergeßliche
Der seinen Schuh unverkennbar dem
Erdball eindrückte
Der gewaltige Alexander.

TOTENRICHTER

Ist nicht bekannt hier.
Die Namen der Großen
Erwecken keine Furcht mehr hier
unten.
Hier können sie nicht mehr drohen.
Ihre Aussprüche
Gelten als Lügen. Ihre Taten
Werden nicht verzeichnet. Und ihr
Ruhm ist uns wie ein Rauch, welcher
anzeigt Daß ein Feuer gewütet hat.
Schatte, deine Haltung zeigt
Daß Unternehmungen van Ausmaß
Mit deinem Namen verknüpft sind.
Die Unternehmungen
Sind nicht bekannt hier.

LUKULLUS

Sehr laut
Dann beantrage ich:

*Auf einen Blick des Totenrichters
beginnt Lukullus gedämpfter*
Daß der Fries zu meinem Grabmal
Auf dem mein Triumphzug dargestellt
ist, geholt wird.

Aber, wie
Soll er geholt werden? Ihn schleppen
Sklaven. Sicher
Ist den Lebenden hier
Der Zutritt verwehrt.

TOTENRICHTER
Nicht den Sklaven. Sie
Trennt nur so wenig von den Toten.
Von ihnen kann man sagen
Daß sie nur beinahe leben. Der Schritt
van der Welt oben
Herab in das Schattenreich
Ist für sie nur ein kleiner.
gesprochen: Der Fries sollt geholt
werden.

STIMMEN DER DREI AUFRUFERINNEN
Der Fries soll gebracht werden!

7. VII. Herbeischaffen des Frieses

DIE SKLAVEN MIT DEM FRIES
Aus dem Leben in den Tod
Schleppen wir die Bürde ohne
Weigerung
Lange schon war unsre Zeit nicht unsre
Unsres Weges Ziel unbekannt.
Also folgen wir der neuen Stimme
Wie der alten. Warum fragen?
Lassen nichts zurück, erwarten nichts.

LUKULLUS
Ihr Totenschöffen, betrachtet meinen
Fries.
Einen gefangenen König, Tigranes van
Pontus
Seine fremdäugige Königin. Seht die
schönen Schenkel.
Einen Mann wit einem
Kirschbaumchen,
eine Kirsche verzehrend
Zwei Jungfrauen mit einer Tafel,
darauf die Namen van 53 Städten
Einen sterbenden Legionär, seinen
Feldhenn grüßend
Meinen Koch mit einem Fisch!

CHOR
O seht doch, so bauen sie selbst sich
ein Denkmal
Mit steinernen Schatten versunkener
Opfer
Um oben zu reden und oben zu
schweigen
Ohnmächtige Zeugen, die
Niedergeworfen
Des Atems Beraubten, Verstummen,
Vergessen
Im Auftrag des Siegers im Licht zu
vertreten
Gar willig zu schweigen und willig zu
reden.

SPRECHER DES TOTENGERICHTS
Schatte, die Schöffen nehmen den
Fries

Deines Triumphes zur Kenntnis.
Sie sind begierig, mehr über deine
Triumphe zu erfahren, als dein Fries
erzählt.
Sie schlagen vor, daß jene gerufen
Werden, die du auf deinem Fries
Abgebildet hast.

TOTENRICHTER
Gesprochen
Sie sollen gerufen werden.
Gesungen
Immer doch
Schreibt der Sieger die Geschichte des
Besiegten.
Dem Erschlagenen entstellt
Der Schläger die Züge. Aus der Welt
Geht der Schwächere, und
zurückbleibt
Die Lüge. Wir hier unten
Brauchen deine Steine nicht. Haben
wir doch
So viele von denen, die dich traf, den
Feldherrn
Hier unten. - Wir rufen
Statt der Abbildungen die
Abgebildeten. Den Steinen
Ziehen wir vor die Schatten.

LUKULLUS
Ich lege Verwahrung ein.
Ich will sie nicht sehen.

STIMMEN DER DREI AUFRUFERINNEN
Die Opfer des Feldherrn Lukullus
Aus den Asiatischen Feldzügen!
*Aus dem Hintergrund treten die
Schatten, welche auf dem Fries des
Triumphs abgebildet sind, und stellen
sich gegenüber dem Fries auf.*

8. VIII. Das Verhör

SPRECHER DES TOTENGERICHTS
Schatte, vemeige dich.
Dies sind deine Zeugen.

LUKULLUS
Ich beschwere mich.

SPRECHER DES TOTENGERICHTS
Dies sind deine Zeugen.

LUKULLUS
Aber das sind Feinde!
Da seht ihr einen, den ich besiegt
habe.
In den wenigen Tagen zwischen
Neumond und vollem Mond
Habe ich sein Heer geschlagen mit all
seinem
Streitwagen und Panzerreitem.
In diesen wenigen Tagen
Ist sein Reich zerfallen, wie eine Hütte
in die der Blitz fährt.
Als ich auftauchte an seiner Grenze,
begann er die Flucht.
Und die wenigen Tage des Krieges
Langten kaum aus für uns beide
Die andere Grenze seines Reiches zu
erreichen.

So kurz dauerte der Feldzug, daß ein
Schinken
Den mein Koch im Rauchfang aufhing
Noch nicht durchgeräuchert war, als
ich zurückkam
Und von sieben, die ich schlug, war der
nur einer.

TOTENRICHTER
Gesprochen
Ist das wahr, König?

DER KONIG
Gesprochen
Es ist wahr.

TOTENRICHTER
Gesprochen
Eure Fragen, Schöffen.

SPRECHER DES TOTENGERICHTS
Hier, der Schatte
Sklave, der einst Lehrer war, hat eine
Frage:

DER LEHRER
Und wie kam es?

DER KONIG
Wie er sagt: Wir wurden überfallen.
Der Bauer, der sein Heu auflud
Stand noch mit erhobener Gabel und
schon
Wurde sein Wagen, der kaum
vollgeladene
Mir weggefahren.
Noch war des Bäckers Brotlaib nicht
gebacken
Als schon fremde Hände nach ihm
griffen.
Alles, was er euch sagt über den Blitz
Der in eine Hütte fuhr, ist wahr. Die
Hütte
Ist zerstört. Hier
Steht der Blitz.

DER LEHRER
Nach einer kleinen Pause; gesprochen
Und von sieben warst du ...

DER KONIG
Gesprochen
Nur einer.

SPRECHER DES TOTENGERICHTS
Totenschöffen, bedenkt
Das Zeugnis des Königs!
Stille

SPRECHER DES TOTENGERICHTS
Und der Schatte, der einst Kurtisane
war
Hat eine Frage:

DIE KURTISANE
Du dort, Königin
Wie kamst du hierher?

DIE KONIGIN
Als ich einst in Taurion ging,
Früh am Tag zum Baden,

Stiegen vom Olivenhang,
Fünzig fremde Mütter,
Haben mich besieget,
Wurde schnell besieget.

DIE KURTISANE
Gesprochen
Und warum gehst du nun hier im Zug?

DIE KONIGIN
Gesprochen
Ach, den Sieg zu zeigen.

DIE KURTISANE
Gesprochen
Welchen Sieg? Den über dich?

DIE KONIGIN
Gesprochen
Und das schöne Taurion.

DIE KURTISANE
Gesprochen
Und was nannte er Triumph?

DIE KONIGIN
Daß der König, mein Gemahl
Nicht mit seinem ganzen Heer
Seine Habe schützen konnte
Vor dem ungeheuren Rom.

DIE KURTISANE
Als ich auf dem Liebesmarkt war
Und es war mit sechzehn Jahren,
Beugt ich mich dem Schimpfwort und
dem
Faustschlag täglich
Für wenig Öl und schlechte Paste.
Darum kenne ich dein Leiden
An dem einen schlimmen Tage
Und ich fühle mit dir, Frau.

SPRECHER DES TOTENGERICHTS
Totensehnen, bedenkt
Das Zeugnis der Königin!
Stille

DIE VERURTEILUNG DES LUKULLUS (CD10)

1. VIII. Das Verhör *conclusion*

TOTENRICHTER
Gesprochen
Schatte, wünschst du fortzufahren?

LUKULLUS
Ja, ich merke wohl, die Geschlagenen
Haben eine süße Stimme, jedoch
Einst klang sie anders. Dieser König da
Der euer Mitleid fängt, als er noch
oben
War er auch nicht billig.
An Zinsen und an Steuern nahm er
nicht weniger als ich.
Das Silber, das er fördern ließ, kam
nicht ins Volk durch ihn.
Aber Rom bekam auch nicht eine Unze
von ihm.

DEH LEHREH
Zum König; gesprochen
Warum dann bist du hier bei uns,
König?

DER KONIG
Weil ich Städte baute. Weil ich
Sie verteidigte, als ihr Romer sie uns
abverlangtet.

DER LEHRER
Gesprochen
Nicht wir. - Er!

DER KONIG
Weil ich, ihr Land zu verteidigen,
aufrief:
Mann, Kind und Frau
In Hecke und Wasserloch
Mit Beil, Hacke und Pflugschar
Am Tag, in der Nacht
In der Rede, im Schweigen
Frei oder gefangen
Im Angesicht des Feinds
Im Angesicht des Todes.

DER LEHRER
Gesprochen
Ich schlage vor, daß wir
Uns erheben vor diesem Zeugen
Und zum Lobe derer,
Die ihre Städte verteidigten.
Die Schöffen erheben sich

LUKULLUS
Was seid ihr für Romer?
Eurem Feind spendet ihr Beifall! Ja,
Beifall
Ich ging nicht für mich
Ich ging auf Befehl. Ja, auf Befehl
Mich schickte
Rom.

DER LEHRER
Rom! Rom! Rom!
Wer ist Rom!
Schickten dich die Maurer, die es
bauen?
Schickten dich die Bäcker und die
Fischer
Und die Bauern und die Ochsentreiber
Und die Gärtner, die es nähren?
Rom! Wer ist Rom?!
Waren es die Schneider und die
Kürschner
Und die Weber und die Schafescherer,
die es kleiden?
Schickten dich die Säulenschleifer
Und die Wollefärber, die es
schmücken?
Oder schickten dich die Steuerpächter
Und die Silberfinnen und die
Sklavenhändler?
Und die Forumbanken, die es
plündern?
Rom! Rom! Wer ist Rom?
Stille

LUKULLUS
Gesprochen
Wer immer mich schickte:

Dreiundfünfzig Städte
Unterwarf ich Rom.

DER LEHRER
Gesprochen
Und wo sind sie? -
Schöffen, fragen wir die Städte.

ZWEI KINDER
Mit einer Tafel
Mit Menschen und Häusern
Mit Tempel und Wasserwerk
Standen sie in der Landschaft. Heute
Stehn nur noch ihre Namen auf dieser
Tafel.

DER BACKER
Gesprochen
Warum das?

ZWEI KINDER
Eines Tages brach da ein Getöse los
In die Straßen schwemmte da ein Fluß
Der hatte menschliche Wellen und
trug
Ihre Habe hinweg. Am Abend
Zeigte nur noch eine Saule Rauch
Daß an dem Ort einst eine Stadt war.

DER BACKER
Gesprochen
Berichtet weiter.

ZWEI KINDER
Und in den Städten waren
An Kindern zweihundertfünfzigtausend
-
Sie sind jetzt nicht mehr. Der große
Lukullus
Kam über uns mit all seinen erzenen
Streitwagen
Und besiegte uns alle.

LUKULLUS
Ja, ich zerschlug ihre frechen Städte!
Und ich nahm ihr Gold und ihren
Reichtum
Denn sie zinsten falschen Göttern!

SPRECHER DES TOTENGERICHTS
Hier der Totensehnen, der einst
Bäcker war
In Marsilia, der Stadt am Meer
Steht einen Antrag:

DER BACKER
Also schreiben wir zu deinen Gunsten,
Schatte
Einfach nieder: Brachte Gold nach
Rom.

SPRECHER DES TOTENGERICHTS
Totensehnen, bedenkt
Das Zeugnis der Städte!
Stille

TOTENRICHTER
Der Verhörte scheint müde.
Ich mache eine Pause.
Die Richter entfernen sich

2. IX. Rom

KOMMENTIERENDE FRAUENSTIMME

Der Verhörte setzt sich nieder
Er ist erschöpft, aber er hört ein
Gespräch hinter der Tür an,
Wo neue Schatten erschienen sind.

ERSTER SCHATTE

Ich kam zu Schaden durch einen
Ochsenkarren.

LUKULLUS

Leise
Ochsenkarren.

ERSTER SCHATTE

Er brachte noch eine Ladung Sand zu
einer Baustelle

LUKULLUS

Leise
Baustelle, Sand.

ZWEITER SCHATTE

Ist jetzt nicht Essenszeit?

LUKULLUS

Essenszeit.

ERSTER SCHATTE

Mein Bröt und meine Zwiebel
Hatte ich bei mir, ich hatte kein
Zimmer mehr.
Die Unzahl von Sklaven, die sie aus
allen
Himmelsgegenden hereintreiben
Haben das Schustergewerbe ruiniert.

ZWEITER SCHATTE

Ich selbst bin Sklave. Sagen wir: Ihr
Glücklichen
Kamt durch uns Unglückliche ins
Unglück.

LUKULLUS

Ihr da, geht der Wind noch droben?

ZWEITER SCHATTE

Horch, da trägt wer was.

ERSTER SCHATTE

Ob Wind geht oben? Vielleicht.
Mag sein in den Gärten.
In den stickigen Gassen
Ist er nicht zu bemerken.

3. X. Das Verhör wird fortgesetzt

Schöffen treten wieder auf

SPRECHER DES TOTENGERICHTS

Hier der Schatte, einst ein Fischweib
Hat eine Frage:

DAS FISCHWEIB

Da war van Gold die Rede.
Ich lebte auch in Rom.
Doch ich habe nichts bemerkt van Gold
da, wo ich lebte
Wüßte gern, wo es hinkam.

LUKULLUS

Welche Frage!
Sollte ich mit meinen Legionen
Ausziehen, einem Fischweib
Einen neuen Schemel zu erobern?

DAS FISCHWEIB

Brachtest du uns sonst nichts auf den
Fischmarkt,
Holtest du dir doch vom Fischmarkt
etwas:
Unsere Söhne.
Wendet sick an die Legionäre
Sagt, was trieb er mit euch in den
beiden Asien?

ERSTER LEGIONÄR

Ich entrann.

ZWEITER LEGIONÄR

Ich wurde verwundet.

ERSTER LEGIONÄR

Ich schleppte ihn nach.

ZWEITER LEGIONÄR

Und so fiel er denn nach.

DAS FISCHWEIB

Leise
Warum ließest du Rom?

ERSTER LEGIONÄR

Ich habe gehungert.

DAS FISCHWEIB

Und was holtest du dort?

ZWEITER LEGIONÄR

Ich holte mir nichts.

DAS FISCHWEIB

Du streckst deine Hand aus.
War's, den Feldherrn zu grüßen?

ZWEITER LEGIONÄR

Es war, ihm zu zeigen
Daß sie immer noch leer war.

LUKULLUS

Ich lege Verwahrung ein.
ruh beschenkte die Legionare
Ich beschenkte sie nach jedem
Feldzug.

DAS FISCHWEIB

Aber nicht die Toten.

LUKULLUS

Ich lege Verwahrung ein.
Wie sollen den Krieg beurteilen
Die ihn nicht verstehen!

DAS FISCHWEIB

Ich verstehe ihn. Mein Sohn
Ist im Kriege gefallen.
Ich war Fischweib auf dem Markt am
Forum.
Eines Tages hieß es, daß die Schiffe
Der Zurückgekommen aus dem
Asienkriege

Eingelaufen sei'n. Ich lief vom Markte
Und ich stand am Tiber viele Stunden
Wo sie ausgebootet wurden, und am
Abend
Waren alle Schiffe leer. Mein Sohn war
Über ihre Planken nicht gekommen.
Faber, mein Sohn Faber
Den ich trug und den ich aufzog
Mein Sohn Faber.
Da es zugig war am Hafen, fiel
Nachts ich in Fieber. Und im Fieber
suchte
Ich nun meinen Sohn und tiefer
suchend
Fror ich mehr, und dann gestorben,
kam ich
Hier ins Schattenreich und suchte
weiter.
Faber! rief ich, Faber! denn das war
sein Name.
Und ich lief und Hef durch Schatten
Und vorbei an Schatten hin zu
Schatten
Faber! rufend, bis ein Pförtner drüben
In den Lagern der im Krieg Gefallenen
Mich am Ärmel einhielt und mir sagte:
Alte, hier sind viele Faber. Vieler
Mutter Sohne, viele, sehr vermißte.
Doch die Namen haben sie vergessen.
Dienten nur, sie in das Heer zu reihen
Und sind nicht mehr nötig hier. Und
ihren Müttern wollen sie nicht mehr
begegnen
Seit die sie dem blutigen Kriege ließen.
Faber, mein Sohn Faber
Den ich trug und den ich aufzog
Mein Sohn Faber.
Und ich stand, am Ärmel eingehalten
Und mein Rufen blieb weg mir im
Gaumen.
Schweigend kehrt ich um, denn ich
begehrte nicht mehr
Meinem Sohn ins Gesicht zu sehen.

TOTENRICHTER
Das Gericht erkennt: Die Mutter des
Gefallenen
Versteht den Krieg.

4.1. XI. Das Verhör wird fortgesetzt

KOMMENTIERENDE FRAUENSTIMME

Seht, die Schöffin ist erholt.

TOTENRICHTER

Lukulles! Unsere Zeit vergeht. Du
nutzest sie nicht.
Erzürne uns lieber nicht weiter mit
deinen Triumphen.
Hast du keine Zeugen
Für irgendeine Schwäche, Mensch?
Deine Sache steht ungünstig. Deine
Tugenden
Scheinen wenig nützlich. Vielleicht
Ließen deine Schwachen Lücken
In der Kette deiner Gewalttaten?
Entsinne dich Schatte deiner
Schwächen,
Ich rate es dir.

SPRECHER DES TOTENGERICHTS
Hier der Schatte, einst ein Bäcker
Hat eine Frage:

DER BÄCKER
Dort seh ich
Einen Koch mit einem Fisch. Koch
Erzähl uns, wie du in den Triumphzug
kamst.
Nur anzuzeigen Daß er beim
Kriegsgeschäft noch Zeit fand
Ein Kochrezept für einen Fisch zu
finden.

DER KOCH
Ich war sein Koch. ich gedenke
Der schönen Speisen noch oft
Des Geflügels und schwarzen
Wildbrets
Die er mich braten ließ.
Und saß nicht nur bei Tische
Gab mir ein lobend Wort
Stand oft bei mir an der Pfanne
Und mischte selbst ein Gericht.
Lammfleisch à la Lukullus
Machte unsere Ruche berühmt.
Von Syrien bis nach Pontus
Sprach man von Lukullus' Koch.

SPRECHER DES TOTENGERICHTS
Hört den Schöffen, der einst ein
Lehrer war:

DER LEHRER
Was soll uns das, daß er gerne aß?

DER KOCH
Aber mich ließ er kochen
Nach Herzenslust. Ich dank' es ihm.

DER BÄCKER
Ich verstehe ihn, ich, der ich Bäcker
war!
Wie oft mußte ich Kleie in den Teig
rühren
Der armen Kunden wegen. Dieser da
Durfte ein Künstler sein.

DER KOCH
Durch ihn! Ich nenne ihn Menschlich
drum.

SPRECHER DES TOTENGERICHTS
Totenschöffen, bedenkt
Das Zeugnis des Kochs!
Stille

SPRECHER DES TOTENGERICHTS
Hier der Schöffe, einst ein Bauer
Hat eine Frage:

DER BAUER
Da ist auch einer, der einen
Kirschbaum trägt.

DER KIRSCHBAUMTRÄGER
Das ist ein Kirschbaum. Den
Brachten wir aus Asien. Im Triumphzug
Führten wir ihn mit und pflegten ihn
Auf den Hängen des Apennin.

DER BAUER
Ach, du bist das, Lukulles, der ihn
brachte?
Ich pflanzte ihn auch einst, doch ich
wußte nicht,
Daß er von dir stammt.
Er ist sparsam mit Boden.

LUKULLUS
Doch den Wind verträgt er schlecht.

DER BAUER
Die roten Kirschen haben mehr Fleisch.

LUKULLUS
Und die schwarzen sind süßer.

DER BAUER
Ihr Freunde, dies von allem, was
erobert
Durch blutigen Krieg verhaßten
Angedenkens
Nenn ich das Beste. Denn dieses
Stämmchen lebt.
Ein neues, freundliches, gesellt es sich
Dem Weinstock und dem fleißigen
Beerenstrauch
Und wachsend mit den wachsenden
Geschlechtern
Trägt Frucht für sie. Und ich
beglückwünsche dich
Der es uns gebracht. Wenn alle
Siegesbeute
Der beiden Asien langst vermodert ist
Wird jedes Jahr aufs neue den
Lebenden
Wohl diese schönste aller Trophäen
noch
Im Frühling mit den blütenweißen
Zweigen im Wind van den Hügeln
flattern.

4.2. XII. Das Urteil

KOMMENTIERENDE FRAUENSTIMME
Aufspringt die Schöffin, einst Fischweib
am Markte:

DAS FISCHWEIB
Fandet ihr also
Doch noch einen Pfennig in den
Blütigen Händen? Besticht auch der
Räuber
Das Gericht mit der Beute?

DER LEHRER
Ein Kirschbaum! Die Eroberung
Halte er machen können nur mit
Einem Mann! Aber achtzigtausend
Schickte er hier herunter.

DER BÄCKER
Wieviel
Sollen sie bezahlen oben
Für ein Glas voll Wein und einen
Wecken?

DIE KURTISANE
Sollen sie ewig, bei einer Frau zu
liegen, die Haut
Zu Markt tragen müssen?

Ins Nichts mit ihm!
DAS FISCHWEIB
Ah ja, ins Nichts!

DER LEHRER
Ah ja, ins Nichts mit ihm!

DER BÄCKER
Ah ja, ins Nichts mit ihm!

SPRECHER DES TOTENGERICHTS
Und sie sehen auf den Bauern
Den Lober des Kirschbaums:
Bauer, was sagst du?

DER BAUER
Gesprochen
Achtzigtausend Menschen für einen
Kirschbaum!
Gesungen
Ah ja, ins Nichts mit ihm!

TOTENRICHTER
Ah ja, ins Nichts mit ihm! Denn
Immer mit all der Gewalt und
Eroberung
Wächst nur ein Reich an:
Das Reich der Sehatten.

DIE SCHÖFFEN
Und voll schon
Ist unser graues Unten mit
Halbgelebten Leben.

BAUER
Hier doch
Haben wir keine Pflüge den nervigen
Armen.

DIE SCHÖFFEN
Noch
Hungrige Münder, deren ihr
Oben so viele habt! Was als Staub
Können wir häufen auf die
Achtzigtausend Dahingeschlachteten!
Und ihr
Oben braucht Häuser! Wie oft noch
Sollen wir ihnen begegnen auf unsern
Nirgendhin führenden pfaßen und ihre
eifrigen
Furchtbaren Fragen hören, wie
Der Sommer der jahre aussieht, und
der Herbst
Und der Winter?

SPRECHER
Laut
Es melden sich die Gefallenen
Der Asiatischen Legionen
*Römische Legionäre in Formation
treten auf*

DIE LEGIONÄRE
Im Rock des Räubers
In des Mordbrenners Beutezug
Sind wir gefallen
Die Söhne des Volkes.

ALLE
Ah ja, ins Nichts mit ihm!

DIE LEGIONÄRE

Wie der Wolf
Der in die Hürde bricht
Und muß erschlagen werden
Sind wir erschlagen worden in seinem
Dienst.

ALLE

All ja, ins Nichts mit ihm!

DIE LEGIONÄRE

Hätten wir doch
Den Dienst des Angreifers gekündigt!
Hätten wir doch
Uns den Verteidigern gesellt!

ALLE

Ah ja, ins Nichts mit ihm!

SPRECHER

Laut
Und es schreien
Die Sklaven, die Friesschlepper:

DIE SKLAVEN

Ah ja, ins Nichts mit ihm! Wie lange
noch
Sitzen sie, er und die Seinen
Unmenschliche über den Menschen
und heben
Die faulen Hände und werfen in
blutigen
Kriegen die Völker gegeneinander?
Wie lange noch
Dulden wir und dulden die Unsern sie?

ALLE

Ah ja, ins Nichts mit ihm und ins Nichts
mit
Allen wie er!

SPRECHER DES TOTENGERICHTS

Und vom hohen Gestühle erheben sich
Die Fürsprecher der Nachwelt
Der mit den vielen Händen zu nehmen
Der mit den vielen Mündern zu essen
Der eifrig sammelnden
Gern lebenden Nachwelt.

EINSTEIN (CD11)

1. PROLOG

HANS WURST

Es ist was Entsetzliches passiert
Das wird jetzt auf der Bühne
vorgeführt.
Auf dem Platz vor diesem Opernhause,
Das Sie besichtigen können in der
großen Pause,
Wurden die Bücher verbrannt,
Dann brach der große Krieg aus, wie
bekannt.
Einstein, unser Held, entfloh
Und wurde seines Lebens auch auf der
anderen
Seite der Erde nicht froh:
Warum? Er wählte falsche Freunde:
Der Menschenfreund im Bund mit aller
Menschheit Feinde.
Er sahs zu spät, als er es sah:
Das sehen Sie in unsrer Historia.

2. ERSTER AKT Szene 1

*Opernplatz, Bücherverbrennung;
Uniformierte, Menschenmenge.*

CHOR

Ho-haho täscha-bo
Nuba-wumdá hohä-wam
Zwei Frauen aus der Menge.

DÜNNE

Mein Mann! sie halten ihn eingesperrt
Im Keller vom SA-Sturm seit drei
Wochen.
Ich hör von ihm, wenn ich das Haus
verlass:
Er schreit.

DICKE

Willst du das ändern?

DÜNNE

Ja.

DICKE

Du bist verrückt.

DÜNNE.

Du bist verrückt.
Beide ab

CHOR

Wie oben
Junger Mann, junge Frau.

MANN

Ab morgen Arbeit. Panzerbau. Ich
machs nicht.

FRAU

Arbeit ist Arbeit.

MANN

Mord ist Mord.

FRAU

Ich krieg ein Kind.

MANN

Ich bau ihm Panzer.
Beide ab.

CHOR

Wie oben.
Einsteinpuppe ins Feuer.
Junger Physiker, Alter Physiker.

JUNGER PHYSIKER

Jetzt wird Einstein verbrannt, mein
Lehrer!

ALTER PHYSIKER

Zu Recht! Man muß ihn warnen.

JUNGER PHYSIKER

Ohne mich.
Alter Physiker rennt davon.

JUNGER PHYSIKER

Halt! Du rennst in den Tod.
Rennt ihm nach.

CHOR

Wie oben.

3. ERSTER AKT Szene 2

*Arbeitszimmer Einsteins.
Einstein, fünfzigjährig, am Tisch*

CHOR

Hinter der Szene, wie oben

EINSTEIN

Die brüllen / mir ist übel. Fort fort fort!
/ Veitstanz ist Staatsraison / Mord
erste Bürgerpflicht / wer keine Angst
hat, wird erschossen. / Die gehn auf
den Knien, ich gehe.
Steht auf
Über den Liegenden
Ragt der Kniende hochauf
Furchtsam schreiten sie fürchterlich
Gegen Lebendiges ein, zerfallen
Mit sich selber, fallen sie
Was sich nicht in Staub wirft: sie
zerstampfen
Unter den Knien ihr Land.
*Es donnert an die Tür. Einstein wie
erstarrt. Es donnert zum andern und
dritten Mal. Einstein hinter die Tür.
Herein Alter Physiker keuchend.*

ALTER PHYSIKER

Gottseidank, er ist weg / oder / sie
haben ihn. / Das Haus ist leer, alle
Türen offen / in den Büchern der
Wind.

EINSTEIN

Vortretend
Eine herrliche Nacht, die empörte /
Einbildungskraft zu verwildern! / Jeder
sein eignes Gespenst, grün im Gesicht.
/ Deutschland steht kopf und redet mit
dem Hintern./ Kannst du mich auf den
Mond schießen?

ALTER PHYSIKER

Du bist verbrannt. Du mußt
verschwinden.
Schnell!

EINSTEIN

Du warnst mich? Ich hab noch
Freunde?

Herein Junger Physiker, rennend.

JUNGER PHYSIKER

Sie
Kommen. Fort! Ein Königreich für ein
Fahrrad.

Springt durchs Fenster.

ALTER PHYSIKER

Er hat sich den Hals gebrochen. Ich
muß zum
Arzt.

Springt durchs Fenster. Pause.

Einstein nimmt Bücher aus dem Regal.

EINSTEIN

Galilei, Discorsi. Abgefaßt unter
Himmlers

Aufsicht in der Gestapo-Villa. Ein
entschiedener

Anhänger der Einzelhaft.

*Steckt das Buch zurück, nimmt ein
anderes.*

Giordano. Der Verbrannte.

*Steckt das Buch zurück, nimmt ein
anderes.*

Leonardo, Emigrant. Er wurde hundert
Jahre alt, schrieb Geheimschrift und
malte die Sphinx. Fuhr einen Rolls-
Royce bis zuletzt.

Schlägt das Buch auf, liest.

Warum ich meine Methode, so lange
unter Wasser zu bleiben, Wie lange ich
es ohne zu essen aushalte, nicht
aufschreibe; und ich will sie nicht
veröffentlichen und verkünden wegen
der böswilligen Natur der Menschen,
die in den Tiefen des Meeres Mord
verüben würden,
indem sie die Schiffe von unten
aufbrechen und versenken würden mit
allen Menschen darin.

Steckt das Buch ein, ab.

4. ERSTER AKT Szene 3

*Arbeitszimmer Einsteins. Herein drei SA-
Männer.*

ERSTER

Saujud!

ZWEITER

Feiger Hund!

DRITTER

Getürmt!

Hacken das Zimmer klein.

5. ERSTER AKT Szene 4

Nacht, freies Feld. Einstein.

EINSTEIN

Hier saß ich oft in der Frühe. / Ich darf
den Morgen nicht sehn / daß mich
keiner erkennt. / Dreh dich schneller,
Planet! / daß ich'den Morgen noch
einmal / sehe, hier. Jetzt muß ich
gehn.

Bleibt sitzen.

*Alter und Junger Physiker, abgerissen,
entstellt.*

JUNGER PHYSIKER

Sie noch hier?

EINSTEIN

Unsere Köpfe

Sind zu groß für dieses Land.

Zwei Mal laß ich mich nicht /
verbrennen, ich laufe über / zu den
Gegenfüßlern, kommt / mit, wollt ihr
im Schlachthaus leben?

JUNGER PHYSIKER

Es

ALTER PHYSIKER

ist

JUNGER PHYSIKER

al-

ALTER PHYSIKER

les

JUNGER PHYSIKER

nicht

ALTER PHYSIKER

so

JUNGER PHYSIKER

schlimm.

ALTER PHYSIKER

Sie

JUNGER PHYSIKER

wer-

ALTER PHYSIKER

den

JUNGER PHYSIKER

er

ALTER PHYSIKER

stik-

JUNGER PHYSIKER

ken

ALTER PHYSIKER

im

JUNGER PHYSIKER

Eig-

ALTER PHYSIKER

nen

JUNGER PHYSIKER

Ge-

ALTER PHYSIKER

brüll.

EINSTEIN

Niemand wird euch hören, wenn / ihr
um Hilfe schreit.

*Einstein ab. Junger und Alter Physiker
betreten ab.*

6. ERSTER AKT Szene 5

*Fahler Morgen, freier Platz. Soldaten,
exerzierend. Alter und Junger
Physiker; Nasenlose.*

SOLDATEN

Amor, erhebe dich, edler Held!

Begebe dich mit mir ins Feld

Frisch auf!

Mein Liebchen ist gerüst

Als ob sie mit mir streiten müßt

Sie hat nichts Guts im Sinn.

ALTER PHYSIKER

Zwei Reiche hab ich überlebt / das
dritte überleb ich. / Die machen Krieg,
das ist gut, der Krieg wird sie austilgen.

/ Mein Haus mein Mauseloch, mein
Lehrstuhl meine Burg / mein Trost sind
Naturgesetze: / auch die Canaille muß
sterben.

Ab.

SOLDATEN

Jetzt zieh ich wider die ins Feld

Die mir die Liebste ist in der Welt

Frisch auf!

Ihr' zarte Brüstelein

Zwei mächtige Basteien sein

Worauf sie sich verläßt.

JUNGER PHYSIKER

Alles gesunde junge Leute, ich will

nicht gesund sein. / Zumindest den

Hals / hätte ich mir brechen sollen

beim Fenstersturz. / Herr Gott, wenn

es dich gibt:

Schaff mir einen Buckel, ekelhafte

Krankheiten Tröste mich und mach

mich blind Bedecke mich mit Lepra, ich

will taub sein Oder die Schwindsucht.

Nasenlose zupft ihn am Ärmel.

NASENLOSE

Komm mit, ich habe die Seuche. / Oder

wir gehn zur Gestapo, ich kenn da

einen / der ist Knochenschlosser.

JUNGER PHYSIKER

Herr! sehn so deine Engel aus? / Durch

diesen Abgrund in welchen Himmel? /

Wohin bringst du mich,

nasenfressende Zeit?

NASENLOSE

Um die Ecke. Entscheide!

JUNGER PHYSIKER

Wenn mir was zustößt im finstern
Schlund

In den ich tauch, verrammelt
Das Loch mit meinem Grabstein,
darauf schreibt:

Er wandelte die verschlungenen
Relativ wenig durchleuchteten
Wunderbar rettenden Wege des
Herrn!

Ab mit Nasenloser.

7. ERSTER AKT Szene 6

Gefängniszelle. Junger Physiker.

JUNGER PHYSIKER

Es ist gut, daß es finster ist, sonst
könnte ich mich sehen. Ich wollte, ich
wäre wach und die Welt schlief.

Tür auf

Wieder Verhöre? Ich bin taubstumm
von Kind an.

Herein SA und Adjutant des Führors.

SA

Der Adjutant des Führors.

ADJUTANT

Ist's der?

JUNGER PHYSIKER

Ich bin ich.

SA

Der ist es. Eine einfache Frau hat ihn
eingeliefert aus dem Volk in einem
Handwagen wegen
Wehrkraftzersetzung, das hat ihr
Mutterherz erregt. Er hat sich gewehrt,
indem er ihr die Nase hat abgebissen
als Widerstand gegen die Staatsgewalt.
Sie hat ihn übermannt mit einem
Nudelholz, das ist der neue Geist.

ADJUTANT

Wie sehn Sie aus! Sie folgen mir. Zum
Führor.

JUNGER PHYSIKER

Ich habe die Seuche, dafür fehlen mir
acht Zähne, letzteres infolge
Anwendung einfacher Hebel. Ich
könnte die Welt zerhaun, mich läßt
nur keiner. Gebt mir eine Million, und
ich furz euch vom Planeten.

*Stürzt aus der Zelle, Adjutant ihm
nach.*

SA schimpft hinterher:

SA

Laß dich bloß nicht wieder blicken, ich
mach dich zur Schnecke. Hat das
Schwein ein Schwein gehabt.

8. ERSTER AKT Szene 7

*Führor-Hauptquartier. Der Führor,
Adjutant. Herein keuchender Bote.*

ERSTER BOTE

Mein Führor! / Die Stadt der Roten!
die lange bestürmte / ist erobert. /
Verluste 10 000.

FÜHRORR

Die 80jährigen an die Front. Das Volk
versammeln / zur Siegesfeier.
Erster Bote ab, zweiter Bote.

ZWEITER BOTE

Mein Führor! / Die Stadt der Roten /
die glücklich eroberte / ist verloren. /
Verluste 100 000.

FÜHRORR

Die 8jährigen an die Front. Den
Teppich.
*Zweiter Bote ab. Adjutant reicht den
Teppich, Führor zerbeißt den Teppich.*

ADJUTANT

Die Physiker,
Herein Alter und Junger Physiker.

FÜHRORR

Im Interesse der schnellen
Herbeiführung des Friedens
Muß ich jetzt den totalen Krieg
Führen, obwohl mir das Herz blutet.
Da mir gesagt wird von euch
Füßickern,
Das Wasser unter der Erde strebt
aufwärts Wo ihr hintretet
Und das Gewitter am Himmel zerteilt
sich wenn ihr hinablickt,

Befehle ich:

Daß ihr abbrecht die Erdteile,
welche sich mir widersetzen, weil ich
Nicht alles allein machen kann.

Herein Erster Bote.

ERSTER BOTE

Mein Führor! / Das Volk ist
versammelt / zur Siegesfeier.

*Balkontür öffnet sich. Alle auf den
Balkon bis auf die Physiker*

ALTER PHYSIKER

Von Pontius bin ich gerannt zu Pilatus,
schließlich hab ich dem Irren
versprochen, daß wir die Welt
zerhacken, wenn er dich freiläßt.

FÜHRORR

Hinter der Szene dacapo al fine.
Wollt ihr den totalen Krieg?

CHOR

Hinter der Szene dacapo al fine.
Ja!

JUNGER PHYSIKER

Die Weit zerhaun?

ALTER PHYSIKER

Nicht ich hab sie gebaut.

JUNGER PHYSIKER

Die Welt zerhaun?

ALTER PHYSIKER

Sonst sperren sie uns ein.

JUNGER PHYSIKER

Die Welt zerhaun?

ALTER PHYSIKER

Wir retten unsre Haut

JUNGER PHYSIKER

Nein

ALTER PHYSIKER

Ja

JUNGER PHYSIKER

Nein

ALTER PHYSIKER

Ja

JUNGER PHYSIKER

Nein

9. INTERMEZZO I: Hans Wursts

Hinrichtung 1

*Anmutige Landschaft, inmitten ein
stiller Weiher. Links die Autobahn,
rechts eine sogenannte Felsenkanzel.
Auftaucht das Krokodil.*

KROKODIL

Mein Name ist E. Treu, von Beruf
Krokodil

Ich wohne hier im Teich
Ich habe auch ein sogenanntes Hobby,
zu deutsch einen persönlichen Stil:
Wenn ich fresse, muß ich zugleich
Weinen, ich weiß selber nicht, warum
mir die Augen überfließen
Andrerseits: bin ich beim
Tränenvergießen
Muß ich umgehend fressen wie nach
48stündiger Hungersnot.
Dieser ewige Kreislauf bringt mir noch
den Tod
Auch bei Musik muß ich immer
weinen.
Martinshorn.
Ich glaube, da bringen sie wieder
einen.
Taucht unter.

*Auf der Autobahn ein Auto, austeigen
Hans Wurst, gefesselt, sowie der
Büttel. Beide auf die Felsenkanzel.*

BÜTTEL

Strafgefangener Hans Wurst, hiermit
sind Sie zum Tode verurteilt.

HANS WURST

Warum?

BÜTTEL

Ihre Verbrechen sind dergestalt
ungeheuerlich
Widerwärtig schamlos, pervers
abstoßend sowie abenteuerlich

Daß ich ihre Bezeichnungen ohne
Erröten nicht aussprechen kann
Das können Sie von mir nicht
verlangen, Mann.
Ihr letzter Wunsch?

HANS WURST
Ich will Sie "Du Armleuchter!" nennen.

BÜTTEL
Beeilung! daß wir das abschließen
können.

HANS WURST
Du Arm ...

BÜTTEL
Bitte, genauen Text!
Holt ein Buch aus der Tasche.

HANS WURST
Meine Zunge ist wie verhext

BÜTTEL
Du Armleuchter! müssen Sie sagen,
Sie!

HANS WURST
Du Arm ... Leider treffe ich es nie.

BÜTTEL
Beißt ins Buch
Ich warne Sie! Sie können nicht
hingerichtet werden
Wenn Sie sich weiterhin so ungebärdig
gebärden

HANS WURST
Sie Doppelarmleuchter.

BÜTTEL
Sagen Sie "Du" zu mir.
*Hans Wurst tritt ihn in den Hintern und
haut ihn aufs Maul.*

HANS WURST
Du Armleuchter
*Büttel schreibt nach Blicken auf die Uhr
ins Büchel.*

BÜTTEL
Der letzte Wunsch des Delinquenten
war, Du Armleuchter! zu nennen
Was er 8 Uhr 37 getan hat, so daß wir
8 Uhr 38 mit der Hinrichtung
desselben haben beginnen
können.
*Steckt das Büchel weg, schmeißt Hans
Wurst in den Teich; ins Auto; ab.*

KROKODIL
Ich habe gar keinen besonderen
Hunger
Weshalb ich immer noch untätig hier
herumlunger.
Ist die Familie groß, die du ohne
Ernährer obdachlos hinterläßt?

HANS WURST
Etwa drei Freundinnen hab ich
versetzt.

KROKODIL
Die werden jetzt aber zähneklappern
und wehklagen?

HANS WURST
Das will nichts besagen,

Krokodil lächelt.

KROKODIL
Ich höre ja gern todtraurige
Geschichten:
Kannst Du mir eine zur Hälfte oder zu
einem Sechzehntel berichten?
In dieser Situation erzählt Hans Wurst
dem Krokodil den besten Idiotenwitz
des Tages.

*Krokodil hält sich den Bauch vor
Lachen; Hans Wurst flieht.*

KROKODIL
Dieser urwüchsige! herzliche!
unbekümmerte! Humor!
So ein Urvieh karn mir mein Lebtage
noch niemals nicht vor.
Trink mit mir einen Schnaps,
Bruderherz!

*Entdeckt, daß Hans Wurst weg ist
Freund, wo bist du?*

HANS WURST
Von oben.
Landwärts!
*Krokodil taucht auf und sieht Hans
Wurst auf der Felsenkanzel.*

KROKODIL
Das ist ja! das ist doch! du bist ein
Reptil!
Ich hatte gleich anfangs ein äußerst
unangenehmes Gefühl.
Die Tränen, sie kullern, gleich packt
mich die Wut
Der schnödeste Undank! jetzt will ich
dein Blut.
*Hans Wurst beginnt seine Handfessel
durchzuwetzen. Krokodil peitscht mit
dem Schwanz das Wasser, entdeckt
seinen Schwanz.*

KROKODIL
Ah ja! als erstes die Schlange da
Welche ich hierzulande noch nie nicht
sah!
*Beißt sich in den Schwanz und kämpft
mit sich selber. Wellengang.
Unausgesetzt fressend und flennend,
mit schiefem Blick auf Hans Wurst:*

KROKODIL
Ich fresse nur, daß ich heule, damit
Dieser anmutige Weiher über seine
stillgrünenden Ufer tritt.
Steht das Wasser erst bis da oben
hoch:
Dich fresse ich auch noch.
Verschlingt sich.

HANS WURST
Und kommt es schlimmer als schlimmer,
Witze helfen immer.
Ab.

10. ZWEITER AKT Szene 1

Küste Pazifik. Einstein. Getöse.

EINSTEIN
Zwischen mir und dem Krieg ist der
Erdkern,
Ich sehe durch ihn hindurch
Wo noch Gras ist, sehe
Ich das Gras von unten. Die Welt ist
durchschaubar.
Seht ihr nicht?
Ruhe hoffte ich. / Ich dachte, die
Brandung /
deckt mir zu das Getöse:
Aus dem Wasser steigt Rauch
Fette brüllende Wirbel
Fressen die Sonne, am Mittag
Hör ich sie winseln.
Hört ihr nicht?
Hört!

11. ZWEITER AKT Szene 2

*Arbeitszimmer Einsteins. Einstein,
schwarze Haushälterin.*

SCHWARZE
Ein Herr aus Deutschland. Wollen Sie
ihn sehn?

EINSTEIN
Laß ihn herein.

Schwarze ab, herein Junger Physiker.
JUNGER PHYSIKER
Frag nicht, wie ich davonkam. / In
Charons Zehntausendtonner / querte
ich den Atlantik / die Furien schossen
aus U-Booten. / Mach Himmel dicht,
sie stürzen sich auf mich in
Flugzeugen.
Unser Freund in Deutschland
Baut die Atombombe.
Pause.

EINSTEIN
Ohne mich kann er nicht arbeiten
Ich bin verbrannt und verboten, dort.

JUNGER PHYSIKER
Auf seinen Knien unterm Tisch
Liest er Ihre Schriften.

EINSTEIN
Ich will nichts geschrieben haben.
Herein Schwarze.
Und meine Arbeit verleugne ich
Ich werde mich selbst widerlegen.
Zurück zu Newton! Was ich weiß ist
falsch.
Gebt mir ein Hirn, das einsaugt, was es
auswarf.
Nieder mit Einstein! Ich verbiete mich.

SCHWARZE
Zwei Senatoren.
Schwarze ab, herein Senatoren.

SENATOR 1
Herr Einstein, der Senat
Sieht sich

SENATOR 2
leider

SENATOR 1
genötigt, Ihnen Jegliche politische

SENATOR 2
leider Gottes

SENATOR 1
Betätigung zu untersagen, denn Ihrem
Land Würde

SENATOR 2
zu unserem Leidwesen

SENATOR 1
Der Krieg erklärt.

SENATOR 2
Es tut mir leid.

BEIDE
Wie geht es Ihnen?
*Senatoren ab. Auftritt Galilei.
Die Physiker erheben sich*

EINSTEIN
Galilei.

GALILEI
Ich kroch zu Kreuz, mein Leben war die
Hölle.
Ab. Giordano Bruno.

EINSTEIN
Giordano.

GIORDANO
Ich widerstand, die Hölle war mein
Tod.
Ab. Da Vinci.

EINSTEIN
Da Vinci.

DA VINCI
Da siehe du zu.
Ab

EINSTEIN
Ich bin entschlossen.
Gift gegen Gift, wenn nichts als Gift
hilft
Feuer frißt sich, Tod verschlingt den
Tod
Im Bauch des Schreckens wächst die
Leibfrucht Frieden:
So ist die Welt. Ich laß mich nicht
verbieten.

12.1. ZWEITER AKT Szene 3a
*Großes Vorzimmer, Rohrpoströhren.
Überlebensgroßer Leibwächter;
Einstein, Junger Physiker.*

JUNGER PHYSIKER
Wir müssen zum Präsidenten.

BULLE 1
Ich weiß.

JUNGER PHYSIKER
Es ist von höchster Dringlichkeit.

BULLE 1
Versteht sich.

JUNGER PHYSIKER
Es geht um Leben und Tod.

BULLE 1
Mindestens.

JUNGER PHYSIKER
Die Nation, die Menschheit.

BULLE 1
Das Sonnensystem.

EINSTEIN
Ja.
Bulle steht auf.

BULLE 1
Haben Sie noch nicht begriffen
Er ist für Sie nicht zu sprechen
Kommen Sie morgen nicht wieder
Zeit ist Geld, im Krieg besonders
Dahin, wo der fuß euch hertrug Geht.
Setzt sich
Da könnte jeder kommen.

EINSTEIN
Wir sind nicht jeder.
*Legt ein Papier auf den Tisch. Bulle
liest, drückt einen Knopf, eine hohe
Schiebetür öffnet sich. Steckt das
Papier in die Rohrpost.
Geräusch.*

12.2. ZWEITER AKT Szene 3b
*Einstein und Junger Physiker in der Tür.
Geräusch. Junger Physiker zeigt nach
oben.*

JUNGER PHYSIKER
Da! dort! das Flugzeug! die Deutschen!
die Bombe
Fällt, auf uns. Es ist zu spät. Zu spät.

EINSTEIN
Gehn wir. Schnell.

12.3. ZWEITER AKT Szene 3c
*Größeres Vorzimmer, größeres
Röhrensystem, größerer Bulle. Einstein,
Junger Physiker. Einstein legt zwei
Papiere auf den Tisch. Bulle
liest nicht.*

BULLE 2
Wer sind Sie?

EINSTEIN
Einstein.

BULLE 2
Ein Stein? wir lassen
Nur Felsen vor.
*Lacharie, welche aus Gelächter
besteht.*

JUNGER PHYSIKER
Einstein, Gebirge der Wissenschaft
Berühmtester Physiker unseres
Jahrhunderts
Der Berg zum Propheten, verstehn Sie
Verlegen Sie ihm nicht den Weg, bitte
Bittebittebittebittebitte
(Szene 3d gestrichen)

12.4. ZWEITER AKT Szene 3e
*Größeres Vorzimmer, größeres
Röhrensystem größerer Bulle. Einstein,
Junger Physiker.*

BULLE 5
Papiere?

EINSTEIN
Die wurden uns abgenommen.

BULLE 5
Dann führt kein Weg nach Küßnacht,
ich bin der Cherub mit
Flammenschwert, der unter Verschuß
hält.

JUNGER PHYSIKER
Der Herr ist Einstein.
*Der Bulle erhebt sich und verbeugt
sich.*

BULLE 5
Ich bitte um drei Autogramme, ich
habe Kinder.
*Einstein gibt Autogramme.
Danke, Sie müssen jetzt gehn. / Der
Erste unter den Lebenden / sind Sie. /
Adam war der allererste Mensch, er
mußte auch, Sie wissen. / Guten Tag.
Einstein bleibt stehn, Junger Physiker
rennt zur Schiebetür im Hintergrund
und trommelt mit den Fäusten. Bulle
drückt einen Knopf, zwei Tapentüren
öffnen sich halb.*

GROSSE STIMME
Ich wünsche, daß die berühmten Gäste
/ behandelt werden, wie berühmte
Gäste.
*Die Tapentüren öffnen sich gänzlich.
Zwei winzige Diener servieren den
Physikern Kaffee und Cognac. Sie
kommen nicht zum Trinken.
Herein.
Einstein und Junger Physiker durch die
Schiebetür.*

13. ZWEITER AKT Szene 4
*Der Präsident.
Herein Einstein und Junger Physiker.*

PRÄSIDENT

Meine Herrn, jetzt müssen wir handeln. Sie brauchen Geld, hier ist Geld. Sie brauchen eine Wüste, hier ist eine Wüste. Sie brauchen Mitarbeiter, hier sind Mitarbeiter.

Herein Dritter und Vierter Bulle, stellen sich hinter die Physiker.

(Szene 5 gestrichen)

EINSTEIN (CD 12)

1. ZWEITER AKT Szene 6

Felsenschlucht, oben Barockkirche, Orgel. Drei Techniker aus drei Felsenlöchern.

TECHNIKER 1

Deutschland ist hin.

TECHNIKER 2

Der Führer ist im Arsch.

TECHNIKER 3

Ich hau ab.

TECHNIKER 1

Dawai.

TECHNIKER 2

Go on.

TECHNIKER 3

Marschmarsch.

Setzen sich in Bewegung. Tiefflieger. Deckung. Auftritt Alter Physiker, ohne Deckung.

ALTER PHYSIKER

Halt! hiergeblieben. Soll ich mich getäuscht haben in euch? bei mir wird gearbeitet. Was fürchtet ihr?

TECHNIKER

Den Tod.

ALTER PHYSIKER

Daß ich nicht lache.

Ich hätte Grund, ich alter Mann, zur Furcht.

Tiefflieger ab.

Ihr seid alle junge Leute, entsinnt ihr euch eurer Geburt? Mein! So werdet ihr euch auch eures Tods nicht erinnern. Was also fürchtet ihr, wenn ihr den Tod fürchtet? Nichts. Geht an die Arbeit.

Alter Physiker an die Orgel, spielt.

TECHNIKER 1

Wir fürchten nicht den Tod, denn er ist nichts.

Nach dem Tod fürchten wir nichts, denn wir sind tot. Leben und Tod sind das Gleiche. Das ist das ewige Leben.

TECHNIKER 2

Hol mir das Beil, ich will ein Atom spalten.

TECHNIKER 3

Geh selber.

Ab in die Löcher. Orgel aus, Alter Physiker ab. Auftritt Junger Physiker in Amerikanischer Uniform mit zwei weißen und drei schwarzen Gls.

JUNGER PHYSIKER

Das ist der Ort / hier ist mein Krieg zu Ende / Hier find ich ihn, der mein Freund / war.

Meinen Freund zu finden

Brauche ich Soldaten

Meinen Freund zu treffen

Führe ich den Krieg

Und alle die Schlachten, die siegreichen

Die wüsten Städte, die brennenden Waldungen

Wandeln den Gefangenen mir

Nicht mehr in den Freund.

Warum bin ich der Sieger, wenn ich nun allein bin. / Was ist der Lohn

meiner Mühe? / das es kahl wird um

mich. Durchsucht das Gelände,

schafft mir den Physiker her.

Gls schieben die Rohre dreier Kanonen in die Felsenlöcher, schießen, Alter Physiker.

ALTER PHYSIKER

Ich bin unschuldig!

Sieht den Jungen Physiker, breitet die Arme aus.

Du hier? wann trennten wir uns? / Vor tausend Jahren. / Wir trennten uns gestern.

Sieht die Gewehre auf sich gerichtet, nimmt die Hände hoch.

Denn was ist Freundschaft?

Vor uns sind tausend Jahre

Eine durchschlafene Nacht

Wie der Traum

Der Tag und Tag beweglich

Mit wechselnden Schatten verbindet

Und nichts Wirkliches ist

Und die tausend Jahre

Verflogen, nichts ist geschehen.

Junger Physiker schweigt.

Du bist der Alte geblieben.

JUNGER PHYSIKER

Ich wünsche dich nicht mehr zu sehn

oder von dir zu hören, ich wünsche

keinen Grund dafür anzugeben und ich

wünsche keine Antwort von dir.

Gls führen Alten Physiker ab.

Der sieht zu gut aus, das ist nicht gut.

Ab.

Gls suchen, finden und saufen den Schnaps. Die drei Schwarzen singen:

DREI Gls

Ich bin beschimpft und verspottet

worden Kinder! bin ich beschimpft und

verspottet worden

Über mich sind sie hergezogen

Kinder! so wahr ihr geboren seid.

Die Hölle ist tief und die Hölle ist weit

Ohne Boden und hat keine Wände

Satan sitzt auf dem Thron

Kühlt den Kopf sich und wärmt den Steiß.

Ich will in den Himmel, und wenn die das Tor

Zuhaun mir, überspring ich das Gatter

Ich will ringen dort mit meinem Gott

Keiner ist, der mich raus schmeißt.

Auf milchweißen Eeselein Seit an Seit

Reiten ich und mein Jesulein spazieren

Ich und mein Gott werden tun, was

uns paßt

Laut sing ich Hallelu Ja!

Drei Techniker aus den Löchern, fast

tödlich blessiert, Kopf unterm Arm,

Bein über der Schulter, Loch durch den

Bauch.

TECHNIKER 1

Deutschland ist hin.

TECHNIKER 2

Der Führer ist im Arsch.

Gls stehn staunend Spalier.

TECHNIKER 3

Ich hau ab.

TECHNIKER 1

Dawai.

TECHNIKER 2

Go on.

TECHNIKER 3

Marschmarsch

Dacapo al fine

2. ZWEITER AKT Szene 7

Transatlantisches Atomwerk.

Arbeiterinnen nageln Kisten, die mit Totenköpfen bemalt sind, zu. Einstein.

EINSTEIN

Frieden! Frieden! Ihr müßt nicht länger

Diese scheußliche Arbeit tun.

Laßt alles liegen

Und geht nach Haus, und freut euch.

CHOR

Aus Seufzern.

EINSTEIN

Die den Krieg zahlen / begrüßen die

Ankunft des Friedens mürrisch. / Das

gelobte Land / betreten sie wie der

Ochse / der mit dem Beil vor den Kopf

gehaun ist. / Warum freut ihr euch

nicht?

ARBEITERIN 1

Welche Arbeit werden wir tun, wenn

nicht diese? / Und unsre Männer und

Söhne: / wo finden die Arbeit!

ARBEITERIN 2

Mein Mann wird nicht zurückkehren.

ARBEITERIN 3
Mein Sohn wird nicht zurückkehren.

ARBEITERIN 2
Ich finde keinen Mann mehr, ich bin alt.

ARBEITERIN 3
Ich wollte ihn verwöhnen, wenn er kommt.

ARBEITERIN 4
Mein Sohn wird zurückkehren
Seine Augen werden meinen ausweichen
Denn ich zog ihn auf für diesen Krieg
Meine Augen werden seinen ausweichen
Daß ich nicht sehe das Weiße im Auge des Mörders.

ARBEITERIN 2
Da muß sich noch viel ändern, eh / wir den Frieden bejubeln.

ARBEITERIN 3
Ihnen kann das ja gleich sein: Sie / sitzen im Trocknen.

ARBEITERIN 1
Und dennoch eß ich lieber trocken Brot: / Nie wieder Krieg.
Auftritt Junger Physiker kalkweiß rennend. Legt Einstein die Hand auf die Schulter.

JUNGER PHYSIKER
Wir sind machtlos. Wir arbeiten weiter. / Die Waffe / muß fertig werden / ehe der Krieg verreckt ist.
Auftritt Alter Physiker, langsam heran.

ALTER PHYSIKER
So sind wir wieder alle drei vereint.

3 ZWEITER AKT Szene 8
Betonbunker, Längsfront parallel zur Rampe. Grelle Sonne.

LAUTSPRECHER
Tanzmusik.

Herein Junger Physiker, Alter Physiker, Techniker, Leibwächter. Nach einer Pause Einstein. Lautsprecher aus.

JUNGER PHYSIKER
Ins Publikumweisend.
Dort wird es sein.
Alle ab in den Bunker. Periskope schieben sich über den Rand ins Publikum.

LAUTSPRECHER
Ten / nine / eight / seven / six / five / four / three / two / one / zero
Die Sonne wird schwarz. Finsternis.

4. ZWEITER AKT Szene 9
Finsternis.

ZWEI CHÖRE
Mit allen möglichen Betonungen und Betonungskombinationen.
Hiroshima / Nagasaki.

Szene 10
Leere Bühne, grelles Licht. Einstein, hundertjährig, von hinten kommend äußerst langsam an die Rampe.

EINSTEIN
Cities consumed, forests set in fire
The meagre by the meagre were devoured
The brows of men by the despairing light
Wore an unearthly aspect, die schöne Sonne verglüht, totes Gestirn
Weglos und ohne Strahl, die Luft erstickt sich Rostend die Schiffe im starren Abgrund Leer die Welt, ein Klumpen Arm und Reich
Ich war's! Ich bin's! ich bin der Tod
Der alles raubt, ich bin die Finsternis
Die ist das All

Ich bin wie einer, der die Hand Vorm Aug nicht sehn will, bis die Hand Sich schwer ihm aufs Gesicht legt, und der Daumen
Das Aug ihm ausdrückt, stöhnend
Sieht er: Blindheit ist die Strafe
Seiner Blindheit! so bin ich geblendet.

5. INTERMEZZO II: Hans Wursts Hinrichtung 2

Landschaft wie I. Auf der Autobahn das Auto. Hans Wurst wie in I gefesselt; sowie der Büttel auf der Felsenkanzel

BÜTTEL
Wegen unbefugter Auferstehung aus dem Hinrichtungsteig
Werden Sie hingerichtet sogleich.
Der letzte Wunsch ist gestrichen,

HANSWURST
Du Armluchter
Büttel nimmt das Büchel aus der Tasche schreibt ein:

BÜTTEL
Beginn der Hinrichtung: 8 Uhr 56
Steckt das Büchel weg
Mein Gott, bin ich heute vormittag wieder fleißig
Schmeißt Hans Wurst ins Wasser, geht zum Auto; ab.

Martinshorn, Hans Wurst sinkt unter; Krokodil.

KROKODIL
Ich habe wieder keinen besonderen Hunger
Weshalb ich wiederum immer noch untätig hier herumlungere

Heute wirst du mich nicht bescheißen
Ich werde lustlos reinbeißen
Es heißt ja, der Appetit kommt beim Essen, ich werde gleich anfangen
Und heute keineswegs eine traurige Geschichte verlangen
Kommt lustlos näher.

HANSWURST
Ich weiß etliche lustige Geschichten.

KROKODIL
Du würdest mich dir lebenslänglich verpflichten
Wenn du das Maul halten würdest, Mann!

HANSWURST
Hören Sie:

KROKODIL
Kurzfassen!
Ich werde ihn aber im Auge behalten und mit den Zälmen nicht loslassen.
Packt ihn lose am Hosenboden.

In dieser Situation erzählt Hans Wurst dem Krokodil den besten Horrorwitz des Tages

Krokodil lacht unmäßig und verschlingt Hans Wurst mit vor Lachen aufgerissenem Maul; rülpsst; das Wasser wird rot.

KROKODIL
Es ist vollbracht.
Ich habe richtiggehend Tränen gelacht.

6. DRITTER AKT Szene 1
Freier Platz. Menschenmenge. Alter und Junger Physiker. Casanova.

CHOR
Nieder! Nieder! Nieder mit dem Weitende, der dritte Krieg ist der letzte Krieg.
Make love not war.

CASANOVA
Mein schönes Fräulein, darf ich wagen, Arm und Geleit ihr anzutragen?

JUNGFER 1
Wem? Mir? Warum?

CASANOVA
Ich liebe Sie. Bitte, bitte geben Sie mir eine Chance. Ich sehe Sie das erste Mal, mein Leben ist wie verwandelt. Ich möchte mit Engelszungen reden, aber die Zunge klebt mir am Gaumen. Entschuldigen Sie meine Schüchternheit, darf ich meine Qualitäten beweisen? Ich habe Qualitäten, Sie werden überrascht sein.

JUNGFER 1
Ich will nicht überrascht sein.

CASANOVA
Dumme Kuh!

CHOR
Nieder! Nieder! Nieder mit dem
Weltende, der dritte Krieg ist der letzte
Krieg.
Make love not war.

ALTER PHYSIKER
So jung und so entschieden! So
leidenschaftlich und klar! Die jungen
Leute werden das schon machen:
Einrenken, was ich ausrenkte! Für jede
Krankheit ist ein Kraut gewachsen. Die
Welt ist in Ordnung: Ich hätte noch viel
Schlimmres anstiften können, viel
Schlimmres!

CASANOVA
Sieht Jungfer 2.
Mein schönes Fräulein, darf ich wagen,
Arm und Geleit ihr anzutragen?

JUNGFER 2
Nein.

CASANOVA
Ich liebe Sie nicht. Ihr Anblick hat mein
Leben nicht verwandelt. Das Leben
kann sich jäh wandeln in den Tod. Sie
gehen besser gleich mit mir.

JUNGFER 2
Das leuchtet mir ein.

CASANOVA
Überreicht seine Visitenkarte.
Hier die Adresse, wo Sie mich finden.
Jungfer 2 ab.

CHOR
Make love not war.

CASANOVA
Die Werbung des zwanzigsten
Jahrhunderts.
Zurück zur Jungfer 1.
Ich hatte mich falsch ausgedrückt. Ehe
die Liebe Sie überkommt, könnte die
Bombe Sie überkommen.

JUNGFER 1
Das leuchtet mir ein.

JUNGER PHYSIKER
Der Reiz der Neuheit! Die Bombe legt
die Mädchen. Auf dem Haufen Leichen
balzt der Hahn. Wie lange noch? Bald
wird die Henne wieder gackern: bring
mir Blumen, Blumen und Konfekt. Das
alte Lied. Oh welche Aussichten.

CASANOVA
Überreicht Visitenkarte.
Hier die Adresse, wo Sie mich finden.
Jungfer 1 ab. Casanova zur Jungfer 3.

CHOR
Nieder! Nieder!
Nieder mit dem Weltende.

*Casanova überreicht Visitenkarten, bis
die Bühne leer ist. Die Männer folgen
den Frauen mit teils sinnlichen, teils
eifersüchtigen Gebärden.*
Der dritte Krieg ist der letzte Krieg.
Casanova mit der letzten Jungfer ab.
Make love not war.

7. DRITTER AKT Szene 2
*Barackenninneres. Drei Bullen am
Richtertisch.*

BULLE 1
Wir haben Gericht zu halten / über die
rebellischen Physiker / die nicht
wollen, was wir wollen / obschon sie
so hoch bezahlt werden.
Steht auf.
Gilt denn der Geldgeber nichts mehr
In den Kreisen der Wissenschaft?
Wollen sie etwa das Geld Abschaffen?
Das ist der Umsturz.
Das ist das Ende der Menschheit.

Zum Bulle 2.
Rufe den ersten.

BULLE 2
Brüllt.

*Herein Alter Physiker, dicht auf vierter
Bulle.*

BULLE 1
Kennen Sie diesen Text?
Liest:
Jeder muß bereit sein, sich einsperren
und wirtschaftlich ruinieren zu lassen;
wenn sich genug Personen finden, die
diesen harten Weg gehen, werden wir
Erfolg haben. Wenn nicht, verdienen
wir die Sklaverei, die uns zugedacht ist.
Haben Sie das geschrieben?

ALTER PHYSIKER
Nein.

BULLE 1
Aber das ist Ihre Unterschrift.

ALTER PHYSIKER
Ja.

BULLE 1
Wer also hat das geschrieben?

ALTER PHYSIKER
Ich weigere mich.
Nimmt eine heroische Haltung an.
Ich weigere mich, den betreffenden
Namen auszusprechen.
Pause.
Ich hab ein Gewissen, das weigert sich
Und lähmt mir die Zunge.
Bullen lachen.

BULLE 1
Weil Sie die Unterschrift leisteten /
darf ich annehmen, daß / ihr Gewissen
die Hand nicht gelähmt hat. / Nehmen

Sie also die Hand / und schreiben Sie
den Namen.
Alter Physiker tut es.

BULLE 1
Rufe den zweiten!

BULLE 2
Brüllt

*Herein Junger Physiker, dichtauf Bulle
5.*

BULLE 1
Kennen Sie diesen Text?
Liest wie oben.

JUNGER PHYSIKER
Ich kann mich auf den Kopf stellen und
mit den Beinen wackeln, die
Vereinigten Staaten sind stärker als
ich. Ich mach weiter. Ich muß alles
wissen. Ich ziehe meine Unterschrift
zurück. Macht, was ihr wollt.
Bullen ziehen die Hüte.

BULLE 1
Wir achten Ihre Gesinnung. Sie sind ein
Vorbild.
Die Bürger werden Ihrem Beispiel
folgen.
Rufe den dritten!

BULLE 2
Brüllt

Herein Einstein, dichtauf Bulle 6.

BULLE 1
Kennen Sie diesen Text?
Liest wie oben.

EINSTEIN
Was ich geschrieben habe / habe ich
geschrieben.
Bullen vollführen Gesten des Abscheus.

BULLE 1
Auch Ihre wenigen Freunde / wenden
sich von Ihnen ab.

ALTER PHYSIKER
Du hast zur Gewalt aufgerufen. Das ist
nicht gut.
Das Gericht erhebt sich.

BULLE 1
Das Urteil.
*Bulle 4 und 5. Bulle stellen Alten und
Jungen Physiker zurecht.*

BULLE 1
Zu den beiden.
Sie haben Ihre Vertrauens- /
Würdigkeit bewiesen. / Sie können
tun, was Sie wollen. / Das Gericht /
erkennt, daß Sie die Waffen / die Sie
hergestellt haben, verbessern / wollen.
*Bulle 4 und 3 führen Alten und Jungen
Physiker ab. Bulle 1 zu Einstein.*

BULLE 1

Sie sind verurteilt. / Sie werden,
solange Sie leben / sowie nach Ihrem
Tode / für die Waffen, die / Sie erdacht
haben und abschaffen wollen / in
einem fort geehrt werden.

8. DRITTER AKT Szene 3

*Die Unsterblichkeit. Galilei, Giordano,
Leonardo beim Bier.*

GALILEI
Prost!

GIORDANO
Prost!

LEONARDO
Prost!

ALLE
Prost!
Trinken ex.

GALILEI
O Ewigkeit du Donnerwort
O Schwert das durch die Seele bohrt
O Anfang ohne Ende
Leonardo gähnt.

LEONARDO
Ein garstig Lied, pfui, ein unsterbliches
Lied
Erzähl was Neues!

GIORDANO
Einstein kommt.

LEONARDO
Aha.

GALILEI
Das Bier wird warm.

LEONARDO
Das ist nichts Neues.

GALILEI
Prost.
Ex.
Aber die Wahrheit.

LEONARDO
Was ist Wahrheit?

GIORDANO
Bier.
Lachen

ALLE
im Wechselgesang.
Was ist Wahrheit? Bier.
Wer ist ewig? Wir.
Bier soll kalt, nicht warm sein
Wers nicht glaubt, soll arm sein.
Prost.
Ex.

GALILEI
Wann kommt Einstein?

GIORDANO
Bald.

GALILEI
Stellt ihm die Pulle kalt.
Ex

GIORDANO
Wer stellt sie kalt?

LEONARDO
Giordano; der hatte es am heißesten.
*Gelächter. Indem Giordano das Bier
kalt stellt:*

ALLE
Im Wechselgesang.
Was ist Wahrheit? Bier.
Wer ist ewig? Wir. Hier.
Bier soll kalt, nicht warm sein
Wers nicht glaubt, soll arm sein.
Prost.

9.1. DRITTER AKT Szene 4
*Arbeitszimmer Einstein. Einstein,
Junger Physiker.*

JUNGER PHYSIKER
Ich halts nicht aus, ich halts nicht aus.
Mein armer Kopf.

EINSTEIN
Nimm dich zusammen, Mensch.
Einstein ab.

JUNGER PHYSIKER
Ich will nicht.
Schwarze.

SCHWARZE
Heul nur, ich kenn ein tröstend Lied.
In meiner Jugend sang ich es oft
Sang eine Alte es uns Kindern vor.
Wiegt ihn
Die Pforten des Dan sind geschlossen.

JUNGER PHYSIKER
Geschlossen die Pforten des Dan.

SCHWARZE
Dort drängen sich dicht die Seelen der
Toten
Wie schwärmende Mücken im
Abendanz.

JUNGER PHYSIKER
Im Abendanz.

SCHWARZE
Die Mückenschwärme am Abend
tanzen
Wenn die Nacht ganz schwarz
geworden ist
Wenn die Sonne hingeschwunden ist
Die schwärmenden Mücken
Der Wirbel der toten Blätter
Im fauchenden Sturmwind.

JUNGER PHYSIKER
Im fauchenden Sturmwind.

SCHWARZE

Sie warten auf den, der da kommen
wird Sie warten auf den, der da
sprechen wird Zu diesem: Komm! zu
jenem: Geh!

JUNGER PHYSIKER
Zu diesem: Komm! zu jenem: Geh!

SCHWARZE
Und Khavum wird bei seinen Kindern
sein.

JUNGER PHYSIKER
Bei seinen Kindern.

SCHWARZE
Und das ist das Ende.

9.2. DRITTER AKT Szene 4a
*Schwarze ab. Junger Physiker ermannt
sich.*

JUNGER PHYSIKER
Und das ist kein Ausweg.
Ein neues Lied, ein besseres Lied
Zwei Männer sangens einander vor.
Im Keller, in Deutschland, mit Blut im
Mund
Ich hörte es klopfen von Wand zu
Wand, Nachts:
*Klopft die Internationale auf den Tisch;
einen Vers:*
Es rettet uns kein höhres Wesen.
Klopft weiter; findet mehr Text:
Uns aus dem Elend zu erlösen,
Das können wir nur selber tun.
Weiter klopfend:
Das sind die Leute / die ich jetzt
brauche. / Das sind die Menschen /
denen ich helfen kann. / Das ist die
Hoffnung / es gibt keine andere.
Ab.

Einstein.
EINSTEIN
Und ich werde nicht mehr sehen / das
Land aus dem ich gekommen bin /
nicht bayrischen Wälder, noch die
Gebirge im Süden / nicht das Meer,
nicht die märkische Heide, die Föhre
nicht / noch den Weinhügel am Fluß
im Frankenland / nicht in der grauen
Frühe, nicht am Mittag / und nicht,
wenn der Abend herabsteigt

Vor fünfzig Jahren fand ich die Formel
Jetzt brennt die Welt
Ich hahe noch ejne Formel gefunden.
Holt Papiere aus der Lade.
Zwanzig Jahre Arbeit meines Alters:
Die will ich verbrennen.
Verbrennt sie.
Hundert Jahre Pause, bis ein Andrer
Zum andern Male findet, was ich weiß.
*Schwarze mit 7jährigem Jungen tritt
auf.*

SCHWARZE

Herr Einstein, hier ist ein Kind, das
hätte gern ein Wort von Ihnen.

EINSTEIN

Was willst du werden?

JUNGE

Ich will alles wissen

EINSTEIN

Was kann ich sagen?

JUNGE

Sie sind groß

EINSTEIN

Ich, mein wandelndes Denkmal. Das
Hirn mahlt Formeln, wie die Mühle
Mehl. Das Welträtsel ist ein Wort.
Das weiß ich, ich Schamane.

JUNGE

Ich verstehe kein Wort.

EINSTEIN

Das ist sehr gut.

10. EPILOG: Hans Wursts

Auferstehung

*Landschaft wie oben. Das Krokodil
schwimmt im Teich herum, der Büttel
reitet auf ihm und tätschelt den Hals
des Viehs. Hans Wurst auf der
Felsenkanzel.*

HANSWURST

Ich, Herr Hans Wurst, habe aus
meinem Fall

Einige Lehren gezogen mit knapper
Mühe und Not.

Zum ersten: nie tote Büttel anschreien,
Weil sie dann aufleben, das gibt
außerordentliche Scherereien.

Zum zweiten: Witze muß man machen,
Aber nicht bis zum Tränenlachen.

Also nach Maß.

Ein Spaziergang auf dem Rasiermesser
macht auch Spaß

*Ein riesiges Rasiermesser klappt sich
über den Weiher. Hans Wurst tanzt auf
der schneide.*

Sie sehen, meine sehr geehrten Damen
und Herrn:

Ich lebe gern.

© Henschel Verlag für Musik Berlin.

*Der abdruck des textes erfolgt mit
freundlicher Genehmigung des
Verlages.*