LIBRARIES
UNIVERSITY OF WISCONSIN - MADISON

Mahagonny.com.

Madison, Wisconsin: International Brecht Society ; Distribution, University of Wisconsin Press, 2004

https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/A3IL7RKGT4KXA8C

http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/

The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.

728 State Street | Madison, Wisconsin 53706 | library.wisc.edu

mahagonny.com



the brecht yearbook 29
the international brecht society

Mahagonny.com

Das Brecht - Jahrbuch 29

Redaktion des Bandes
Marc Silberman und Florian Vassen

Geschäftsführender Herausgeber
Stephen Brockmann

Mitherausgeber
Jürgen Hillesheim, Karen Leeder, Marc Silberman, Vera Stegmann, Antony Tatlow, Carl Weber

Die Internationale Brecht - Gesellschaft
Vertrieb: University of Wisconsin Press

Mahagonny.com

The Brecht Yearbook 29

Guest Editors
Marc Silberman and Florian Vassen

Managing Editor
Stephen Brockmann

Editorial Board
Jürgen Hillesheim, Karen Leeder, Marc Silberman, Vera Stegmann, Antony Tatlow, Carl Weber

The International Brecht Society
Distribution: University of Wisconsin Press

Copyright © 2004 by the International Brecht Society. All rights reserved. No parts of this book may be reproduced without formal permission.

Produced at Carnegie Mellon University, Pittsburgh, Pennsylvania, USA. Distributed by the University of Wisconsin Press, 1930 Monroe Street, Madison, WI 53711, USA.

ISSN 0734-8665
ISBN 0-9718963-2-1

Photographic material courtesy of Maria Steinfeldt, Berlin; the Brecht Archive, Berlin; and the School of Drama, Carnegie Mellon University.

Layout and production: Alicia C. Nawrocki.

Printed in the United States of America.

Officers of the International Brecht Society:

Hans Thies Lehmann, President, Institut für Theater-, Film-und Medienwissenschaft, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Grüneburgplatz 1, 60323 Frankfurt/M., Germany. Email: H.T.Lehmann@tfm.uni-frankfurt.de

Erdmut Wizisla, Vice-President, Bertolt Brecht-Archiv, Chausseestr. 125, 10115 Berlin, Germany. Email: bba@adk.de

David W. Robinson, Secretary/Treasurer, Department of Literature and Philosophy, Georgia Southern University, Statesboro, GA 30640, USA. Email: dwrob@gasou.edu

Britta Kallin, Editor, *Communications,* Modern Languages, Georgia Technical University, 613 Cherry Street, Atlanta, GA 30332-0375, USA. Email: britta.kallin@modlangs.gatech.edu

* * *

Internet Website address:

http://www.brechtsociety.org

* * *

Membership:

Members receive *The Brecht Yearbook* and the annual journal *Communications of the International Brecht Society.* Dues should be sent in US$ to the Secretary/Treasurer or in Euro to the Deutsche Bank Düsseldorf (BLZ 300 702 00, Konto-Nr. 76-74146):

Student Member (up to three years)	$20.00	€20
Regular Member,		
annual income under $30,000	$30.00	€30
annual income over $30,000	$40.00	€40
Sustaining Member	$50.00	€50
Institutional Member	$50.00	€50

* * *

Submissions:

Manuscripts in either English or German should be submitted to *The Brecht Yearbook* on hard copy (double-spaced). Diskette or email submissions may also be made, but they must be accompanied by hard copy. For English-language submissions, American spelling conventions should be used, e.g. "theater" instead of "theatre," "color" instead of "colour," etc. Submissions in German should use the new, not the old, spelling conventions. Endnote or footnote format should be internally consistent, preferably following *The Chicago Style Manual.* Specific guidelines for the Yearbook in both English and German can be found at the website address listed above. Address contributions to the editor:

Stephen Brockmann, Department of Modern Languages, Carnegie Mellon University, Baker Hall 160, Pittsburgh, PA 15213-3890, USA. Email: smb@andrew.cmu.edu

Inquiries concerning book reviews and conference participation should be addressed to:

Marc Silberman, Department of German, 818 Van Hise Hall, University of Wisconsin, Madison, WI 53706, USA. Email: mdsilber@wisc.edu



The International Brecht Society

The International Brecht Society has been formed as a corresponding society on the model of Brecht's own unrealized plan for the Diderot Society. Through its publications and regular international symposia, the society encourages the discussion of any and all views on the relationship of the arts and the contemporary world. The society is open to new members in any field and in any country and welcomes suggestions and/or contributions in German, English, Spanish or French to future symposia and for the published volumes of its deliberations.

Die Internationale Brecht—Gesellschaft

Die Internationale Brecht-Gesellschaft ist nach dem Modell von Brechts nicht verwirklichtem Plan für die Diderot-Gesellschaft gegründet worden. Durch Veröffentlichungen und regelmäßige internationale Tagungen fördert die Gesellschaft freie und öffentliche Diskussionen über die Beziehungen aller Künste zur heutigen Welt. Die Gesellschaft steht neuen Mitgliedern in jedem Fachgebiet und Land offen und begrüßt Vorschläge für zukünftige Tagungen und Aufsätze in deutscher, englischer, spanischer oder französischer Sprache für *Das Brecht-Jahrbuch.*

La Société Internationale Brecht

La Société Internationale Brecht a été formée pour correspondre à la société rêvée par Brecht, "Diderot-Gesellschaft." Par ses publications et congrès internationaux à intervalles réguliers, la S.I.B. encourage la discussion libre des toutes les idées sur les rapports entre les arts et le monde contemporain. Bien entendu, les nouveaux membres dans toutes les disciplines et tous les pays sont accueillis avec plaisir, et la Société sera heureuse d'accepter des suggestions et des contributions en français, allemand, espagnol ou anglais pour les congrès futurs et les volumes des communications qui en résulteront.

La Sociedad Internacional Brecht

La Sociedad Internacional Brecht fué creada para servir como sociedad corresponsal. Dicha sociedad se basa en el modelo que el mismo autor nunca pudo realizar, el plan "Diderot-Gesellschaft." A través de sus publicaciones y los simposios internacionales que se llevan a cabo regularmente, la Sociedad estimula la discusión libre y abierta de cualquier punto de vista sobre la relación entre las artes y el mundo contemporáneo. La Sociedad desea, por supuesto, la participación de nuevos miembros de cualquier área, de cualquier país, y accepta sugerencias y colaboraciones en alemán, inglés, francés y español para los congresos futuros y para las publicaciones de sus discusiones.

Contents

EDITORIAL xi

TEXTS/DOCUMENTS

Erdmut Wizisla
"Wozu gehen Sie ins Theater?" Brechts "Vorrede zu Dickicht" —unbekannter Text" 1

Bertolt Brecht
Vorrede zu Dickicht 3

INTERVIEWS

Sabine Kebir (Berlin)
Elisabeth Hauptmanns Privatschülerin erzählt 5

Jutta Phillips-Krug (Berlin)
An Interview with Ein Lall and Anuradha Kapur 7

MAHAGONNY.COM

Marc Silberman (Madison) und Florian Vassen (Hannover)
Vorwort 15

Marc Silberman (Madison) and Florian Vassen (Hannover)
Introduction 19

MAHAGONNY: U-TOPOS

Peter Marcuse (New York City), Plenary Lecture
Utopias and Dystopias in Brecht 23

Hans-Christian von Herrmann (Berlin)
Wüste und Turbulenz: Anmerkungen zu Brechts Soziologie 31

Marie Neumüllers (Dessau)
Mahagonny, das ist kein Ort 43

Gregor Langenbrinck (Dessau)
Mahagonny im Spiegel von Marcel Breuers Verkehrsarchitektur 55

Dimitris Karydas and Giorgos Sagriotis (Berlin)
"Sans rêve et sans merci" sich verzehren: Hohlraum "Mahagonny" als U-topos der Hoffnung 65

Markus Wessendorf (Manoa)
Mahagonny and the Tourist Gaze 85

MAHAGONNY: CONTEXT

Astrid Oesmann (Iowa City)
Tracing the Crimes of Capitalism: From Mahagonny to Nazi Germany 99

Heinz Brüggemann (Hannover)
Franz Kafkas Theater von Oklahoma und Bertolt Brechts Netzestadt Mahagonny: Urbane Visionsräume der Moderne 113

Thomas Rothschild (Stuttgart)
Der Hurrikan nimmt seinen Weg: Dramatische Katastrophen bei Brecht, Canetti, Soyfer und Bernhard 127

Anne D. Peiter (Paris)
Musik und Gewalt in Brechts *Mahagonny*-Texten und in Kraus' *Letzten Tagen der Menschheit* 137

Helen Fehervary (Columbus)
The Wilderness beyond the Netzestadt: Brecht and Seghers before 1933 149

MAHAGONNY: MUSIC

Peter Konwitschny, Werner Hintze, Gerd Rienäcker
Podiumsgespräch: "Weil wir immer in der Hölle waren": *Mahagonny* in der Hamburgischen Staatsoper 165

David Chisholm (Tucson)
Brecht's and Weil's Views of *Mahagonny*: Musical-Textual Tensions 183

Jean-François Trubert (Nice)
Mahagonny: A Living Mask 195

Gerd Rienäcker (Mühlenbeck)
"Haltet euch aufrecht, fürchtet euch nicht": Zur Rolle des Chorals in Brecht-Weills Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* 211

Kevin S. Amidon (Ames)
"Oh show us...": Opera and/as Spectatorship in *Mahagonny* 223

Klaus Wannemacher (Hannover)
Metropolenrhythmen—Musik als interventionistisches Leitmedium im Theater Piscators und Brechts? 239

MAHAGONNY: TEXT

Sigrid Weigel (Berlin), Plenary Lecture
"Gott in Mahagonny": Walter Benjamin liest Brecht 253

Erdmut Wizisla (Berlin)
"Juristisch-physikalische Schreibweise"—*Mahagonny* als Experiment 269

Florian Vassen (Hannover)
Potenzierte Spiele und tödliche Inszenierungen: Bertolt Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* 277

Nikolaus Müller-Schöll (Frankfurt am Main)
Schurkenstaat, Schurke Staat und Schurke Brecht: Fiktion des Politischen und A-Humanismus in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* 293

Steve Giles (Nottingham)
Materialism and Modernity in *Mahagonny*: Brecht's Double Dystopia 307

Christian Rogowski (Amherst)
Schattenboxen: Zum Warencharakter von Geschlecht und "Rasse" in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* 325

Christian Jäger (Berlin)
Zerstreuung verdichtet: Überlegungen zum roten Geheimnis bei Brecht 343

MAHAGONNY: ECHO

Norbert Bolz (Berlin), Plenary Lecture
Die Marke Mahagonny: Über konsumistische Modernität 353

Patrick Primavesi (Frankfurt am Main)
Beute-Stadt, nach Brecht: Heterotopien des Theaters bei René Pollesch 367

Norbert Eke (Paderborn)
Götter in der Stadt oder "Wo Aas ist, sammeln sich die Geier!": Stadtuntergänge bei Brecht und Trolle 379

Elke Brüns (Berlin)
Spaß muß sein?! *Mahagonny* und die Spaßgesellschaft 395

Janet Ward (Las Vegas)
Berlin-Mahagonny and the Re-Shaping of Post-Wall Borders 407

BOOK REVIEWS

Thomas Jung, Vera Stegmann, Markus Wessendorf, Sara Freeman, Siegfried Mews, Anne Peiter, Pam Potter, Marc Silberman, Marianne Streisand 421

BOOKS RECEIVED 449

Editorial

Most of this special volume of the *Brecht Yearbook* is devoted to selected papers from the eleventh symposium of the International Brecht Society, "Mahagonny.com," which took place in Berlin from June 26-29, 2003. My thanks for the great majority of the work on this special volume go to Marc Silberman and Florian Vassen, who not only organized the "Mahagonny.com" symposium, but who also selected and edited the articles that resulted from it. In addition, I would like to express my thanks to the past president of the International Brecht Society, Alexander Stephan. Stephan played an important role in helping to formulate the rubrics and structure that now govern each volume of the *Yearbook*: 1) original unpublished material by Brecht himself; 2) interviews with and memoirs by Brecht's colleagues and collaborators, and those who knew them; 3) scholarly articles; and 4) book reviews. In this special issue, we have kept rubrics 1) and 2) to a minimum, in order to create as much space as possible for the exploration of *Mahagonny*. For reasons of space, the original piece by Brecht is not, as I had intended last year, Brecht's and Fritz Lang's "Never Surrender" (1942), a preliminary treatment for the anti-Nazi film *Hangmen Also Die*, but rather Brecht's "Vorrede zu Dickicht" (1926/27), first published in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* in September of 2003 together with an introduction by Erdmut Wizisla, which Wizisla has kindly expanded for the *Yearbook*. I would like once again to express my thanks to Wizisla for his help on this and other matters. I hope to publish "Never Surrender," which is about twice as long as Brecht's and Lang's "437," in 2005.[1] For the interview section, I include Sabine Kebir's brief exchange with Anni Müller-Bothen, a former pupil of Brecht's collaborator Elisabeth Hauptmann; my thanks to Sabine Kebir for this interesting find. Along with this interview we publish Jutta Phillips-Krug's interview with Ein Lall and Anuradha Kapur on the *Antigone* project in India. This is part of the *Yearbook*'s ongoing, sustained interest in political theater generally and the utilization of Brecht specifically in a global context. We particularly welcome future submissions or work in this area.

I gratefully acknowledge coypright permission granted by European American Music for excerpting segments of musical notation from Kurt Weill's score for the opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. In addition, I would like to express my gratitutde to Carnegie Mellon University's School of Drama, and in particular to my colleague Gregory Lehane, for making available to me photographs from Carnegie Mellon's fine production of *Mahagonny*, which was directed by Lehane. That production was performed on the Carnegie Mellon campus in January of 2004 to great acclaim.

The International Brecht Society and the editorial board of the *Brecht Yearbook* are currently undertaking plans to commemorate the fiftieth anniversary of Brecht's death by holding the twelfth IBS sympoisum in Augsburg, the city of Brecht's birth, in the second week

of July, 2006; the tentative title for that symposium is "Brecht and Death/Brecht und der Tod." A call for papers for this planned symposium is currently being drafted, and we expect it to be published in this year's *Communications*, and to go up on the IBS website by the fall of 2004. The deadline for paper proposals for the symposium will probably be mid-July of 2005; as with the "Mahagonny.com" symposium, the editorial board intends to publish selected papers from the twelfth IBS symposium in the *Brecht Yearbook*—this time in volume 32 (2007). As announced last year in this space, volume 30 (2005) is open, and the deadline for submissions is November 20, 2004.

Stephen Brockmann
Pittsburgh, August 2004

NOTE

---

[1] See Fritz Lang and Bert Brecht, "437!! Ein Geiselfilm," *Brecht Yearbook* 28 (2004), pp. 9-30; and James K. Lyon, "The Original Story Version of Hangmen also Die–A Recently Discovered Document," *Brecht Yearbook* 28 (2004), pp. 1-8.

„Wozu gehen Sie ins Theater?" Brechts „Vorrede zu Dickicht"—ein unbekannter Text

Erdmut Wizisla

„Spaß muß es machen, sonst machts keinen Spaß," sagt der Dichter Karl Mickel--ein Ceterum censeo, das auch von Brecht stammen könnte. Der behauptete nicht nur, er habe nie eine Zeile geschrieben, wenn er sich körperlich nicht wohl befand, sondern er begriff Abwesenheit von Spaß als Alarmsignal: Etwas fehlte oder fügte sich nicht--im Text oder in der Inszenierung. Mißvernügen am Theater seiner Zeit war auch der Impuls zur Veränderung, deren Programm Brecht mit der notorischen selbstbewußten Pose in den zwanziger Jahren vortrug. „Das deutsche Drama geht unter, anscheinend, schnell, gern, willfährig," schrieb er im September 1920 in sein Tagebuch. „Aber wir wollen uns in ihm einquartieren und die Beine gegen die Planken spreizen und sehen, wie wir das Schiff vorwärtsbringen."

Die nicht in der Berliner und Frankfurter Ausgabe gedruckte „Vorrede zu Dickicht" ist ein--seinerzeit nicht öffentlich gewordener--Teil des Kampfes um ein neues Theater. Es handelt sich um ein zweiseitiges Typoskript, das die Stiftung Archiv der Akademie der Künste im vergangenen Jahr für ihr Bertolt-Brecht-Archiv erwerben konnte; die Signatur ist BBA E 74/3-4. Briefe Brechts kommen, weil sie in alle Winde verstreut sind, immer wieder einmal auf den Markt, Manuskripte seltener, und unbekannte Texte nur aller Jubeljahre. Das Manuskript der „Vorrede" stammt aus dem Umfeld des Kiepenheuer-Verlages, für den Elisabeth Hauptmann 1925 das Stück „Im Dickicht" zum Druck vorbereiten sollte.

Die „Vorrede zu Dickicht" entstand vermutlich für die Erstausgabe der vollständig umgearbeiteten Fassung, deren Titel zu „Im Dickicht der Städte" erweitert wurde. Das Buch erschien erst im Juli 1927, nicht bei Kiepenheuer, sondern im Propyläen-bzw. im Arcadia—Verlag (beide Ullstein-Haus, Berlin). Die „Vorrede" wurde dort aus bislang unbekannten Gründen jedoch nicht gedruckt. Mit dem Schriftenfragment „Neu und Alt," das im Untertitel ebenfalls „Vorrede zu ‚Dickicht'" heißt und in einem Notizbuch aus dem Jahr 1926 überliefert ist, stimmt der hier veröffentlichte Text nicht überein; möglicherweise waren beides Entwürfe zur Buchausgabe von 1927.

Brecht hat die anderthalb Seiten selbst in eine Maschine geschrieben, bei der einzelne Buchstaben auffällig aus der Reihe tanzen. Diese Besonderheit liefert einen Anhaltspunkt für die Datierung, weil sie in Typoskripten von Texten auftaucht, die 1926 oder 1927 entstanden-etwa „Kehren wir zu den Kriminalromanen zurück!" oder das Gedicht „Der Cholera-Camp." Der nicht in Kleinschreibung verfaßte Text weist eine Reihe maschinenschriftlicher Sofortkorrekturen auf und eine handschriftliche Verbesserung, die vermutlich ebenfalls von Brecht stammt. Sämtliche Korrekturen sind in der hier

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

abgedruckten Fassung berücksichtigt, Interpunktion und Orthographie (meist ss zu ß, das in der Maschine offenbar fehlte) wurden normiert.

Mit dem Theaterstück hielt die „Vorrede zu Dickicht" sich nicht auf. Das Erscheinen des Dramas bot nur den Anlaß zu einer Generalabrechnung mit dem Theater. Brechts Position ist nicht unbekannt, und doch hat er sie so wie hier andernorts nicht formuliert. Das Theater nannte er 1926 überlebt, abgenutzt und appetitlos, es sei „so tot, als es nur sein kann." Es bestehe kein Kontakt zum Publikum. Innerhalb der Institution, mit dem starren Blick auf die Bühnen, war die Krise nicht zu überwinden. Man müsse ins Theater gehen wie zu einem Sportfest, hatte Brecht bereits 1920 gesagt, und in dem Artikel „Mehr guten Sport" erklärte er im Februar 1926: „Unsere Hoffnung gründet sich auf das Sportpublikum." Es sei das klügste und fairste Publikum der Welt–Leute, die die großen Preise bezahlen und auf ihre Rechnung kommen. „Wer im Sportpalast war, der weiß, daß das Publikum jung genug ist für ein scharfes und naives Theater." Gegen das ältliche, amorphe, morbide Theater setzt Brecht ein junges, lebendiges Theater für „Menschen dieser Zeit," für Zuschauer, „deren Anschauungen unserer Zeit entsprechend und deren Gefühle frisch und untrüglich sind".

Der Affekt von Brechts „Vorrede" ist grundsätzlicher nicht zu denken. Der programmatische Text entspricht einer Haltung, die Walter Benjamin wie folgt skizziert hat: „Die Texte des epischen Theaters sind nicht mit der Absicht geschrieben, das bürgerliche Theater zu beliefern. Sie sind mit der Absicht geschrieben, es umzugestalten." Die Fehlfunktion, die der junge Brecht bei dem alten Theater diagnostizierte, betraf nicht nur die Artikulationsfähigkeit, sondern die gesamte Maschinerie. Die Entfernung von diesem Schrottplatz des Immergleichen war der erste Schritt zur „totalen Umstellung des Theaters," wie sie die Etablierung des epischen Theaters programmierte. Es war eine Enteignung: Die letzten Theater der bürgerlichen Gesellschaft seien allzulang in der Hand einer kleinen Schicht, die behauptete, die Nation zu sein. Das neue Theater betreffe hingegen die „wirklichen Interessen der Nation." Einziges Kriterium für das Gelingen des Experiments, sagte der Stückeschreiber, sei „unser eigener Spaß, den wir verspüren"--ein Spaß, der die Wirklichkeit nicht ausblendet, sondern an der Veränderung ihrer Unzulänglichkeit arbeitet--mit Gusto, denn: „Kein Mann, dem seine Sache nicht Spaß macht, darf erwarten, daß sie irgend sonst jemandem Spaß macht."

Erweiterte Fassung eines Artikels aus der Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 19. September 2003.

Vorrede zu Dickicht (1926/27)

Bertolt Brecht



Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

Elisabeth Hauptmanns Privatschülerin erzählt

Sabine Kebir

Auf Grund meines Buches ‚Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht' kam ich in telephonischen Kontakt mit Frau Anni Müller-Bothen, geborene Schliemann. 1907 geboren, war sie zwischen 1918 und 1922 Privatschülerin Elisabeth Hauptmanns im Freigut von Linde (Kreis Flatow), in der ehemaligen Ostmark an der damaligen Grenze zu Polen. Dort besaß die Familie Schliemann ein Gut von 1000 Morgen, wo u.a. Obstwein gekeltert wurde. Bekannt war der pasteurisierte Apfelsaft.

Frau Müller-Bothen gab wertvolle biographische Hinweise, die Aufschluß über die Persönlichkeit Elisabeth Hauptmanns bieten, bevor sie mit Brecht Bekanntschaft schloß. Das Gespräch fand im Sommer 2000 statt. Spätere Versuche, es fortzusetzen, scheiterten leider am schlechten Gesundheitszustand meiner Geprächspartnerin.

K.:Wie kam es, daß E.H. ihre Privatlehrerin wurde?

M. B.: E. H. wurde uns durch eine Familie Beckmann aus Peckelsheim (dem Geburtsort von E.H., wo ihr Vater Arzt war) vermittelt. Beckmanns hatten ein Gut in unserer Nachbarschaft gekauft, in der Nähe von Linde, bei Preussisch-Friedland.

K.: Was hat sie unterrichtet?

M. B.: Sie unterrichtete mich und meine ältere Schwester in allen Fächern, aber getrennt. Das machte sie ausgezeichnet. Ich möchte sagen, daß ich meine Bildung hauptsächlich von E. H. habe. Der Unterricht fand vormittags statt. Sie war sehr streng. An Sprachen hatten wir Englisch und Französisch bei ihr. Mein Vater wollte, daß wir anerkannte Lyzeumsabschlüsse bekamen. Deshalb fuhren wir zur Zwischenprüfung jedes Jahr mit E. H. zusammen in ein Lyzeum nach Konitz (heute; Kojnize). Das waren dort auch sehr strenge Prüfungen, denn Privatschüler mochten die Studienräte gar nicht. Wir hatten aber nie Schwierigkeiten, haben alles immer gut bestanden.

K.: Können Sie E.H. beschreiben? Wie sah sie aus, wie kleidete sie sich? Und wo wohnte sie?

M. B.: Sie hatte blondes Haar, ein kleines bißchen ins Rötliche gehend. Das Haar war dicht, sie bändigte es in einem riesigen Zopf. Sie war gepflegt, hatte Geschmack, aber war nicht eigentlich elegant. Vom Charakter her war sie zurückhaltend, aber doch auch sehr liebevoll. Ich möchte sagen vom Wesen her war E. H. ein ganz besonderer Mensch. Jedenfalls war sie die ungekrönte Königin der großen

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

Gesellschaften, die häufig auf unserem Gut stattfanden. Sie war ungeheuer anregend, natürlich auch wegen ihrer großen Bildung. Die war wirklich enorm.

K.: In ihren Aufzeichnungen schreibt E.H., daß sie "aus Liebe zu einem Vetter ihrer Schülerin nach Berlin gekommen" sei. Können Sie über den Vetter etwas sagen?

M. B.: Lieber nicht, das sind doch delikate Privatangelegenheiten. Da gab es Schwierigkeiten. Die gesellschaftliche Situation damals war eine ganz andere, so etwas wurde nicht toleriert. Der Vetter hatte übrigens Nationalökonomie studiert. Eine wirklich enge Beziehung hat E. H. damals mit einem Herrn Konrad Kujat gehabt, der in München Jura studierte. Mit dem war sie quasi verlobt. Aber er starb an der asiatischen Grippe. Ich erinnere mich noch, daß uns Kujat begleitet hat, als wir zu einer Zwischenprüfung nach Konitz gefahren sind. Damit sie mit Kujat ein paar Augenblicke allein verbringen konnte, hat sie meine Schwester und mich in eine Konditorei gesetzt, mit viel Kuchen. Aber wir mochten gar keinen Kuchen.

K.: 1922 ist E.H. dann nach Berlin gegangen. Haben Sie sie noch gesehen?

M. B.: Ich habe meine Schulzeit dann auch auf einem Berliner Lyzeum beendet. Mein Vater wollte eigentlich nicht, daß wir E.H. noch trafen, wegen der Schwierigkeiten, die es gegeben hatte.

K.: Mit dem Vetter?

M. B.: Wissen Sie, in der damaligen Zeit hat man solche Dinge leider ganz anders bewertet. Die Leute früher waren prüde. Ich bedaure so sehr, daß die Verbindung damals abgebrochen werden mußte. Wir haben E. H. aber doch noch kurz in Berlin gesehen und zwar zusammen mit ihrer Freundin Thea Constantinides.

Narratives of Violence: The *Antigone* Project
An Interview with Ein Lall and Anuradha Kapur

Jutta Phillips-Krug (Berlin)

Theater director Anuradha Kapur and video artist Ein Lall turned to Brecht's adaptation of *Antigone* coupled with video material to create a response to the pogroms in the Indian Federal state of Gujarat. The pogroms were triggered by an attack on a procession of Hindu pilgrims who had visited the Tempel of Ayohdya in the North Indian state of Uttar Pradesh in February 2002. Fifty-nine persons died in the attack. Anti-Islamic pogroms followed with 2,200 victims.

Anuradha Kapur teaches acting and directing at the National School of Drama in Delhi, where she frequently cooperates with painters and video artists in her productions. She authored the book *Actors, Pilgrims, Kings and Gods: The Ramlila at Ramnagar.* Ein Lall studied video in London and produced in the early 1980s a series of experimental art/dance videos. In 1993 she founded Kuveni Films, which supports women making experimental short and long films about women. Lall's own video films include: *A Flowering Tree* (about dancer Leela Samson), *Komal Rishab* (about singer Shubha Mudgal), *The Colour Blue* (about painter Arpita Singh), *Dhara* (about architect Revathi Kamath), *The Broken Spine* (about artist Nalini Malani), and *Sharira* (about dancer and choreographer Chandralekha). "The *Antigone* Project" was featured in September 2003 as part of the Berlin festival "body.city—New Perspectives from India" at the House of World Cultures (Haus der Kulturen der Welt).

Phillips-Krug: How much of Brecht's version of *Antigone* has survived in your production? While Brecht refers to Hitler, World War II, and the defeat of the dictator, you seem to be dealing with an ethnic conflict by relating the story to Gujarat.

Lall: We didn't see the dictator and the destroyed city in our context. We wanted to create the true recuperating sound of memories and put *Antigone* into the context of contemporary India, which is actually split by state complicity, allowing such massacres as in Gujarat. We place that in the center; it is not a dictator but the state allowing violence to happen on this scale. And we look at the possibilities of resistance within that context.

Und über der Untat wuchs ihnen kein Gras

Phillips-Krug: Brecht writes in his poem "Antigone": "noch je vergaßest du Schimpf und über der Untat wuchs ihnen kein Gras." Your play starts with a video that concentrates on a body and on memory.

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

Lall: Through the video and the big screens and the close-up footage and the shots of the dead man lying there we tried to give the play a kind of epic proportion.

Phillips-Krug: It was a beautiful body not mutilated by war. You showed the body as a whole, then in a close-up of the head transforming into sand.

Lall: It was very important for me that the body should not be ravaged. It should be the memory of a precious body of the brother, the memory of a whole man. Even if he is dead, there is a sense of the memory of mankind, of the one body representing humanity.

Phillips-Krug: The central place of action on the empty stage is a heap of earth. Is there an association intended that everything natural decays, or is it the law that you must bury your dead?

Lall: The play has that notion. Sand was used to cover the dead body. It's lying on earth, but it was revealed to the dogs, to the vultures. With the sand two things were achieved: the unburied body was lying on the sand rather than under it, and the burial rites have not been completed. Also, you can grasp a fistful of sand and say: "this is what I live by, God's law and nature's law and man in between."

Phillips-Krug: Apart from the video screens and the setting, music plays a big role in the production.

Lall: Yes, music plays a big role. We started with Philip Glass and ended with Indian music. I asked a German friend whether it echoed things that happened in Germany. He said: "No, because I was watching what happened in India." Maybe the music "Indianized" the play much more than we understood. For us the idea of brothers became symbolic of the Hindu-Muslim split. In the play there is a Sufi song about a brother betrayed. The music of Philip Glass seemed to universalize the brother's body. It was no longer Eastern or Western.

Phillips-Krug: What about the three actors?

Kapur: As far as the woman is concerned, we wanted the epic proportion and the human scale of the body to come across in the video. Antigone, on the other hand, was meant to be fragile, frail, starting with small things and then moving on to the larger ones. In terms of class she was to remind us of a common person in Gujarat, not a princess. The chorus should be like a commentator, maybe television, maybe radio, maybe the newspaper, maybe a bureaucrat. Somebody who rallies information and moves in his reaction from the safe to the sympathetic, like the news

commentator. His costume was that of a bureaucrat. For Kreon we didn't want an army costume, because it would be placing him completely in one kind of violence. But he was somebody who is able to deal with power, somebody at the top of an organization that is answerable to him. That was the reference point. In the case of Antigone we were quite clear that the reading should be that of a woman who one could have met on the streets of Gujarat.

Phillips-Krug: On the video screens there are pictures of old men with beards sitting near a mosque. Are they heads of state or religious leaders? You seem to transfer the chorus of old men onto the video.

Und du siehst hin, wo einst ihre Stadt war

Lall: The painting is actually by a very great artist in India and it is called "Muslims around the Mosque." They are the elders of the Muslim community. On the one hand we had the reality image, the documented footage of the destroyed mosques, on the other hand the painting depicting the elders of the mosque. By juxtaposing and collaging the two images, the reality and the painting, I wanted to show that the community was destroyed. For people who met and discussed affairs regularly there was no longer any space. Their space was destroyed, the community had been victimized. The chorus is much more present in the live figure on stage who represents the so-called objective newscasting, who does not take sides. "I tell what Kreon does and what Antigone does, but I don't take sides. I keep my distance."

Phillips-Krug: If your subject is keeping the memory of people alive, you achieve this by presenting not the people but pictures of their destroyed homes and mosques.

Lall: I did this very consciously. We have seen what war does, how it mutilates bodies. Personally I can't take it anymore. The constant reporting in the newspapers desensitizes you. Have you noticed that the American soldiers who died in Iraq are carried back in body bags, but Iraqis are shown without their legs or with their heads bashed in? You can depict all kinds of violent actions on a certain kind of person, on a certain kind of body, and that body loses its sanctity and its dignity, it is no longer inviolate. Somehow that Western body is safe within its body bag. We didn't see a single body from the 9-11 tragedy. Those bodies were very precious and had to be seen before they went through mutilation. Thus, the body is not forgotten or erased, and it comes through very clearly in the words of the victims.

Phillips-Krug: In the video footage of the Gujarat victims no women are shown.

Kapur: We worked for several months on the testimonies, trying to find voices that did not necessarily differentiate between men and women. We didn't want Antigone to be passive and receiving. When we worked with the sand, there were certain resonances that came to mind immediately. When she touched the earth, it became not just sand or earth or memory; it should be able to work through to other images as well. For instance, she should deal with the earth not as a symbol of herself, but of something she can handle, meaning territories, dust, space. We don't want her to be passive and the men to be active. She was quite active on the ground, on the sand. We had a long discussion about what nature of violence toward her we could show without it making her passive and receiving.

Lall: In Sophocles's play there is Antigone and there is Ismene. We brought them together in one figure. Antigone speaks as the active one who wants to do something, but there is also that Ismene voice in her which says: "no, you can't do anything."

> *Raub kommt von Raub, und Härte brauchet Härte, und mehr braucht mehr*

Phillips-Krug: Brecht's version shows Kreon's war as a means of financial enrichment. How important was this aspect in the riots in India?

Kapur: I think in Gujarat and in many riots that have happened in India there is a long and well-understood tradition of money. In Bombay, where many of the riots took place, the areas that were burnt out were actually prime land on which Muslim slums were located. So money plays a huge role. Part of the state's official narrative claims that neighbors would kill each other, that it is a Hindu-Muslim conflict. That they always had a conflict is a new narrative very much connected to this state narrative. In Gujarat there was a rising middle class, small shops belonged to Muslims, and they were quite prosperous. But after this riot they have been wiped out and their land taken over. For them it is not an issue of homelessness in the sense of being thrown out of your home, but rather you have no place to go, no jobs, no shop.

Phillips-Krug: In the video documents of the production we see people from Gujarat sitting on the street. What happened to them?

Kapur: They were put into refugee camps in the graveyard.

Lall: Most of them went away to relatives and friends. The state pulled the refugee camps down and it stopped providing them with food. They were forced to leave. When they tried to go back, their

neighbors chased them out. Some people have been taken in by other states.

Phillips-Krug: In the end Kreon breaks down on the heap of earth. Is he defeated in the end, as is the tyrant in Brecht's adaptation?

Lall: Brecht produced the play after the destruction of Hitler. We talk about tyranny. Hitler was democratically elected; he wasn't a tyrant from the start. He didn't use power in coming to power. While we keep calling India the greatest democracy, what we are facing just now is that democratically elected people are assuming the proportions of tyrants, not the open tyranny of Hitler. We see the beginning of that tyranny in that laws are not kept–you break natural laws, institutions are broken down, you start undermining all those institutions by which you were elected. And that is happening now. It is a state tyranny we are facing.

Kapur: Another thing, which has become important in the last ten years is a rhetoric of conflict and violence between communities and between castes, which was consciously reworked after independence in the constitution. It was never said this way in the public domain, but now it is very openly caste against caste, religion against religion. Democratic and secular speech is also being undermined. Part of our daily language has been violated by this kind of language.

Phillips-Krug: Isn't aggression between religions a reality in India?

Lall: The politicians are picking it up; it hasn't always been there.

Kapur: There were terrible riots in Bombay in 1992 and in Gujarat, but now there is no real distinction between the daily lives and civil structures of Hindus and Muslims. You could say there is a longer elementary aggression than there has been between other communities. But this was not true for the places where the riots happened. The state actually produced violence for economic reasons and for getting votes. It is very much an economic issue. Our state spokespeople want us to forget this and always present it as: "it is the violence, it is the people." There is another narrative that essentializes the conflict into something attached to the British. But the way it has reworked itself in present day India you cannot construct a continuous history of Muslim invasions started by the British. To give themselves a long history and then talk of a conflict started by the British is a very rightwing argument introduced by Hindu fundamentalists.



"The Antigone Project"
Directed by Ein Lall and Anuradha Kapur
Presented by Kuveni Film and Vivaldi
Photos: Thiagrajan

Bürger der Vaterstadt, seht mich gehen den letzten Weg

Phillips-Krug: What is the emotional impact of Antigone's exit from the stage?

Lall: Didn't she go out fighting? Actually her last lines are: "if anybody asks about Antigone, say you have seen her go" [sagt, wer nach Antigone fragt, sie sahen ins Grab wir fliehen]. She looks quite accusingly at the audience. She makes a passionate plea for life, for herself. She keeps saying: "I am for life not death."

Kapur: The emotional balance tilts from performance to performance. Yesterday it was more melancholic. There was the fighting but it exhibits a kind of melancholy. We have also had performances when she came in on a very high note, her grieving was a high melodramatic grieving. It is about very large things and very small things. But there is a shift–both spaces were addressed.

Phillips-Krug: What did Indian officials say about your production?

Kapur: It has to do with the kind of curatorial choices I was able to make in Berlin in dialogue with the House of World Cultures. The India project, the "body.city" project, started with the premise that we will not work on things that have to do with export culture. We are looking at work that is happening in India today in relation to itself. Actors, performers, and artists are working within the parameters they have set up for dialogue locally. We did not want to present an image abroad; the centerpiece was not showing Indian culture and Indian tradition. The curatorial frame of the whole project was the interest in what is happening in present-day India. There are few artists in India who have not in the past years in some way addressed Gujarat. The visual art tradition is also full of references.

Phillips-Krug: How did audiences in India react?

Lall: We have small audiences. This has been our tenth performance. It is a particular kind of audience because of the spaces we perform in. The use of video screens dictates our kind of space--we always prefer small studio spaces. We haven't played it to a wide public, it has been university audiences plus the audience that comes to a festival.

Kapur: Outside of Delhi the production has been to one festival. The framework is in a small room, ideally not more than 150 people. After the show at Delhi's National School of Drama we had a few hostile responses from people at the festival.

Lall: Increasingly people who thought with us don't think with us anymore. Increasingly people we would have expected to be part of our way of thinking are thinking completely differently. That is the group I am really interested in. There was talk of the play being taken to the state of Gujarat. If we were to be invited, we would go.

Vorwort

Marc Silberman und Florian Vassen

Dieser Band des *Brecht-Jahrbuchs* enthält 25 ausgewählte Beiträge des 11. IBS-Symposiums "Mahagonny.com–75 Jahre *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," das vom 26. bis 29. Juni 2003 in Berlin stattfand. Der Call for Papers, ein Jahr zuvor veröffentlicht, stieß auf großes Interesse und führte zu vielen Einsendungen von Vortragsthemen. Für die 28 Sektionen des Symposiums wurden 80 Vorträge ausgewählt, die in den Räumen der Humboldt-Universität gehalten wurden.

Mahagonny beschäftigte Brecht etwa 10 Jahre, die frühesten Hinweise stammen schon von 1920; 1920/21 sind vermutlich die Mahagonnygesänge der *Hauspostille* entstanden, die die Grundlage für das *Songspiel Mahagonny* bilden. Im April 1927 wandte sich Kurt Weill an Brecht mit der Idee, aus den drei Gesängen und zwei Songs ein Songspiel für das Festival "Deutsche Kammermusik Baden Baden" im Juli desselben Jahres zu machen. Mit Brechts Zustimmung komponierte Weill die Musik zu den Texten und im Mai begann ihre Zusammenarbeit in Bezug auf die Handlung und die Orchesterzwischenmusik für ein Songspiel mit sechs Stimmen und einem Orchester von 10 Musikern. Das *Mahagonny-Songspiel* hatte am 17. Juli 1927 in Baden Baden Premiere und wurde im selben Jahr in der Universal Edition, Wien veröffentlicht. Während der Komposition des Songspiels begannen Brecht und Weill die Oper *Mahagonny* zu planen, an der sie dann die nächsten zwei Jahre gearbeitet haben. Die erste Fassung der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* wurde im Oktober 1929 beendet und im November wiederum in der Universal Edition veröffentlicht; die Premiere mit einigen Modifikationen fand am 9. März 1930 im Neuen Theater in Leipzig statt. Weitere Veränderungen gab es bis Dezember 1931 für die folgenden Aufführungen in Kassel, Braunschweig und Berlin.

Die Personen der ersten Fassung besaßen amerikanische Namen: Jim Mahoney, Jack O'Brien, Bill und Joe; das Personenverzeichnis enthielt jedoch eine Anmerkung, die empfiehlt, dass die Namen entsprechend dem Land, in dem die Oper aufgeführt wird, verändert werden können. In der zweiten Fassung, veröffentlicht in Brechts *Versuchen* (Heft 2, 1930), heißen die vier Holzfäller Paul Ackermann, Jakob Schmidt, Heinrich Merg und Joseph Lettner, und Fatty, der Mitarbeiter der Witwe Begbick, wurde zu Willy. Diese zweite Fassung beinhaltet Veränderungen im Kontext der schon erwähnten Aufführungen sowie zusätzlich so deutliche Akzentverschiebungen seitens Brecht, ohne dass Weill daran teil hatte, dass in der Forschung z.T. von zwei unterschiedlichen Texten gesprochen wird. In den hier veröffentlichten Untersuchungen und Analysen zu *Mahagonny* beziehen sich die Autoren auf verschiedene Fassungen.

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

Mahagonny, ein schillernder Begriff mit durchaus enigmatischen Tendenzen, ist eine metaphorische Bezeichnung, die schon zu Brechts Zeiten mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen war—von den "Braunhemden" und dem Kleinbürgertum bis zum Exotismus des Mahagoni-Holzes und fiktiver Örtlichkeit in einem Schlagertext. Auch heute noch besitzt der Begriff ein kreatives Potential. Vor der Folie der Metropolen ruft die Netzestadt Mahagonny vielfältige Assoziationen hervor: Goldstadt, Paradiesstadt, Spaßgesellschaft; Stätte von Lust, Destruktion und Untergang; Parvenüpolis, Passage und Hohlraum zugleich. Fünfundsiebzig Jahre nachdem Brecht und Weill ihre Oper komponierten, bestehen Kontinuitäten ebenso wie Brüche und Variationen. Das Netz ist nicht mehr nur ein Mittel von Herrschaft und Abhängigkeit, sondern auch von Kommunikation und Vernetzung; der Nicht-Ort Mahagonny steht nicht nur für die Destruktion von Utopie und für Dystopie, sondern auch für die Perspektive von Heterotopien.

Diese ambivalente Konstitution spiegelt sich auch im Titel des Symposiums: "Mahagonny.com"--und manifestierte sich in den wissenschaftlichen Beiträgen des Symposiums. Von den vielen sehr guten und interessanten Vorträgen, die zur Veröffentlichung im Jahrbuch eingereicht wurden, haben wir eine repräsentative Auswahl getroffen, die das breite Spektrum der Problemstellungen in fünf Sektionen sichtbar macht: U-topos, Kontext, Musik, Text und Echo. Außerdem werden die drei Plenarvorträge und ein Podiumsgespräch mit dem Regisseur Peter Konwitschny und dem Dramaturgen Werner Hintze der *Mahagonny*-Inszenierung an der Hamburger Staatsoper veröffentlicht. Wir haben versucht, philologische, philosophische und soziologische Perspektiven ebenso wie musik-und theaterwissenschaftliche, historische und zeitgenössische Sichtweisen gleichermaßen zu berücksichtigen. Darüber hinaus galt unser besonderes Interesse zum einen interdisziplinären Bezügen und zum anderen neuen Impulsen von jungen Wissenschaflter/innen, die sich mit Brecht beschäftigen.

Der wissenschaftliche Austausch der über 120 eingeschriebenen Symposiumsteilnehmer wurde durch vielfältige Veranstaltungen und Aktivitäten eines kulturellen Rahmenprogramms ergänzt: von Peter Zadeks Inszenierung von Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* am Deutschen Theater, Claus Peymanns *Die Mutter* am Berliner Ensemble, der Aufführung der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, produziert von der Hanns Eisler Musikhochschule (Regie Alexander Busche, musikalische Leitung Jörg Iwer) bis zu einer modernen Straßentheater-Version von *Mahagonny* der brasilianischen Theatergruppe GRUPA, geleitet von Lenine Martins Alves, und dem Gastspiel des Kindertheaters von Minneapolis (USA) mit der Bühnenadaptation eines Märchens von Edwin Hörnle mit Gedichten von Brecht und Musik von Eisler und Weill. Plenarvorträge, Podiumsdiskussionen, eine Vorführung der filmischen Dokumentation der *Mahagonny*-Aufführung von 1979 in der Komischen Oper Berlin, Empfänge in der Akademie der Künste und im Brecht-Haus sowie ein

Ausflug nach Buckow ins Brecht-Weigel-Museum bildeten weitere Programmpunkte.

Das Symposium wäre ohne die Hilfe und Unterstützung zahlreicher Kolleg/innen nicht denkbar gewesen. Besonders möchten wir Alexander Honold (Universität Konstanz), Erhard Schütz (Humbold-Universität, Berlin) und Gerd Koch (Alice-Salomon-Fachhochschule, Berlin) für ihre besondere Hilfe bei Planung und Durchführung des Symposiums danken. Weiterhin gilt unser Dank: Jan Robert Bloch (Berlin), Therese Hörnigk (Literaturforum im Brecht-Haus, Berlin), Thomas Jung (Universität Potsdam), Joachim Lucchesi (Arbeitstelle Bertolt Brecht, Universität Karlsruhe), Klaus Siebenhaar (Hanns Eisler Musikhochschule, Berlin), Alexander Stephan (Ohio State University), Marianne Streisand (Zentrum für Literaturforschung, Berlin) und Erdmut Wizisla (Bertolt-Brecht-Archiv).

Ein so großes Symposium kann nicht gelingen ohne die finanzielle und materielle Unterstützung vieler Organisationen und Institutionen, denen wir hiermit unseren Dank sagen: Institut für Neuere Deutsche Literatur, Humboldt-Universität; Seminar für deutsche Literatur und Sprache, Universität Hannover; German Department, University of Wisconsin, Madison; Alice-Salomon-Fachhochschule, Berlin; Akademie der Künste, Berlin; Bertolt-Brecht-Archiv; Literaturforum im Brecht-Haus; Freunde der deutschen Kinemathek / Arsenal-Kino, Berlin; Deutsche Forschungsgemeinschaft, Bonn; Deutscher Akademischer Austauschdienst, Bonn; Alexander von Humboldt-Stiftung, Bonn; Stiftung Preußische Seehandlung, Berlin; Max Kade Foundation, New York City; Kurt Weill Foundation for Music, Inc., New York City; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; und Gesellschaft für Theaterpädagogik, Hannover.

Introduction

Marc Silberman and Florian Vassen

This volume of the *Brecht Yearbook* includes 25 contributions selected from the proceedings of the 11th IBS Symposium, "Mahagonny.com--75 Years of *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*," held in Berlin from June 26-29, 2003. The call for papers, distributed a year in advance, produced an overwhelming response from which 80 presentations were chosen for 28 sections held in seminar rooms provided by the Humboldt-Universität.

Brecht worked on the *Mahagonny* material for about ten years. The earliest indications of his interest point to 1920; apparently in 1920/21 he began to write the "Mahagonny-Gesänge" for the poetry collection *Hauspostille*, which in turn became the basis of the *Mahagonny Songspiel*. In April 1927 Weill approached Brecht with the idea of adapting five of the "Mahagonny-Gesänge" for a short opera to be presented in July at the festival of German Chamber Music in Baden-Baden. With Brecht's agreement Weill set the poems to music, and in May they began collaborating on the plot and orchestral interludes for the short musical sketch with six voices and an orchestra of ten musicians. This *Mahagonny Songspiel* premiered on July 17, 1927, in Baden-Baden and was published in the same year by Universal Edition in Vienna. During the composition of the *Songspiel* Brecht and Weill began to plan a longer, full-length opera, which they worked on during the next two years. The first version of the opera, *Rise and Fall of the City of Mahagonny*, was completed in October 1929, published in November (again by Universal Edition in Vienna), and premiered with revisions at the Neues Theater in Leipzig on March 9, 1930. Additional modifications were made for subsequent productions in Kassel, Braunschweig, and Berlin through December 1931.

The characters in the first published version of the opera had American names: Jim Mahoney, Jack O'Brien, Bill, and Joe, but the printed list of characters contains a note recommending that the names may be changed to more common ones of the country where the opera is staged. In the second published version, which appeared in Brecht's *Versuche* (Heft 2, 1930), the names of the four lumberjacks are listed as Paul Ackermann, Jakob Schmidt, Heinrich Merg, and Joseph Lettner; and Fatty, Widow Begbick's companion, became Willy. This second version reflects such significant revisions (made for the various productions mentioned above) as well as changes undertaken by Brecht without Weill's input that some scholars speak of two independent texts. The authors of the essays and analyses published in this volume refer respectively to these various versions.

Mahagonny, a scintillating concept with distinctly enigmatic tendencies, is a metaphorical designation that even in Brecht's times

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

was charged with a multitude of meanings: from the "Brownshirts" and the petty bourgeoisie to the exoticism of mahagony trees and a fictional place in a hit song. Today still it possesses creative potential. Against the urban backdrop the net-city Mahagonny calls up various associations: golden city, paradise city, fun city; place of pleasure, destruction, and collapse; parvenupolis, passageway for the mobile, and a hollow space for dreams and illusions. Seventy-five years after Brecht and Weill imagined their opera we confront continuities as well as ruptures and variations. The net is no longer just a means of entrapment and domination, but also of communication and networking; the non-place Mahagonny stands not only for the destruction of utopia and for dystopia, but also for the perspective of heterotopias.

This ambivalent constitution of the title concept "Mahagonny.com" was manifest in the Symposium's scholarly contributions. From the many excellent Symposium papers submitted for publication we have chosen a representative selection for this volume, reflecting the broad spectrum of interests in five sections: U-topos, Context, Music, Text, and Echo. Moreover, the volume includes the three plenary speeches as well as an edited transcript of the panel discussion on the Hamburg *Mahagonny* production with director Peter Konwitschny and dramaturg Werner Hintze. We have tried to balance philological, philosophical, sociological, musicological, theatrical, and historical perspectives with theoretical and contemporary approaches. We were especially eager to provide a taste of the rich interdisciplinarity that characterized the entire Symposium and to feature the contributions of younger scholars who are beginning to shape Brecht studies.

The scholarly exchanges among the more than 120 registered Symposium participants were framed by numerous other activities, from Brecht productions at the Deutsches Theater (*Mutter Courage und ihre Kinder*, directed by Peter Zadek) and the Berliner Ensemble (*Die Mutter*, directed by Claus Peymann), to the full-scale opera *Mahagonny* produced by the Hanns Eisler Musikhochschule (directed by Alexander Busche, musical direction Jörg Iwer) and an improvised street theater version by the Brazilian GRUPA (directed by Lenine Martins Alves) to a Weimar fairytale by Edwin Hörnle with lyrics by Brecht and music by Eisler and Weill performed by the Children's Theatre Company of Minneapolis. Plenary speeches, panel discussions, a *Mahagonny* film documentation (Komische Oper, 1979), receptions at the Academy of Arts and the Brecht House, and an excursion to the Brecht-Weigel Museum in Buckow filled out the program.

Without help and advice from numerous colleagues the Symposium would have been impossible. We wish to thank Alexander Honold (Universität Konstanz), Erhard Schütz (Humboldt-Universität), and Gerd Koch (Alice-Salomon-Fachhochschule, Berlin) for their assistance with crucial logistics. In addition, we gratefully

acknowledge the help of the following individuals at various points during the two-year planning phase: Jan Robert Bloch (Berlin), Therese Hörnigk (Literaturforum im Brecht-Haus, Berlin), Thomas Jung (Universität Potsdam), Joachim Lucchesi (Arbeitstelle Bertolt Brecht, Universität Karlsruhe), Klaus Siebenhaar (Hanns Eisler Musikhochschule, Berlin), Alexander Stephan (Ohio State University), Marianne Streisand (Zentrum für Literaturforschung, Berlin), and Erdmut Wizisla (Bertolt-Brecht-Archiv).

A major conference like this can not succeed without the financial and in-kind support of many institutions and organizations to whom we are indebted: Institut für Neuere Deutsche Literatur, Humboldt-Universität; Seminar für deutsche Literatur und Sprache, Universität Hannover; German Department, University of Wisconsin, Madison; Alice-Salomon-Fachhochschule, Berlin; Akademie der Künste, Berlin; Bertolt-Brecht-Archiv; Literaturforum im Brecht-Haus; Freunde der deutschen Kinemathek / Arsenal-Kino, Berlin; Deutsche Forschungsgemeinschaft, Bonn; Deutscher Akademischer Austauschdienst, Bonn; Alexander von Humboldt-Stiftung, Bonn; Stiftung Preußische Seehandlung, Berlin; Max Kade Foundation, New York City; Kurt Weill Foundation for Music, Inc., New York City; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; and Gesellschaft für Theaterpädagogik, Hannover.

Utopien und Dystopien bei Brecht (mit einem Seitenblick auf Herbert Marcuse)

Mahagonny steht in der großen historischen Tradition der Sozialkritik im Sinne imaginierter Utopien. Beim Nachzeichnen spezifischer Merkmale einer Gesellschaft mag eine Utopie den Kontrast mit der bestehenden Gesellschaft verschärfen und ihr Scheitern hervorheben. Aber heute bekommen Utopien ein Problem: sie sind nicht länger Utopien im Sinne von unrealisierbar. Dieses war letztlich auch das Argument von Herbert Marcuse in "Das Ende der Utopie." Indem Brecht eine Dystopie in *Mahagonny* präsentiert, verfolgt er das gleiche Ziel wie die historischen Utopien; eigentlich sind es bei ihm allerdings drei Dystopien oder die Darstellung dreier Stadt-Typen: Die Städte, unter deren flüchtenden Bewohnern die Gründer von Mahagonny ihre Kundschaft zu finden hoffen, Mahagonny selbst und das Mahagonny, das Paul ersehnt. Impliziert jedoch ist der Schatten einer realen Utopie, eine, in der die Wünsche der Menschheit, die der Handlung der Personen zu Grunde liegen, wirklich realisiert werden. Brechts Text erlaubt dementsprechend ein Geflecht von Interpretationen.

Utopias and Dystopias in Brecht (with a side glance at Herbert Marcuse)

Mahagonny stands in a great historical tradition of social criticism by means of imagined utopias. By portraying specific features of a society, a utopia may sharpen the contrast with existing society and highlight its failings. But utopias today run into a problem: they are no longer utopian in the sense of unrealizable. That at least was Herbert Marcuse's argument in "Das Ende der Utopie." Brecht accomplished the same objective as imagined in historical utopias by presenting in *Mahagonny* a dystopia--in fact, three dystopias or portrayals of three types of cities: the cities among whose fleeing residents the founders of Mahagonny hope to recruit their clientel, Mahagonny itself, and the Mahagonny that Paul desires. Implicit, however, is also the shadow of a real utopia, one in which the human desires that underlie the characters' actions might in fact be realized. The text thus allows intertwined interpretations.

Utopias and Dystopias in Brecht (with a side glance at Herbert Marcuse)

Peter Marcuse (Columbia University, New York City)

A little over 35 years ago my father, Herbert Marcuse, gave a talk at the Free University in Berlin entitled "The End of Utopia." He argued that utopias should no longer be seen as such because the material conditions for their actualization were now present. Utopias were now realistically possible–hence no longer utopian. How does Mahagonny relate to the thoughts he expressed there? I want to argue that there is a direct link to my father's train of thought, but an inverse one, and that Mahagonny may usefully be taken to stand in the tradition of the negative utopias, the dystopias, now again a realistic possibility. One of the roles of great art, my father thought, was precisely to make this contrast between reality and utopia, the alternate possibilities, sensible.

Those who make up the main stream of utopian thinking, whom we may call, putting together some very disparate thinkers, the critical utopians, used utopias as a concrete way to express critiques of their existing society. They incorporated their social criticisms in the form of utopian pictures of an ideal city that might exist in an alternative, utopian society: Thomas More, Samuel Butler, Edward Bellamy, i.e., the classical critical utopians. Historically, the city has almost always been the concrete form in which such critical visions of society, whether utopias or dystopias, have been formulated. There are exceptions: neither Dante's Hell nor his Heaven is a city; but in contrast, St. Augustine's clearly is. If Walden, in a sense, describes a rural utopia, it does so as implicit contrast to a vision of the undesirable, dystopic city it rejects.

All serious attempts to envision and depict an alternative city are of necessity critical, but their criticism may be along two different dimensions: the built form of the city itself or the organization of the society in which the city exists. City planners, professionally, cannot afford extreme visions in either form. As to the existing built cities, no one is willing to pay them for such an effort, no client is in a position to make use of visions that border on utopias. The most visionary of those perhaps semi-utopian city planners who might be spoken of as seriously engaged with concrete city planning, positive rather than critical, reformist rather than radical--one thinks of Ebenezer Howard, perhaps of James Rouse, who developed Columbia (Maryland), Rexford Tugwell, who did the Roosevelt era Greenbelt towns in the United States, or Patrick Geddes, Raymond Unwin, and the progenitors of the neighborhood concept in England–would have claimed they did no more than find a physical form of development more suitable for an existing society. They did not seek a form representing a fundamental change in that society itself. On the other hand, the "serious," positive utopians who were interested in

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

fundamental social change–such as Robert Owen of New Harmony or Fourier of the Philansterie–attempted to portray concretely how a fundamentally different society might appear, in more or less city form, but they did not get very far in their concrete, positive endeavors. Their main contributions were as critics of an existing society rather than as producers of the physical incorporation of a new one. Other positive utopians, such as Henry David Thoreau or William Morris, in fact made the specific rejection of the modern city the main feature of their critical utopias.

There is an interesting debate as to whether positive utopias are still useful as a form of social criticism.[1] From two points of view: my father's and Adorno's. My father, in that talk he gave at the Free University in Berlin in June of 1967, argued that one could no longer speak of utopia as an ideal but currently unattainable city because in fact the ideal was today attainable. All technical prerequisites for a society without hunger, without repression, without exploitation, were present. It only needed social change, which was feasible today, to bring utopia into reality. Thus, utopia was no longer utopian: "The End of Utopia" was the title of his talk. In my terms he meant the end of the utopian character of positive utopias. I think this is consistent with Bloch's use of the concept as well, but I have not had the opportunity to go back to Bloch's discussion for the purposes of this talk. My father also held that the essence of a great work of art would be to hold out this concept of a utopia, revealing both its attraction and its absence in reality. Adorno, by contrast, took the position that such a presentation of a possible better society was deceptive because it was in fact unattainable today, and to speak of it would simply perpetuate illusions. But, then, Adorno was never concerned to bring about change, to influence praxis, to do other than present a critique from on high, a "Flaschenpost." But that is another story. And I will argue in a moment that Brecht does give us an insight into utopia in this very dystopic work.

In any event utopias are not the only way the picture of a city might be used as a critique of existing society. Dystopias are the other way, and they may also come in different forms. One way might simply be to present an actual picture of the existing city, drawing out those physical features that either represent or symbolize best the worst features to be found in reality. One thinks of the descriptions of the physical city in works such as Alfred Döblin's *Berlin Alexanderplatz* or Upton Sinclair's *The Jungle*, or in books by Charles Dickens or Scott Fitzgerald or Theodore Dreiser, Balzac, Stendhal, Gorki. The images of, presumably, London in the background of *Die Dreigroschenoper* might fall into this category. I would call these realist dystopias.

In *Mahagonny* Brecht does something else, what we might call the third tradition of city imaging as societal critique. If the utopian is the first and the realistic dystopia the second, then Brecht's is a hyper-dystopia: over-exaggeration of the to-be-criticized aspects of the

current city. I say over-exaggeration because any picture, description, or presentation is selective and necessarily in its selection exaggerates. But in the form of critique of which I speak, features to be criticized are not only highlighted but extended, developed to the point of an unreality that attempts to disclose the underlying reality. *Mahagonny* is clearly in this tradition, which we may call the hyper-dystopic.

Before I turn to the hyper-dystopic aspect of *Mahagonny*, a brief word on the other avenue that such hyper-dystopic social criticism has taken; let us call it the Orwellian. What George Orwell presented in *1984*, Aldous Huxley in *Brave New World*, or others in the science-fiction genre was an over-exaggeration of the undesirable features of the present and of present cities in technologically advanced form--a criticism of capitalism with its technological aspect over-developed, showing how its negative social and economic potential would appear with the aid of promised technological instrumentalities. *Metropolis*, the film that Fritz Lang made in 1927 in Berlin, took this route in part; while Brecht later collaborated with Lang on a film in Hollywood, I do not know whether he knew Lang before the making of *Mahagonny*; he would surely have seen the film. In any event Brecht did not take the Orwellian route; he went his own way in *Mahagonny*.

There are multiple dystopias in Brecht. Through a close reading of *Mahagonny* I would distinguish three. The first is the realist dystopia of the dark city Chicago, of the city of *Jungle of Cities*, perhaps also the city of *Die Dreigroschenoper*. In *Mahagonny* it is the city from which Moses and Willy try to bring people to Mahagonny:

> Unter unsern Städten sind Gossen
> In ihnen ist nichts und über ihnen ist Rauch.
> Wir sind noch drin. Wir haben nichts genossen.
> Wir vergehen rasch und langsam vergehen sie auch...
> Hier in [unseren] Städten ist der Lärm zu groß
> Nichts als Unruhe und Zwietracht...[2]

The American city is the symbol of this first dystopia. Brecht's geography in 1928 was more metaphorical than realistic--Alabama, San Francisco, Mandalay, Georgia, Oklahoma, Havana, Pensacola are all part of the scenery. In fact space is rather irrelevant in the piece. In Kurt Weill's notes to the opera he says specifically: "the city's geographical location is not relevant."[3] That fits in well perhaps with current debates about the role of space and the replacement of space with time: the "place" content of space matters less and less in an age of globalization, instant communication, and easy, cross-border mobility. But it is a little far-fetched to impute that prescience to Brecht in 1928! Mahagonny was, after all, not New York City, at least technologically. We will return to other similarities between these two cities later. Indeed, I have some doubt as to whether the

concept of urbanity, the city as place, is really applicable to Mahagonny. Brecht does very little that is spatial in any concrete form in the work, but that is another discussion.

The second form of dystopia in *Mahagonny* is found in the first part of the work. It is the city of Begbick's rules, a hyper-dystopic city, but one with rules. It is a city that has a city plan, or that at least can be mapped (6: 345, l. 34), the city from which people are again fleeing (7: 346, l. 33), the city of intense stillness (7: 346, l. 37), the city that has not turned a profit for its founders (7: 347, l. 5), in whose net no one was caught (7: 347, l. 36). When Paul is asked why he wants to leave, before the threat of the typhoon, he says,

> Weil ich eine Tafel sehen mußte
> Darauf stand: "Hier ist verboten." (8: 349, l. 4-5)

The city is too quiet, one sleeps, there is quiet and peace, but something is missing (8: 349, l. 13ff.).

In the shadow of the hurricane bearing down on *Mahagonny*, Begbick asks Paul: "Du meinst also, es war falsch, daß ich etwas verboten habe?!" and he of course answers: "Ja" (11: 359, l. 19-21). The third dystopia of Mahagonny is the hyper-dystopic one, after the natural hurricane has passed and after Paul has abolished the rules, or rather all rules but one. Now the motto is specifically: "Du darfst es."

> Vor allem aber achtet scharf
> daß man hier alles dürfen darf. (13: 362, l. 12-13)

Of course no city can long endure without at least some rules, and indeed Mahagonny does not long endure. Paul wants to leave; the city no longer is what he wants (16: 370, l. 28); and it collapses of its own contradictions (20: 386, l. 37ff.). The slogans on the picket signs call "Für den chaotischen Zustand unserer Städte" (20: 387, l. 9).

It is not such a far-fetched portrayal of the contemporary capitalist city, for example, New York, when Begbick says:

> Ihr bekommt leichter das Gold von Männern als von Flüssen!
> Darum laßt uns hier eine Stadt gründen
> Und sie nennen Mahagonny
> Das heißt: Netzestadt! (1: 336, l. 10-13)

Might not one have called it New York too? It is hard work actually producing something in order to make money; it is simpler just to take the money that others earned, who have produced something. Isn't that, after all, what speculation is, what is done on stock exchanges, what capitalism is all about, and what is particularly extreme in New York, the capital of capitalism? What is there that you cannot buy for money in New York? Not only conventionally accepted commodities, not only Jenny's whiskey, but also education, environmental quality,

amusement–and of course love, real and virtual. Everything is privatized, commodified. Life in the city is lived, many complain, as if "es kommt kein Morgen mehr" (11: 358, l. 4). No one ever complained that it was too quiet in New York! And for those of us who have lived in New York City under Rudolph Giuliani or who now live there under George W. Bush, what better description could one give of welfare reform and tax cuts for the rich than:

> Denn wie man sich bettet, so liegt man
> Es deckt einen keiner da zu.
> Und wenn einer tritt, dann bin ich es
> Und wird einer getreten, dann bist's du! (11: 360, l. 28-31)

And as a single slogan for the philosophy of our government today:

> "Für die ungerechte Verteilung der irdischen Güter" (20: 387, l. 22)
> "Für die Freiheit der reichen Leute" (20: 387, l. 34)

Brecht teaches us (although he would not have formulated it this way in 1929) that capitalism does not work, either with its rules or in the negation of its conventional rules, i.e., the ideal dystopia of Mahagonny. It will ultimately go down of its own contradictions: the conflicting "It" is a dialectical contradiction, but a negative one (negative dialectics, perhaps), in which no synthesis appears. The synthesis would be a utopia, but not today. The portrayal of utopias was not what Brecht was about; it was rather about a ruthless criticism of what existed.

I would like to put forward provocatively an overlapping interpretation of *Mahagonny*. It is, I am quite sure, not one that Brecht intended, but once one writes and publishes a work, it assumes a life of its own, and interpretations other than the author's are fair game. The interpretation I want to suggest is consistent with my father's theory of art, in which he held--to grossly oversimplify--that the revolutionary function of art was to show the possibility of a better world, a beautiful life, one in contradiction to everyday reality but at the same time a real possibility. Can one interpret *Mahagonny* in this way? I think so, for it not only shows us the commodification of human desires but also what those human desires are. It shows men as consumers (and women as objects of consumption!) but it also shows what underlies this drive to consume in men and women. The desires, the drives, are grossly distorted, but the very human ideals underlying them are not hard to see:

> Erstens, vergeßt nicht, kommt das Fressen
> Zweitens kommt der Liebesakt.
> Drittens das Boxen nicht vergessen
> Viertens Saufen, das steht im Kontrakt.

> Vor allem aber achtet scharf
> Daß man hier alles dürfen darf. (13: 362, l. 8-13)

So: first comes eating, the satisfaction of the material necessities of life, but reduced to gorging oneself; then comes love, but reduced to sexual intercourse; then comes the full development of the human potential, but reduced to the competition of boxing; and finally comes the enjoyment of sensual pleasures, but reduced to drinking. Above all stands the freedom to do whatever one wants, to try anything at all in life, reduced to the freedom from any kind of law.

That is what Paul and the men and women of Mahagonny want, a full life: "wollen tun nur, was uns beliebt" (11: 359, l. 35). Paul says: "Schlürft [das Leben] in vollen Zügen" (11: 358, l. 7). Isn't it in fact a utopian life he is suggesting, one free (to quote my father again) of surplus repression? Isn't it thus a real utopia gone sour, a utopia turned dystopia, one in which the line between surplus repression and necessary repression has been missed, that Brecht shows us? Paul's mistake, Mahagonny's mistake, is to think that money can be used as the means to erase that line, to make the utopia possible. Isn't that in fact precisely the promise of capitalism, and doesn't the opera show us both the real and human utopian promise that underlies the capitalist ethos and the distortion of that promise in the present reality? In showing us the distorted utopia, the hyper-dystopia, doesn't Brecht also hold out the image and the hope of a real utopia, one now really possible? That, it seems to me, is *Mahagonny*'s real contribution.

NOTES

[1] David Harvey has addressed the issue most directly in his recent *Spaces of Hope* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000).

[2] Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in Bertolt Brecht, *Werke 2: Stücke 2*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin/Weimar and Frankfurt am Main: Aufbau and Suhrkamp, 1988), Sc. 3: 338, l. 22-25 and 339, l. 4-5 (hereafter quoted in the text with scene, page, and line numbers).

[3] "Vorwort zum Regiebuch der Oper *Mahagonny*," in Kurt Weill, *Ausgewählte Schriften*, ed. David Drews (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975), 59.



Aufführung "Mahagonny", Berlin 1931
Regie: Caspar Neher
Copyright by Photo-Schmidt
Inh. Joseph Schmidt
Internationaler-Photo-Dienst
Berlin SW61, Katzbachstr. 6

Desert and Turbulence: Remarks on Brecht's Sociology

The question of where Mahagonny is located can not be answered geographically, not only because of the poetic quality of this refuge for the dissatisfied of all continents, but primarily because of Brecht's concept of the sociological experiment. By using a space for the action that appears to be totally free of law and security and in which human movements occur with the unexpectedness of hurricanes, the opera rejects the form of dramatic action in favor of an artificial model that plots the probable course of these lawless movements just as a meteorologist tries to predict the future of prevailing weather conditions.

Wüste und Turbulenz: Anmerkungen zu Brechts Soziologie

Daß die Frage, wo die Stadt Mahagonny liegt, nicht geographisch beantwortet werden kann, beruht nicht allein auf der poetischen Qualität dieser Zuflucht für die Unzufriedenen aller Kontinente, sondern ist vor allem in Brechts Konzept des soziologischen Experiments begründet. Indem das Geschehen auf der Bühne als ein von aller Gesetzlichkeit und Sicherheit befreiter Raum erscheint, in dem sich menschliche Bewegungen mit der Unvorhersehbarkeit eines Wirbelsturmes ereignen, nimmt die Oper nicht die Form einer dramatischen Handlung an, sondern gibt ein künstliches Modell des wahrscheinlichen Verlaufs dieser gesetzlosen Bewegungen, so wie ein Meteorologe die Zukunft einer momentanen Wetterlage zu bestimmen sucht.

Wüste und Turbulenz: Anmerkungen zu Brechts Soziologie

Hans-Christian von Herrmann (Zentrum für Literaturforschung, Berlin)

Die Frage, wo die Stadt Mahagonny liegt, kann geographisch nicht beantwortet werden. Das hat, wie man weiß, seinen Grund darin, dass "es," den drei abschließenden Versen des Songspiels von 1927 zufolge, Mahagonny "nicht" "gibt." Denn "Mahagonny–das ist kein Ort. / Mahagonny–das ist ein erfundenes Wort."[1] Man kann das so verstehen, dass diese Stadt eben dort liegt, wo nur Wörter hinführen, also im Land der Poesie, und in der Tat kann sowohl das Songspiel als auch die Oper in einem beträchtlichen Maße als Fortschreibung der frühen eskapistischen Lyrik Brechts gelesen und dank Kurt Weills Kompositionen auch gehört werden: Mahagonny als Nicht-Ort einer Lust, zu der man im Deutschland der zwanziger Jahre vor allem über das Hören von Jazz- und Schlagermusik Zugang fand. Für die Oper gilt dies allerdings nur bedingt, denn in ihr stößt man zugleich auf einen lehrstückhaften Ton, der der lyrischen Fluchtbewegung Einhalt zu gebieten sucht. So heißt es zwar in den von Brecht und Peter Suhrkamp verfassten "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*":

> *Oper–*
> Die Oper, die wir haben, ist *die kulinarische Oper*... Sie dient dem Genuß, auch wo sie Bildung verlangt oder vermittelt, denn sie verlangt oder vermittelt dann eben Geschmacksbildung. Sie nähert sich selber jedem Gegenstand in genießerischer Haltung... Warum ist *Mahagonny* eine Oper? Die Grundhaltung ist die der Oper, nämlich kulinarisch. Nähert *Mahagonny* sich dem Gegenstand in genießerischer Haltung? Es nähert sich... Denn *Mahagonny* ist ein Spaß. (BFA 24, S. 76)

Dem entgegen steht jedoch die gleichzeitig formulierte Absicht, den Spaß zum Inhalt einer Untersuchung (im Sinne eines Experiments) zu machen und damit die genießerische Haltung der Oper in Frage zu stellen: "Was den Inhalt dieser Oper betrifft--*ihr Inhalt ist der Genuß.* Spaß also nicht nur als Form, sondern auch als Gegenstand. Das Vergnügen sollte wenigstens Gegenstand der Untersuchung sein, wenn schon die Untersuchung Gegenstand des Vergnügens sein sollte" (BFA 24, S. 77). Als Oper ist *Mahagonny* ein (vor allem musikalischer) Genuss; als Untersuchung aber nimmt es die "Zerstörung" dieser Kunstform in Kauf und "stellt eben das Kulinarische zur Diskussion" (BFA 24, S. 84).

"[A]ber das Theater ist nichts, wo keine Appetite sind," hatte Brecht 1925 angesichts der zunehmend schwierigen Lage notiert, dass

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

seine exzessive Schreibpraxis sich kaum mit professioneller Verlässlichkeit gegenüber seinen Verlegern verbinden ließ (BFA 26, S. 282). In *Mahagonny* bilden die Appetite weiterhin das Zentrum des Theaters, sind aber nunmehr von der Seite der Form (oder des Schreibens) auf die Seite des Inhalts (oder des Beschriebenen) gerückt. "Aus dem Spaß war etwas Lehrhaftes, Direktes herauszuarbeiten," und zwar durch "die Form der Sittenschilderung," die einer gänzlich neuen Theaterästhetik bedarf (BFA 24, S. 80). Dementsprechend enthalten die "Anmerkungen" eine Gegenüberstellung der alten--dramatischen--Form des Theaters und der neuen--epischen. "Die Oper," so heißt es dort, "war auf den technischen Standard des modernen Theaters zu bringen. Das moderne Theater ist das epische Theater" (BFA 24, S. 78). Denn es ist, wie Brecht um 1940 im *Messingkauf* schreiben sollte, "ein Theater des wissenschaftlichen Zeitalters" (BFA 22.2, S. 702). Diese sprichwörtlich gewordene Formulierung wird zumeist als Bekenntnis zu einem auf Francis Bacons *Neues Organon* zurückgehenden und in der Naturbeobachtung begründeten Rationalitätsbegriff verstanden.[2] Demgegenüber soll hier in knapper Form die These vertreten werden, dass das epische Theater sich in epistemologischer Hinsicht grundsätzlich von der frühneuzeitlichen Naturforschung unterscheidet und stattdessen einer Rationalität zuzurechnen ist, die sich erst im 19. und 20. Jahrhundert entfaltet hat.[3]

"Gegenstand der Untersuchung," so liest man in den "Anmerkungen," ist "[d]er Mensch" (BFA 24, S. 79). Auf welche Weise aber untersucht das epische Theater den Menschen? Die Antwort darauf lautet kurz und bündig: soziologisch. "Warum Soziologie?" wollte Ernst Hardt, der Intendant des Senders Köln, 1929 anlässlich einer Radioproduktion von *Mann ist Mann* von Brecht wissen, woraufhin dieser erklärte:

> Wir können mit Hilfe der Ästhetik allein nichts gegen das bestehende Theater ausrichten. Um dieses Theater zu liquidieren, d. h. abzubauen, wegzukriegen, unter dem Preis loszuschlagen, müssen wir schon die Wissenschaft heranziehen, so wie wir auch, um allerhand anderen Aberglauben zu liquidieren, die Wissenschaft herangezogen haben. Und zwar in unserem Fall die Soziologie, d. h. die Lehre von den Beziehungen der Menschen, als die Lehre vom Unschönen. Die Soziologie soll...helfen, möglichst alles, was wir an Dramatik und Theater heute haben, möglichst vollständig unter den Boden schaufeln. (BFA 21, S. 270)

Das epische Theater verabschiedet die Idee des Schönen, um stattdessen den Menschen im Blick auf die Beziehungen zu untersuchen, in denen er sich bewegt. Diese Relationen aber, und das ist entscheidend, bilden einen Raum, in dem der Mensch nicht "als Fixum," sondern "als Prozeß" erscheint. "Der veränderliche und

verändernde Mensch," so zeigt ihn das epische Theater; das dramatische Theater hingegen präsentiert ihn als "unveränderliche[n]." Dies hat Folgen auch für die Handlungsstruktur, denn der Prozess, den das epische Theater beschreibt, verläuft nicht als lineare und zwangsläufige Entwicklung, sondern "in Kurven" und "Sprünge[n]" (BFA 24, S. 79).

Im dramatischen Theater, dessen Theorie auf Aristoteles und seine neuzeitlichen Reformulierungen zurückgeht, vollzieht sich das Geschehen ohne Sprünge, und das heißt in kontinuierlicher und folgerichtiger Weise. Im epischen Theater hingegen besitzt das Geschehen einen diskontinuierlichen Charakter; an die Stelle der Handlungsentwicklung tritt hier die Unterbrechung. Nun kennzeichnen Kontinuierlichkeit bzw. Stetigkeit und Kausalität aber auch die Rationalität der klassischen Physik:

> Wie man, mathematisch gesprochen, eine Differentialgleichung als Ausdruck von Stetigkeit ansprechen kann, so bedeutet sie, physikalisch gesprochen, das Entsprechende, nämlich Ausdruck der unmittelbaren Nachbarschaft von physikalischen Zuständen bzw. Ausdruck des unmittelbaren Zusammenhangs aller physikalischen Vorgänge überhaupt. Wenn also Vorgänge physikalischer Art, d. h. Änderungen physikalischer Größen in Abhängigkeit von anderen Größen, durch Differentialgleichungen beschrieben werden, so wird auf diese Weise die Differentialgleichung zugleich Ausdruck des Naturgesetzes und des Kausalprinzips. Denn das Naturgesetz macht die zahlenmäßige bzw. mathematische Regelmäßigkeit der Natur offenbar, und das Kausalprinzip drückt seinem Sinn gemäß aus, daß alle Veränderungen nach dem Gesetz der Verknüpfung von Ursache und Wirkung geschehen.[4]

Im 19. Jahrhundert ist allerdings eine andere, "gesetzlose" Rationalität an die Seite dieser klassischen Vernunft getreten: der Wahrscheinlichkeitskalkül, der gerade dort zur Anwendung gelangt, wo die experimentelle Ermittlung von Gesetzmäßigkeiten ausgeschlossen ist. In seinem 1869 erschienenen Buch *Physique sociale ou essai sur le développement des facultés de l'homme* hat Adolphe Quételet, Leiter der Brüsseler Sternwarte, das ehedem nur zur Ermittlung der Chancen im Spiel verwendete Verfahren des Wahrscheinlichkeitskalküls zur Auswertung von Statistiken in die Soziologie übertragen.[5] "Sache der Statistik," schreibt François Ewald kommentierend, "ist das Inventar, die Aufzählung, das Beziffern der Tatsachen," und die "Wahrscheinlichkeitstheorie" ist "das Instrument" ihrer "strengen Interpretation."[6] Der Wahrscheinlichkeitskalkül "funktioniert," so Ewald weiter, "ganz genau wie eine List der Vernunft," denn er

> ist ein Instrument mathematischer Untersuchung, das für unmögliche physikalische Experimente einspringen soll. Es ist das Werkzeug des Experimentierens durch reine Vernunft. Wir kennen nicht nur die Gesetze der Phänomene nicht, die uns in der unendlichen Varietät und Streuung, Fluktuation und Irregularität vorliegen, sondern auch ihre Ursachen nicht. Unsere Unwissenheit bringt mit sich, daß wir, wenn wir Regelmäßigkeiten entdecken, nicht einmal wissen, ob es sich wirklich um Gesetze handelt. Den Phänomenen gegenüber nehmen wir eine Haltung ein, die auf den Status von Zuschauern beschränkt zu sein scheint, welche die Tatsachen zwar sorgfältig und genau betrachten, aber zu deren Deutung nicht imstande sind... Das Paradoxon des Wahrscheinlichkeitskalküls–und damit der Methode von Quételet–rührt daher, daß dieses grundlegende Nichtwissen nicht letztlich doch durch ein Wissen von der Art einer Entdeckung ausgefüllt wird, daß wir das Terrain des Beobachters nie verlassen werden. Die Kunst des Kalküls besteht daher darin, dieses Nichtwissen gegen sich selbst auszuspielen, es zu umgehen, indem wir es sozusagen gegen es selbst verwenden.[7]

Die hier vertretene These lautet nun nicht, dass Brecht Quételets *Physique sociale* kannte, man es also mit einem lektüregeleiteten Einfluss zu tun hat. Stattdessen ist angesichts der Tatsache, dass die Stadt Mahagonny einen Schauplatz bildet, der in sehr weitgehendem Maße dem sozialstatistischen Beobachtungsszenario Quételets entspricht, eher von einem historischen Apriori im Sinne Michel Foucaults auszugehen.[8] So wie es bei Quételet einen "universellen Austauschmechanismus" gibt, "über den die Astronomie mit dem Hang zur Kriminalität und die Meteorologie mit den Sterbetafeln in Zusammenhang steht,"[9] so lässt sich auch über Mahagonny sagen, dass dort meteorologische und soziale Turbulenzen miteinander korrespondieren.[10]

Mahagonny, die "Goldstadt," die in einer öden Gegend an der Grenze zur Wüste errichtet worden ist, lebt davon, dass sie den "Unzufriedenen aller Kontinente" das Geld aus den Taschen zieht (BFA 2, S. 339). "Mahagonny / Das heißt: Netzestadt!" (BFA 2, S. 336). Ihr Reichtum ist kein erarbeiteter, sondern ein aus dem Nichts geschaffener: aus dem Nichts des Genießens seiner Besucher. Alle Vergnügungen in Mahagonny, seien es Boxkämpfe, professionelle Liebesdienste oder Sauf- und Fressexzesse, spielen in einem Raum, aus dem jede metaphysische Substanz entschwunden ist. Die symbolische Ordnung, der die Besucher einzig und allein unterworfen sind, ist das Geld als Medium einer aus allen traditionellen Bindungen herausgetretenen Gesellschaft.

Abgesehen von vorübergehenden Umsatzkrisen wird die Existenz der Stadt vor allem durch einen Wirbelsturm bedroht, dessen Verlauf an einer Landkarte mit beweglichem Positionspfeil ablesbar ist:

> Licht aus. Auf den Tafeln des Hintergrundes sieht man nur noch eine geographische Zeichnung mit einem langsam auf Mahagonny zulaufenden Pfeil, der den Weg des Hurrikans anzeigt... Ein Lautsprecher meldet in Abständen... Mit 120 Stundenkilometern bewegt sich der Hurrikan auf Atsena zu.
> Zweite Lautsprechermeldung: Atsena bis auf die Grundmauern zerstört. Keine Nachrichten. Verbindung mit Atsena nicht herzustellen.
> Dritte Lautsprechermeldung: Die Stundengeschwindigkeit des Hurrikans steigt, er bewegt sich in gerader Linie südwestlich auf Mahagonny zu. Drahtverbindung mit Mahagonny schon unterbrochen. In Pensacola 11 000 Tote.
> Alle starren voller Entsetzen den Pfeil an. Jetzt, eine Minute vor Mahagonny, bleibt der Pfeil stehen. Totenstille. Dann macht der Pfeil einen schnellen Halbkreis um Mahagonny und läuft weiter. Lautsprecher: Der Hurrikan hat um die Stadt Mahagonny einen Bogen gemacht und setzt seinen Weg fort. (BFA 2, S. 360f.)

Die Fokussierung der Szene auf das plötzliche Abweichen des Pfeils von seiner geraden Bahn legt es nahe, in diesem diagrammatischen Schauspiel eine groteske Selbstreflexion der Soziologie des epischen Theaters zu sehen, dessen Szenen ja definitionsgemäß in Kurven und in Sprüngen verlaufen. Dafür sprechen auch die Reaktionen der Bühnenfiguren auf die Naturkatastrophe:

> Paul: Siehst du, so ist die Welt:
> Ruhe und Eintracht, das gibt es nicht
> Aber Hurrikane, die gibt es
> Und Taifune, wo sie nicht auslangen
> Und gerade so ist der Mensch:
> Er muß zerstören, was da ist.
> Wozu braucht's da einen Hurrikan?
> Was ist der Taifun an Schrecken
> Gegen den Menschen, wenn er seinen Spaß haben will? (BFA 2, S. 356)

> Begbick: Schlimm ist der Hurrikan
> Schlimm ist der Taifun
> Doch am schlimmsten ist der Mensch. (BFA2, S. 357)

> Paul: Wir brauchen keinen Hurrikan
> Wir brauchen keinen Taifun
> Denn was er an Schrecken tun kann

> Das können wir selber tun. (BFA 2, S. 357)
>
> Paul, Jakob, Heinrich, Joe: So, wie wenn's einen Hurrikan gibt
> So wollen wir immer leben
> Wollen tun nur, was uns beliebt
> Denn es kann einen Hurrikan geben.
> Jeden Tag
> Wenn er mag
> Kann er uns an das Leben. (BFA 2, S. 359)

Im Hurrikan und seiner graphischen Visualisierung gewinnt die Soziologie der Oper *Mahagonny* allegorische Gestalt. Die Stadt wird hier erkennbar als ein Raum, in dem alle Gesetze (sowohl im juridischen wie im physikalischen Sinne) aufgehoben sind--die letzten Verbote werden in der Nacht des Sturms mit dem neuen Leitspruch "Du darfst" beseitigt (BFA 2, S. 361)--und in dem der Einbruch unvorhersehbarer Ereignisse der Normalfall ist.

Somit lässt sich die antiaristotelische Ästhetik des epischen Theaters durch ihr Verhältnis zum Zufall beschreiben. Das aristotelische Drama ist durch den Ausschluss aller Kontingenz aus dem Handlungsverlauf bestimmt. Insofern er "Anfang, Mitte und Ende" hat und also ein "Ganzes" ist, verweist er alles Plötzliche, nicht aus dem Vorhergehenden Folgende von der Bühne.[11] "Drama," so schreibt Hans-Thies Lehmann, "gilt der *Poetik* [des Aristoteles] als eine Struktur, die in die verwirrende Chaotik und Fülle des Seins eine logische (nämlich dramatische) Ordnung hineinträgt."[12] Form und Wirkung des epischen Theaters werden von Brecht hingegen gerade als Entzug von Kausalität bestimmt. Wenn es "die Figur etwa des dritten Richard darstellt," geht es ihm nicht darum,

> uns die Taten dieses Menschen möglichst begreiflich zu machen, sondern sie uns als ganz ungeheuerlich, unmenschlich, fremdartig, ihren Täter als bemerkenswertes, aber fast unzugängliches Tier vorzustellen. Dadurch entsteht der Zuwachs im Zuschauer, denn er erlebt die Reichhaltigkeit und durch sein Verständnis keineswegs erschöpfbare Göttlichkeit der Welt. (BFA 21, S. 283)

Die Welt, mit anderen Worten, ist eine unermessliche Menge möglicher Ereignisse, die sich in den Taten der Menschen so kontingent wie ein Würfelwurf realisieren. Indem das epische Theater die Gesellschaft der Rationalität des Wahrscheinlichkeitskalküls unterstellt, verwandelt es die Bühne in ein Experimentallabor, in dem die Ermittlung der Regel nur über die Beobachtung der Ausnahme führt.[13]

An der Stelle von Handlungszusammenhängen erhält der Zuschauer im epischen Theater das Außergewöhnliche im Alltäglichen. Darin liegt die ungeheuerliche, unmenschliche,

fremdartige Wirkung seiner wichtigsten Technik, des V-Effekts. Die Schauspieler im epischen Theater sollen für "ein Publikum des wissenschaftlichen Zeitalters" spielen, und das heißt: "Ihr Wissen zeigend. Welches Wissen? Der menschlichen Beziehungen. Der menschlichen Haltungen. Der menschlichen Kräfte." Dabei "sollten sich Zuschauer und Schauspieler [nicht nahekommen], sondern entfernen sollten sie sich voneinander. Jeder sollte sich von sich selbst entfernen. Sonst fällt der Schrecken weg, der zum Erkennen nötig ist." Der "wissenschaftliche Mensch" "beobachtet" die Menschen, so wie er eine "Amöbe" beobachtet und "versucht sie zu verstehen. Versteht er sie wenigstens am Ende? Ich weiß nicht. Er wünscht sie in Zusammenhang zu bringen mit den andern Dingen, die er gesehen hat" (BFA 21, S. 279f.).

Die Schlussszene der Oper zeigt den vollständigen Zusammenbruch der öffentlichen Ordnung. "Und in zunehmender Verwirrung, Teuerung und Feindschaft aller gegen alle demonstrierten in den letzten Wochen der Netzestadt die noch nicht Erledigten für ihre Ideale--unbelehrt" (BFA 2, S. 386). Auf der Bühne sieht man "[e]ndlose Züge in ständiger Bewegung" (BFA 2, S. 389) die mit Schrifttafeln "Für den chaotischen Zustand unserer Städte" und "Für die natürliche Unordnung der Dinge" eintreten (BFA 2, S. 387). "Das soziologische Experiment," so hat Brecht seine Arbeit selbst kommentiert, "ist ein Verfahren, welches gestattet, den 'öffentlichen Zustand' in seiner *Entwicklung* zu zeigen" (BFA 21, S. 510). Wenn sich das epische Theater dabei auf die Ratio beruft, und damit allem, "was Hypnotisierversuche darstellen soll, unwürdige Räusche erzeugen muß, benebelt," entgegentritt (BFA 24, S. 79), so muss man sehen, dass der Grund, auf dem diese Ratio steht, alles andere als sicher ist. Das epische Theater bewegt sich, ganz so wie alle Wissenschaften, die auf dem Wahrscheinlichkeitskalkül basieren, in einem Raum des Ungewissen, und es versucht, auf dem schwankenden Boden von künstlichen Modellen einen festen Stand zu gewinnen. "Von nun an," heißt es bei François Ewald mit Blick auf Adolphe Quételet, "wird man mit Hilfe von Schautafeln, Kurven, Grafiken, Karten und Diagrammen sprechen, in der Hoffnung, daß die lang erwartete Entstehung eines positiven Diskurses über die Gesellschaft den endlosen Kontroversen ein Ende bereitet."[14] In der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* weist das epische Theater eine große Nähe zu dieser wahrscheinlichkeitstheoretisch verfassten Soziologie auf, an der sich wie kaum anderswo zeigen lässt, was Brecht meinte, als er 1931 im *Dreigroschenprozeß* schrieb, die "eigentliche Realität" seiner Gegenwart sei "in die Funktionale gerutscht" (BFA 21, S. 469).

Anmerkungen

---

[1] Bertolt Brecht, *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, 30 Bde. u. 1 Registerbd., Hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin / Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1988-2000), Bd. 2, S. 331. Im folgenden im Haupttext zitiert als BFA, gefolgt von der Band- und Seitenzahl.

[2] Vgl. Francis Bacon de Verulam, *Instauratio Magna*, Bd. 2: *Novum Organon sive indica vera de interpretatione naturae*. EA London 1620. Dt.: *Neues Organon* (lateinisch-deutsch), Hrsg. Wolfgang Krohn, 2 Bde. (Hamburg: Meiner, 1990).

[3] Zur Epistemologie von Ästhetik und Physik in der Moderne vgl. Max Bense, *Aesthetica. Einführung in die neue Aesthetik* (Baden-Baden: Agis, 1982), S. 262-266.

[4] Karl Zink [d. i. Max Bense], *Physikalische Welträtsel. Ein Buch von Atomen, Kernen, Strahlen und Zellen* (Köln: Staufen, 1942), S. 22.

[5] Dt.: *Soziale Physik oder Abhandlung über die Entwicklung der Fähigkeiten des Menschen*, 2 Bde. (Jena: Fischer, 1914-21).

[6] François Ewald, *Der Vorsorgestaat* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993), S. 179.

[7] Ebd., S. 182.

[8] Vgl. dazu Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981), S. 184: "Diese beiden Worte nebeneinander rufen eine etwas schrille Wirkung hervor; ich will damit ein *Apriori* bezeichnen, das nicht Gültigkeitsbedingung für Urteile, sondern Realitätsbedingung für Aussagen ist."

[9] Ewald, *Der Vorsorgestaat*, S.174.

[10] Es bliebe zu prüfen, inwieweit sich auch Brechts Lehrstücke von Quételet aus kommentieren ließen, und zwar ausgehend von dessen Theorie des Durchschnittsmenschen (vgl. dazu Ewald, *Der Vorsorgestaat*, S. 182-195).

[11] Aristoteles, *Poetik* (griechisch/deutsch), Hrsg. Manfred Fuhrmann (Stuttgart: Reclam, 1994), Kap. 7, 1450b 25-29.

[12] Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater. Essay* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999), S. 61.

[13] Wie bei Quételet so zeigt sich auch bei Brecht das Individuelle im Kräftespiel der Gesellschaft vor allem als Unfall und Verbrechen, sind diese doch genau "an der Schnittstelle von statistischer

Regelmäßigkeit und individueller Freiheit" angesiedelt (Ewald, *Der Vorsorgestaat*, S. 202).

[14] Ewald, *Der Vorsorgestaat*, S. 180.



Aufführung "Mahagonny", London 1963

No Place Mahagonny

Mahagonny, that is no place–that is the conclusion of the *Mahagonny-Songspiel* from 1927. And indeed, even in the opera version the paradise city is a non-place--missing a concrete topography like the Chicago where *Im Dickicht der Städte* takes place. Completely different from Expressionism's city literature, but also very unlike the view favored by the New Objectivity movement, Brecht describes the provisional and transitional, the intangible of the big cities. He documents as early as the 1920s a process of urbanization that not analyzed by urban theorists until the 1970s and which is currently enjoying a renaissance in urban discourse under the concept of "Transitional Cities." Brecht's city texts are related to the dialectics of "places and non-places" (Marc Augé) and from this perspective yet to be discovered for urbanism after modernism.

Mahagonny, das ist kein Ort

Mahagonny, das ist kein Ort–so heißt es im Finale des *Mahagonny-Songspiels* von 1927. Und in der Tat bleibt die Paradiesstadt auch in der Opernfassung ortlos--es fehlt ihr eine konkrete Topographie ebenso wie jenem Chicago, in dem *Im Dickicht der Städte* angesiedelt ist. Völlig anders als in der Großstadtliteratur des Expressionismus, aber auch deutlich unterscheidbar vom Blick der Neuen Sachlichkeit auf die Metropolen, beschreibt Brecht das Provisorische und Transitorische, das Unfassbare der großen Städte. Er dokumentiert damit bereits in den 1920er Jahren einen Verstädterungsprozess, den die Stadttheorie erst in den 1970er Jahren erstmals umfassend beschreibt und der unter der Überschrift "Transitional Cities" derzeit eine Renaissance im Stadtdiskurs erfährt. Seine Stadttexte sind in der Dialektik der "Orte und Nicht-Orte" (Marc Augé) angesiedelt und unter diesem Aspekt für die nachmoderne Urbanistik wieder zu entdecken.

Mahagonny, das ist kein Ort

Marie Neumüllers (Bauhaus, Dessau)

"FÜR DEN CHAOTISCHEN ZUSTAND UNSERER STÄDTE" heißt es auf einer der Tafeln des ersten Zuges in der Schlussszene von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, wie sie Brecht Ende 1930 im Heft 2 der Versuche veröffentlichte.[1] Im Zuge der gegenüber dem Ende 1929 publizierten Aufführungsmaterial grundlegend veränderten Schlussszene ist auch dieser Satz neu aufgenommen worden. Interessant wird er durch den Kontext, in dem Brecht den Operntext erscheinen lässt: neben den "Anmerkungen zur *Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*" und dem *Badener Lehrstück vom Einverständnis* enthält dieses Versuche-Heft das *Lesebuch für Städtebewohner*. Mit dieser Publikation scheint eine knapp zehnjährige Auseinandersetzung Bert Brechts mit dem Programm einer Poesie der großen Stadt ihr Ende zu finden. Stadtwahrnehmung und Stadterfahrungen tauchen in den folgenden Jahrzehnten zwar immer wieder vereinzelt auf, aber die systematische literarische Erforschung des Phänomens Großstadt wird durch die Auseinandersetzung mit den Realitäten von Kapital und Arbeit, wenig später dann mit dem Faschismus in Deutschland, abgelöst. Erst zu Beginn der 1950er Jahre wird Brecht im Diskurs mit Max Frisch und mit dem DDR-Staats- und Stararchitekten Herrmann Henselmann wieder auf die Großstadt und ihre Gestaltung zurückkommen. Im Gegensatz zu den Versuchen der 1920er Jahre sind diese späten Einlassungen zum Thema Stadt aber nicht mehr geprägt von jener dialektischen Sichtweise, die der Unordnung und dem Chaos der Stadt mit der für Brecht so essenziellen Haltung des Einverständnisses zu begegnen wusste, weil gerade in dieser unvermeidlichen Entwicklung der Städte auch das Potenzial für eine grundlegende Veränderung der menschlichen Verhältnisse lag.

Klaus R. Scherpe hat auf eine gedankliche Beziehung zwischen dem Lesebuch für Städtebewohner und dem Buch *La révolution urbaine* des französischen Theoretikers Henri Lefèbvre hingewiesen.[2] Lefèbvres Begriff der Verstädterung konnte fünfzig Jahre eher kein Schriftsteller in dieser Form antizipieren. Aber Brecht steht außerhalb der Traditionslinien deutscher Großstadtliteratur, wie sie sich seit 1900 manifestierte. Seine stadtbezogenen Arbeiten lassen sich nicht über die Kontinuität oder den Bruch mit diesen Traditionslinien definieren: Brecht war jener "Verstädterung der Gesellschaft" auf der Spur, die nach Lefèbvre notwendig aus der Industrialisierung folgen musste.[3] Lefèbrvre unterscheidet "zwischen einer *globalen* Ebene, die wir G nennen wollen–einer *gemischten* Ebene, die wir mit M bezeichnen–einer *privaten* Ebene (P) des Wohnraums."[4] Während Brecht in den 1920er Jahren zahlreiche Texte schrieb, die die "private" oder die "gemischte" Ebene ins Zentrum rücken, wurde ihm zunehmend bewusster, dass die ihn interessierenden Phänomene ohne

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

Einbeziehung der "globalen Ebene," die nach Lefèvbre nicht zuletzt den Kapitalmarkt umfasst, nicht zu lösen sind.

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny erfasst diese abstrakten Phänomene des Urbanismus. Es wäre ein Missverständnis, die Oper aufgrund der fehlenden Bezüge auf Topographie und Infrastruktur, aufgrund ihres Verzichts auf konkrete Ortsbeschreibungen, nicht als Stadt-Stück zu lesen--als Stadt-Stück und als Bestandsaufnahme hinsichtlich der Alternativlosigkeit zur Konfrontation mit den großen Städten. Betrachtet man die Gründung der "Paradiesstadt" Mahagonny als ein Gegenmodell zu den unbewohnbaren großen Städten, ist sie ein Fehlschlag--bereits im Songspiel von 1927, das auf den "Mahagonny-Gesängen" der *Hauspostille* basiert. Schlechtigkeit, fehlende Ruhe und Eintracht, fehlende Fixpunkte im undurchschaubaren urbanen Raum scheinen zwar die Schaffung von Alternativen zu provozieren, aber was dabei herauskommt, "das gibt es nicht...das ist kein Ort...das ist nur ein erfundenes Wort."[5] Dieses "erfundene Wort" ist eine Chiffre für die Auseinandersetzung Bertolt Brechts mit den urbanen Welten–eine Chiffre, deren Konnotation mehrfach zwischen dem Positiven und dem Negativen wechselt. Bereits 1921 erstmals als Name für einen Vergnügungsort verwendet, ist "Mahagonny" später Synonym für München und die Infiltration der Stadt durch den Terror der Nazis,[6] bevor sich in der *Hauspostille*, im Songspiel und in der Oper schließlich das Bild der Netzestadt mit ihrem nicht einlösbaren Versprechen immerwährenden käuflichen Vergnügens immer klarer abzeichnet. Damit lässt sich der Mahagonny-Begriff in ein dialektisches Verhältnis setzen zur etwa zeitgleich erstmals verwandten Metapher des "kalten Chicago,"[7] die Brecht zunächst stellvertretend für Berlin, bald aber als Synonym für die Großstadt der 1920er Jahre verwendete, wie er sie erlebte und wie er sie den literarischen Schilderungen anderer Autoren entnahm.

Prägend für die Auseinandersetzung Brechts mit der großen Stadt waren natürlich seine Berlin-Erlebnisse. Im September 1921, zwischen seinem ersten und seinem zweiten Aufenthalt dort, notiert er in seinem Tagebuch:

> Als ich mir überlegte, was Kipling für die Nation machte, die die Welt 'zivilisiert', kam ich zu der epochalen Entdeckung, daß eigentlich noch kein Mensch die große Stadt als Dschungel beschrieben hat. Wo sind ihre Helden, ihre Kolonisatoren, ihre Opfer? Die Feindseligkeit der großen Stadt, ihre bösartige steinerne Konsistenz, ihre babylonische Sprachverwirrung, kurz: ihre Poesie ist noch nicht geschaffen.[8]

Damit definiert Brecht ein schriftstellerisches Programm, das seine Arbeit für die kommenden Jahre prägte. In mehreren Stücken und Stückfragmenten jener Zeit, aber auch in der Lyrik und in den theoretischen Einlassungen lässt sich die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Großstadt und mit den Typologien der Stadtbewohner

von diesem Zeitpunkt an bis weit in die 1930er Jahre hinein fast durchgängig nachweisen.

Vor diesem Hintergrund ergeben sich neue Aspekte für die Brecht-Lektüre: Wie lässt sich Brecht in den Kontext stadttheoretischer Schriften (entstanden vor, zeitgleich mit, aber auch weit nach seinem literarischem Werk) stellen? Wie stellt sich Brecht zum Werk der im Umfeld des "Neuen Bauens" agierenden Architekten und Planer, zu deren Äußerungen zum Thema Stadt? Wie verhält sich sein Werk zur literarischen Produktion anderer Autoren zum Thema Großstadt? Für die Auseinandersetzung mit Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts wäre eine derart motivierte Brecht-Lektüre mit Sicherheit inspirierend.[9] In den nachfolgenden Ausführungen steht nicht die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* im Zentrum. Vielmehr sollen die eingangs gemachten Beobachtungen anhand der Gegenüberstellung von Beispielen expressionistischer Großstadtlyrik und von Gedichten Brechts, gelesen vor dem Hintergrund theoretischer Texte von Georg Simmel und Helmuth Plessner, erhärtet werden. Ich konzentriere mich dabei auf literarische Dokumente, die sich auf die "Ebene M...die der 'Stadt' in des Wortes gängiger Bedeutung" beziehen lassen.[10]

Feindseligkeit, Bösartigkeit, Sprachverwirrung–es sind vor allem negativ konnotierte Schlagwörter, die Brecht in der zitierten Tagebuchnotiz verwendet. Aber statt--wie es die Expressionisten fast durchgängig tun--die Großstadt subjektivistisch aus der Perspektive des leidenden Individuums zu beschreiben, will Brecht nach den Helden, den Kolonisatoren, den Opfern suchen. Das grundsätzlich Neue, das sich in der Großstadt manifestiert, bedarf einer eigenen Poesie--einer Poesie, die Brecht selbst bereits wenige Monate später im noch nicht vollendeten Stück *Dickicht* ansatzweise umgesetzt sieht.

Es wäre nun zu fragen, inwieweit dieses literarische Programm aus der subjektiv empfundenen Notwendigkeit zur literarischen Aufarbeitung eigener Großstadterfahrung dienen sollte. Diese Auffassung vertritt Franz Norbert Mennemeier:

> Brechts frühes Großstadterlebnis radikalisierte sich durch die Konfrontation mit der deutschen Großstadt par excellence, Berlin, wohin er 1924 endgültig übersiedelte. Ohne Berücksichtigung der Berlin-Erfahrung ist Brecht überhaupt nicht richtig zu verstehen. In gewisser Weise sind seine Wendung zum Marxismus und sein vehementer Antikapitalismus nichts als erweiterte und vertiefte Berlin-Kritik.[11]

Diese Lesart läuft jedoch Gefahr, eines der vielen literarischen Ichs, hinter denen sich der Autor maskiert, für bare Münze zu nehmen. Trotzdem lohnt ein Blick auf einige Selbstäußerungen Brechts und die Reflektion der Stadterfahrung, die er in diesen Notizen vornimmt. Im ersten Brief überhaupt, den er aus Berlin schreibt, heißt es: "Ich bin

jetzt in Berlin und es gefällt mir hier (wie fast überall). Der Schwindel scheint hier größer als anderswo und er wird mit mehr Ernst betrieben."[12] Schon wenige Stunden nach der Ankunft ironisiert Brecht hier die Geschäftigkeit der Metropole, und zugleich ist er entschlossen, in diesem Spiel mitzuspielen und sich hier Gehör zu verschaffen. Das bekräftigt er wenige Tage später: "Berlin ist eine wundervolle Angelegenheit, kannst du nirgends 500 M stehlen und kommen? Da ist zum Beispiel die Untergrundbahn und Wegener. Alles ist schrecklich überfüllt von Geschmacklosigkeiten, aber in was für einem Format, Kind![13] Und schließlich: "Der Schwindel Berlin unterscheidet sich von allen andern Schwindeln durch seine schamlose Großartigkeit...Ich liebe Berlin, aber m.b.H."[14] Die Novitäten der Metropole werden begierig aufgesogen und zugleich mit kühlem Kopf reflektiert. In Berlin

> sah Brecht seinen Platz, nur dort konnte seine Arbeit auf Trapp [Trab?] kommen, nur dort war gewährleistet, daß man sich nicht auf seinen subjektiven Ausdruck, sondern auf die äußere gesellschaftliche Realität einrichtete: sie war es, die Brecht erfassen und poetisch beschreiben wollte. Sie konnte nur dort am besten erfahren werden, wo sie am intensivsten sich ausprägte.[15]

Allerdings machte er bei seinem zweiten Aufenthalt zwischen November 1921 und April 1922 durchaus eigene Erfahrungen mit der "bösartigen steinernen Konsistenz," der "Feindseligkeit der großen Stadt"–Erfahrungen übrigens, die sich 13 Jahre später in London in vergleichbarer Weise wiederholen sollten und die Brecht in Briefen mit teilweise ähnlicher Terminologie beschreibt.[16] Die Berliner Misserfolge bei den geplanten Abschlüssen mit Verlegern, der Krankenhausaufenthalt, die deprimiert klingenden Tagebuchnotizen--die Fakten sind bekannt. Umso erstaunlicher, dass Brecht auf der Heimfahrt von dieser Reise das berühmt gewordene Gedicht "Vom armen B.B." schreibt.[17] Vergänglichkeit und Vorläufigkeit des Lebens in den großen Städten werden bewusst in Kauf genommen. Wer in ihnen überleben will, muss nach der Devise handeln: "Fröhlich machet das Haus den Esser: er leert es," denn "nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes." Dem Individuum, das "in die Asphaltstädte verschlagen" ist, bleibt nur eine Hoffnung: "Meine Virginia nicht ausgehen lassen durch Bitterkeit." Die Konfrontation mit der Großstadt ist keine freiwillige Entscheidung: sie fiel "in meiner Mutter in früher Zeit." Die "langen Gehäuse des Eilands Manhattan" und die "Telegrafendrähte, die das atlantische Meer unterhalten" sind Symbole des Verstädterungsprozesses, der im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts eine rapide Veränderung von Lebenswelten mit sich brachte.

Kälte, Vergänglichkeit und Provisorium als Leitmotive wie auch die Insignien des Urbanen--Asphalt, Hochhäuser, Technik--werden von

leichter Hand eingeführt und in ihrer Zeitgebundenheit entlarvt. Zugleich gibt es keine Alternative zur positiven Konfrontation mit dieser Urbanität. Überlebensfähig wird das Individuum, das sich den Städten aussetzen muss, nur durch die Entwicklung von Verhaltensstrategien, die dem urbanen Alltag angemessen sind: nicht ängstlich, sondern "sorglos" und "fröhlich," allenfalls beim Gedanken an die "schwarzen Wälder" von Zeit zu Zeit "beunruhigt."

Das ist ein Bezug auf die Großstadt, der sich radikal unterscheidet von den Schreckensvorstellungen, wie sie die expressionistische Großstadtlyrik beherrschen: Die Dämonen und zornigen Götter, die mit vernichtendem Gestus Feuer speien, wie sie die Großstadt in den Gedichten Georg Heyms bevölkern, sind Gegenstand zahlreicher Analysen geworden. Die distanzierte Beobachtung des großstädtischen Geschehens, die bewusste Inszenierung eines Abstands zwischen dem lyrischen Ich und der Stadterfahrung läuft dem Konzept dieser Lyrik zuwider. "Wir sind zerfetzt vom wilden, heißen Licht / Und unsre Nerven flattern, irre Fäden," heißt es bei Ernst Wilhelm Lote.[18] Die schmerzhafte Verschmelzung des menschlichen Körpers mit dem Korpus der Stadt ist Programm: der Städtebewohner der Expressionisten ist "Der Nervenschwache," den Ernst Blass beschreibt: "Mit einer Stirn, die Traum und Angst zerfraßen, / mit einem Körper, der verzweifelt hängt / An einem Seile, das ein Teufel schwenkt, / –So läuft er durch die langen Großstadtstraßen."[19]

Diese Verse lesen sich wie eine Veranschaulichung von Georg Simmels 1903 erschienenem Essay über "Die Großstädte und das Geistesleben": "Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht."[20] Simmel gibt hier eine frühe Definition dessen, was man heute als Reizüberflutung bezeichnen würde, und die Lyriker des Expressionismus bilden diese Reizüberflutung durch den gehetzten Duktus ihrer Verse, durch die verwendeten Metaphern, durch das atemlose Durchhetzen der Metrik nach. Blasiertheit ist für Simmel die unwillkürliche und unvermeidliche Reaktionsform auf die Konfrontation mit der Großstadt: "Sie ist zunächst die Folge jener rasch wechselnden und in ihren Gegensätzen eng zusammengedrängten Nervenreize," dann aber die "entstehende Unfähigkeit, auf neue Reize mit der ihnen angemessenen Energie zu reagieren."[21] Auch für diese Analyse findet sich ein lyrisches Äquivalent in der letzten Strophe von Alfred Wolfensteins Gedicht "Städter," in dem die Fenster "wie Löcher eines Siebes stehn," die Häuser sich drängend anfassen, das Flüstern und Denken Gegröhle wird, und zusammenfassend beschrieben wird: "Und wie still in dick verschlossner Höhle / Ganz unangerührt und ungeschaut / Steht ein jeder fern und fühlt: alleine."[22]

René Schickeles Gedicht "Wolkenkratzer" bleibt in den düsteren Stadtlandschaften, die hier gezeichnet werden, die große Ausnahme.[23] Auch das lyrische Ich, das uns in diesem Gedicht

begegnet, kennt "die Gerippe ekler Ungeheuer," ist also vertraut mit den Dämonen der Großstadt. Aber "an den wüsten Dünen" "ragten plötzlich / zwanzigstöckig die Gerüste neuer Wolkenkratzer": eine überraschende Wahrnehmung der städtischen Topographie, die für die Mehrheit der Expressionisten aus Pflastersteinen, Fensterhöhlen, Mauern besteht. Der Schluss des Gedichtes lässt sich sogar als positive Hinwendung zur Großstadt lesen oder doch als Beitrag zur Überwindung des Antagonismus von Großstadterfahrung und Naturerlebnis: "Ganz hoch oben / reckten aus den Giebeln steinerne Walküren ihre Glieder.../ da ich wieder aufsah, strömten sie, schweratmend, milde Abendröten in den Himmel."

Von welcher Stadt aber ist die Rede? Deutschsprachige Großstadtliteratur ist fast ausnahmslos Berlin-Literatur. Das reflektiert die Rolle dieser Stadt als Vorreiter der Modernisierung in Deutschland seit der Jahrhundertwende ebenso wie den widersprüchlichen Reiz, den die Metropole ausübte: eine "Stadt, die alle ihre Bewohner lebendig erhält wie keine andere, und die zugleich allen fortgesetzt zuzurufen scheint: kritisiere mich."[24] Der Autor dieser Zeilen, Karl Scheffler, tut das ausgiebig. Er schreibt: "Neu-Berlin ist in Deutschland jedenfalls das monumentalste Beispiel des modernen Dilletantismus [sic] in der Stadtbaukunst...Der Stadtgeist lokalisiert sich nicht, weil er keiner lebendigen sozialen Gliederung unterworfen ist."[25]

Die Stadt, welche die Expressionisten in ihren Gedichten so düster beschrieben, war ihm die "Hauptstadt aller modernen Häßlichkeit."[26] Der zwischen 1858 und 1862 entstandene Straßenplan, auch "Hobrechtplan" genannt, hatte für eine Entwicklung gesorgt, die schon vor dem ersten Weltkrieg "vier Millionen künftiger Berliner zum Wohnen in Behausungen verdammte, wie sie sich weder der dümmste Teufel noch der fleißigste Berliner Geheimrat oder Bodenspekulant übler auszudenken vermochte."[27] Der hier zitierte Architekturkritiker und Städtebautheoretiker Werner Hegemann beschreibt 1930 in einem zornigen Rückblick, wie "bei genauer Befolgung des Hobrechtplans auf jedem Berliner Grundstück von 20 Metern Breite und 56 Metern Tiefe bei mäßiger Besetzung 325 Menschen ganz nach ihrer eigenen Fasson selig werden konnten."[28] Das sprichwörtliche Berliner Mietskasernenelend findet im Pathos der expressionistischen Lyrik einen adäquaten Ausdruck.

Zu dem Zeitpunkt, als Brecht mit seinem ganz anderen poetischen Programm auf den Plan tritt, haben sich nicht etwa die Berliner Verhältnisse grundlegend geändert, aber die gesellschaftlichen Codes im Umgang mit diesen Verhältnissen werden in Frage gestellt. Helmuth Plessner entwickelt die von Georg Simmel zwanzig Jahre zuvor analysierte unwillkürliche Reaktionsform der Blasiertheit weiter zur Distanz als Verhaltensstrategie: "Die erzwungene Ferne von Mensch zu Mensch wird zur Distanz geadelt, die beleidigende Indifferenz, Kälte und Rohheit des Aneinandervorbeilebens durch die Formen der Höflichkeit, Ehrerbietung und Aufmerksamkeit unwirksam gemacht und einer zu großen Nähe durch Reserviertheit

entgegengewirkt."[29] Der Expressionismus als "Kunst...der Taktlosigkeit"[30] ist den neuen Verhaltensformen nicht mehr angemessen. Eine große Gruppe von Autoren reagiert darauf, indem in neusachlicher Sprechweise die Gegebenheiten der Verstädterung mit buchhalterischer Präzision registriert werden. Bert Brecht gibt sich damit nicht zufrieden: Bei ihm "wird der Großstadttopos neu konstituiert. Da ist nichts mehr vom euphorischen oder apokalyptischen Zelebrieren einer Topographie aus Häuser-, Straßen- und Verkehrsgewirr, Bahnhöfen und Industriegeländen...es gibt keinen architektonisch definierten urbanen Bereich und kein Lokalkolorit."[31] Der "arme B.B." hat seine Lektion gelernt: "Ich bin zu den Leuten freundlich. Ich setze / Einen steifen Hut auf nach ihrem Brauch. / Ich sage: es sind ganz besonders riechende Tiere / Und ich sage: es macht nichts, ich bin es auch."[32] Brecht ist seinen Mitmenschen nahe genug gekommen, um ihren Geruch wahrzunehmen–aber er reagiert nicht wie die Expressionisten mit Abscheu oder Verherrlichung, er setzt den steifen Hut als Insignium des distanzierten Großstädters auf, nimmt die Pose freundlicher Distanz ein, lässt andere sein, wie sie sind, um selbst ungeschoren zu bleiben. Das ist die konsequente Umsetzung von Plessners Feststellung: "Das Individuum muß zuerst sich eine Form geben, in der es unangreifbar wird, eine Rüstung gleichsam, mit der es den Kampfplatz der Öffentlichkeit betritt."[33]

Die Suche nach dieser Rüstung durchzieht wie ein roter Faden Brechts Stadt-Texte: der Kampf zwischen Garga und Schlink im *Dickicht der Städte* ist nichts anderes als ein Wettbewerb um die bessere Rüstung. Das *Lesebuch für Städtebewohner* lässt sich als eine Gebrauchsanweisung für die "Grenzen der Gemeinschaft" im Plessnerschen Sinne lesen. Und in *Mahagonny* ist es das Geld, das die Unangreifbarkeit des Individuums garantiert–und sein Fehlen, das den Identitätsverlust erzwingt.

Da insbesondere bezüglich des *Lesebuchs* die mangelnde Rezeption durch die Zeitgenossen und damit die fehlende Reaktion auf Brechts Auseinandersetzung mit den großen Städten betont wird, möchte ich im Folgenden auf jene drei Gedichte aus der Sammlung eingehen, die 1931 in der Anthologie *Um uns die Stadt* abgedruckt wurden–der einzigen Sammlung von Großstadtlyrik, die in der Weimarer Republik veröffentlicht wurde.[34] Mit der Sammlung sollte

> aus mehr oder minder wohlklingenden Verszeilen für den Leser eine Stadt errichtet werden, aber eine Stadt nicht nur der äußeren Fassade, sondern auch der Atmosphäre, dem Charakter, dem tieferen Gehalt nach... Es soll ein Spiegelbild der baulichen und seelischen Besonderheit "Großstadt" hingestellt werden, wie sie sich dem heutigen Menschen darbietet.[35]

Die Herausgeber wollten sich also ganz offensichtlich eine Synthese der materiellen und der sozialen Komponenten bemühen, wie sie urbane Räume konstituieren. Sie waren sich ganz offensichtlich der Problematik einer Reduktion des Stadtbegriffs auf den physischen Raum bewusst. Walter Benjamin hat in seinen Betrachtungen über das *Lesebuch für Städtebewohner* Brecht das genaue Gegenteil unterstellt:

> Man kann sich keinen Betrachter vorstellen, der den Reizen der Stadt, sei es dem Häusermeer, sei es dem atemberaubenden Tempo ihres Verkehrs, sei es ihrer Vergnügungsindustrie fühlloser als Brecht gegenüberstünde. Diese Fühllosigkeit für den städtischen Dekor, verbunden mit einer äußersten Feinfühligkeit für die spezifischen Reaktionsweisen des Städters, unterscheidet den Brechtschen Zyklus von aller vorangegangenen Großstadtlyrik.[36]

Angesichts von Brechts nachweislichem Interesse auch an baulichen Erscheinungen der Großstadt ist diese Aussage partiell zu relativieren, aber im literarischen Schaffen findet dieses Interesse tatsächlich kaum einen Niederschlag–die Abstraktion vom konkreten Ort ist ungleich radikaler als bei den meisten anderen in der Sammlung *Um uns die Stadt* abgedruckten Autoren.

Intention der Herausgeber war es, eine Tagesreise durch die Großstadt zu inszenieren--unwillkürlich folgen sie aber nicht nur einem temporalen, sondern auch einem topographischen Pfad, der ganz klassisch mit der Ankunft in der Stadt beginnt. So finden sich die beiden ersten Gedichte aus dem *Lesebuch* auch gleich zu Beginn der Anthologie: Interessant ist, wo in der Anthologie die Brecht-Gedichte positioniert sind. Die ersten beiden stehen ganz vorne. "Einfahrt in eine fremde Stadt"[37] von Robert Seitz schließt mit der Ankunft in einer Bahnhofshalle: "Nicht wie ein Tor, das gastlich dich empfängt / Erschließt sich dir der Bau aus nacktem Eisen." Nachdem so die Isolation des Ankommenden vorbereitet ist, folgt als fünftes Gedicht des Bandes Brechts Handlungsanweisung: "Trenne dich von deinen Kameraden auf dem Bahnhof"--Nr. 1 des *Lesebuchs*--und direkt darauf die Nr. 8, "Laßt eure Träume fahren." Durch diese neue Zusammenstellung wird die Notwendigkeit von Anonymität, von Kälte, von Distanz, von Illusionslosigkeit für den, der in der großen Stadt überleben will, noch deutlicher als in der ursprünglich von Brecht vorgesehenen Abfolge. Das dritte Gedicht Brechts, Nr. 6 aus dem *Lesebuch*, taucht im Mittelteil der Sammlung auf. Der, der da die Straße hinuntergeht, "den Hut im Genick," der "jedem Mann ins Auge" sieht, der sich nicht widerspruchslos alles gefallen lassen will und "allerdings noch ein Haus bauen will," akzeptiert die eingangs gegebenen Grundregeln nicht: er bleibt nicht anonym, er engagiert sich. "Und alle wissen, dass er verloren ist!" Dieser in runden Klammern gesprochene Kommentar wird relativiert durch einen zweiten, der in

eckigen Klammern ganz am Ende des Gedichts folgt: "Das habe ich schon Leute sagen hören." Inmitten der Typologien des Großstädters, die uns die Anthologie präsentiert, bleibt Brechts Figur ein Sonderling. Der Autor lässt im 1927 entstandenen Gedicht allerdings offen, ob dieser Städtebewohner, der mit dem Hut im Genick statt im Gesicht, also mit Plessner gesprochen ohne "Rüstung," den "Kampfplatz der Öffentlichkeit" betritt, im Dschungel der großen Stadt eine Überlebenschance hat. 1930, als das *Lesebuch* zusammen mit *Mahagonny* gedruckt wird, ist die Frage beantwortet: Paul Ackermann, der mit seinem Geld auch seine Rüstung verliert, überlebt das nicht--käme er mit diesem Verstoß gegen das Grundgesetz der Paradiesstadt davon, müssten die Macher der Stadt die Existenzberechtigung ihrer Gründung in Frage stellen.

Die Versuchsanordnungen von *Lesebuch* und *Mahagonny* erweisen sich so nicht als Gegenüberstellung von Modell, industrialisierte und zur Unbewohnbarkeit tendierende Großstadt, und Gegenmodell, paradiesische Vergnügungsstadt mit dem inhärenten Zwang zur Selbstzerstörung, sondern als dialektische Anordnung zweier Ausprägungen der Urbanisierung im 20. Jahrhundert, natürlich beide auf die Spitze getrieben: "Der Raum Stadt wird...mit der modernen Gesellschaft verschnitten, ohne das deren Konvergenz oder deren Differenz thematisiert würden. Die spezifische Erfahrung Stadt...wird zur allgemeinen Erfahrung Gesellschaft ausgeweitet."[38] Diese allgemeine Erfahrung Gesellschaft wird es sein, die den Dichter Brecht künftig beschäftigt. "Brechts Metropolen haben den Charakter des Substanzlosen, des Provisorischen und Transitorischen."[39] In seinen Stadt-Texten der 1920er Jahre lassen sich bereits jene "Nicht-Orte" aufspüren, die Marc Augé 1994 beschreibt: "So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort."[40] Die Riesenstadt Chicago als Folie für den Kampf zwischen Garga und Schlink im *Dickicht der Städte* ist ebenso ein Nicht-Ort in diesem Sinne wie *Mahagonny*--und der Bruch mit der eigenen Identität Voraussetzung, um in ihm zu überleben. Brechts radikale Analyse moderner Urbanität gilt es für die postmoderne Stadttheorie wieder zu entdecken.

Anmerkungen

---

[1] Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in Brecht, *Werke*, Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (Berlin/Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1988-2000), Bd. 2: *Stücke* 2, S. 333-392, hier S. 387. Im Folgenden wird diese Ausgabe zitiert als BFA, gefolgt von der Band- und Seitenzahl.

[2] Henri Lefèbvre, *Die Revolution der Städte* (München: List, 1972). Französische Originalausgabe *La révolution urbaine* (Paris: Editions Gallimard, 1970). Hinweis in Klaus W. Scherpe, "Nonstop nach Nowhere City?" in Scherpe, Hrsg., *Die Unwirklichkeit der Städte* (Reinbek: Rowohlt, 1988), S. 129-152, hier S. 131.

[3] ebd. S. 7.

[4] ebd., S. 86.

[5] BFA 2, S. 331.

[6] BFA 28, 198; vgl. Jan Knopf, *Brecht-Handbuch* (Stuttgart: Metzler, 1984), S. 65f.

[7] Z.B. BFA 28, S. 171.

[8] BFA 26, S. 236.

[9] In meiner Dissertation, *Der Autor als Städtebewohner–Bertolt Brecht und die großen Städte* (Arbeitstitel, Fertigstellung 2004), bearbeite ich das Thema aus architektur- und literaturwissenschaftlicher Sicht u.a. unter Bezug auf die drei Ebenen des Urbanismus in der Darstellung Henri Lefèbvres.

[10] Lefèbrve, *Revolution*, S. 88.

[11] Franz Norbert Mennemeier, *Bertolt Brechts Lyrik. Aspekte Tendenzen* (Düsseldorf: Schwann Bagel, 1982), S. 91.

[12] BFA 28, S. 99.

[13] BFA 28, S. 101.

[14] BFA 28, S. 102.

[15] Knopf, *Brecht-Handbuch*, S. 50.

[16] BFA 28, S. 449ff.

[17] BFA 11, S. 119f.; die nachfolgenden Gedichtzeilen ebenda.

[18] Wolfgang Rothe, Hrsg., *Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart* (Stuttgart: Reclam, 1973), S. 177.

[19] ebd., S. 123.

[20] Georg Simmel, "Die Großstädte und das Geistesleben," in Simmel, *Aufsätze und Abhandlungen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995), S. 116-131, hier S. 116.

[21] ebd., S. 121.

[22] Waltraud Wende, Hrsg., *Großstadtlyrik* (Stuttgart: Reclam, 1999), S. 104.

[23] ebd., S. 77.

[24] Karl Scheffler, *Berlin--ein Stadtschicksal*, Nachdruck der Erstausgabe von 1910 (Berlin: Fannei & Walz, 1989), S. 222.

[25] ebd., S. 151.

[26] ebd., S. 166.

[27] Werner Hegemann, *Das steinerne Berlin*, Nachdruck der Ausgabe von 1930 (Braunschweig: Vieweg, 1976), S. 207.

[28] ebd., S. 213.

[29] Helmuth Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001), S. 80.

[30] Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft*, S. 110.

[31] Robert Cohen, "Großstadtlyrik Bertolt Brechts," *Das Argument* 228 (1998), S. 769-782, hier S. 771.

[32] BFA 11, S. 119.

[33] Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft*, S. 82.

[34] Robert Seitz / Heinz Zucker, Hrsg., *Um uns die Stadt. Eine Anthologie neuer Großstadtdichtung* (Berlin: Sieben-Stäbe-Verlag, 1931).

[35] ebd., S. 7.

[36] Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971), S. 81.

[37] Seitz / Zucker, Um uns die Stadt, S. 15f.

[38] Walter Delabar, "Nomaden, Monaden. Versuch über Bertolt Brechts *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*," in Walter Delabar / Jörg Döring, Hrsg., *Bertolt Brecht 1898-1956* (Berlin: Weidner 1998), S. 141-162, hier S. 151.

[39] Cohen, "Großstadtlyrik," S. 771.

[40] Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994), S. 17.

Mahagonny as Reflected in Marcel Breuer's Infrastructure Architecture, Del E. Webs's Sun City, and Disney's Celebration

Are there similarities between the representation of the city Mahagonny and the urban visions of classical modernism? Furthermore, is it possible to find associative references in recent and current ideas of urbanism? This article treats such questions. Using Marcel Breuer's generally forgotten radical urban design "Infrastructure Architecture" (1929) as an example, it seeks to establish parallels and differences to Mahagonny. The visionary content of Brecht's Mahagonny thus becomes clear. Comparisons with Sun City (Arizona) and Celebration (Florida) demonstrate why this is so.

Mahagonny im Spiegel von Marcel Breuers Verkehrsarchitektur, Del E. Webs Sun City und Disneys Celebration

Gibt es Ähnlichkeiten zwischen der Darstellung der Stadt Mahagonny und den Stadtvisionen der klassischen Moderne? Lassen sich darüber hinaus assoziativ Bezüge zu Stadtvorstellungen der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart herstellen? Der vorliegende Text geht diesen Fragen nach. Am Beispiel von Marcel Breuers weitgehend vergessenem, radikalem städtebaulichen Entwurf "Verkehrsarchitektur" von 1929 werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu Mahagonny dargestellt. Dabei wird deutlich, dass Brechts Mahagonny weit in die Zukunft weist. Vergleiche mit Sun City (Arizona) und Celebration (Florida) zeigen, warum das so ist.

Mahagonny im Spiegel von Marcel Breuers Verkehrsarchitektur, Del E. Webs Sun City und Disneys Celebration

Gregor Langenbrinck (Bauhaus, Dessau)

Mein Blick auf Mahagonny ist der eines Urbanisten, Werk und Biographien von Bertolt Brecht und Kurt Weill lasse ich weitgehend unberücksichtigt. Zu Grunde liegt der Text der Oper in der Druckfassung von 1930; an ihm interessiert mich die Beschreibung von Stadt. Sie setze ich einerseits exemplarisch in Beziehung zur Stadtvorstellung der Avantgarde des Neuen Bauens in Berlin um 1930. Andererseits werde ich assoziativ Bezüge zu Del E. Webs Sun City--gegründet 1960--und zur Stadtvision des New Urbanism am Beispiel der Disneystadt Celebration andeuten-im Bau seit 1996.

Mahagonny wird gegründet am Ort, an dem konsequent entschieden werden müsste. Die Protagonisten sind aus der Großstadt geflüchtet, um woanders ihr Glück zu machen. Sie werden verfolgt, ihr Fahrzeug bleibt liegen. Doch weder Flucht noch Fahrt zu den Goldschürfgebieten werden fortgesetzt. Eine Reparatur des Fahrzeugs wird nicht probiert. Man bleibt. Das ist bequem und fatalistisch. Drei Nicht-Entscheidungen führen zur Gründung Mahagonnys, der Netzestadt. Die Gründung ist eine Entscheidung aus Schwäche.

Der Ort liegt in der Wüste, "Fern vom Getriebe der Welt."[1] Er soll Ruhe und Eintracht für Goldgräber und Großstädter und insgesamt für die "Unzufriedenen aller Kontinente" bringen. Alle, gezeichnet von Entbehrungen, Zügellosigkeit und täglichem (Über-)Lebenskampf, sollen hier geregeltes Glück finden. Das dritte Bild zeigt: Mahagonny ist Gegengründung zur Großstadt und letzter Posten vor der Zivilisationsgrenze. Sie durchlebt eine Phase extremer Überregulierung und fällt durch ein drohendes Naturereignis in eine Phase extremer Deregulierung: Erst Gemeinschaft, Kontrolle und Selbstkontrolle des Subjekts--Gefangener im goldenen Käfig. Dann Individualisierung, Gesetzlosigkeit und Chaos-Desperado im Panorama aller Möglichkeiten. Fazit: Kein Lebenskonzept macht glücklich. Es folgt der Untergang von Mahagonny.

Gezeigt wird die Civitas von Mahagonny, ihre "Empfindungen, Rituale und Anschauungen," wie die Menschen leben. Die Urbs, die Physis, "die Steine der Stadt,"[2] ihre Infrastruktur, Art und Aussehen der Gebäude, bleiben bis auf Andeutungen-Stadtplan, Kneipe, Hotel zum Reichen Mann, Gerichtssaal-unerwähnt. Das schafft Raum für Assoziationen und Vergleiche mit anderen Stadtkonzepten. Eins durchzieht alles: Die Macht des Kapitalismus. Nicht nur in der Großstadt und bei den Goldgräbern, sondern auch in Mahagonny wird das Netz des Kapitalismus aufgestellt, um die "essbaren Vögel" (BFA 2, S. 336) zu fangen. Gefangen wird in Mahagonny nichts, weil

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

verordnetes Glück produziert werden soll. Das ist industriell (noch) nicht herstellbar. Nur Rahmenbedingungen und Umgebung können definiert werden. Deswegen muss, wer nach Mahagonny kommt, die Taschen voll Geld haben. Geld machen, tut man woanders. Für alles wird bezahlt. Wer nicht zahlt, kommt auf den elektrischen Stuhl.

Mahagonny ist amerikanistisch

Mahagonny wird auf der Folie des Amerikanismus konzipiert. Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert werden in Deutschland auf ihr Utopien und Dystopien zur Großstadt gezeichnet. Amerikanismus ist die Konstruktion Amerikas durch den Blick aus zweiter Hand. Es sind Briefe, Bilder, Romane, Zeitungs- und Reiseberichte, die das Material für das Surrogat liefern. Spätestens ab 1924 ist die gesamte Avantgarde davon infiziert.[3] Chicago und New York werden genannt, aber kaum einer kennt die Städte aus erster Hand. Und die, die dort waren, kennen sie zumeist nur flüchtig, aus organisierten Besuchen. Das konstruierte Bild Amerikas wird durch den Kontakt mit der Wirklichkeit nur geringfügig modifiziert.[4] Auch Brecht ist infiziert, ist Amerikanist. Auch er kennt, zur Zeit der Entstehung der Oper, Amerika und seine Städte nur aus zweiter Hand. Er kennt sie von Bildern, aus Publikationen wie Erich Mendelsohns *Amerika. Ein Bilderbuch für Architekten* von 1926.[5] Aber anders als die Avantgarde der Architekten und Stadtplaner arbeitet er sich nicht an der Großstadt ab.

Manfredo Tafuri stellt in seinem Buch *Kapitalismus und Architektur* fest, dass die meisten Amerikaner die Großstadt und vor allem die City als Ort zum Leben ablehnen.[6] Sie ist ein zur Abwicklung von Geschäften notwendiges Übel. Nur wer aus finanziellen Gründen nicht anders kann, lebt in der City. Der Rest sucht sein Ideal in den Vorstädten oder gleich in der Kleinstadt. Die Großstadt bleibt unheimlich und widerspricht dem Pioniergeist, der immer weiter und stetig die Grenze der Zivilisation ausdehnen will. Am Rand steckt er seinen "claim" ab, beginnt das Land zu zivilisieren. Der Pionier liebt die Einsamkeit und unterwirft sich harten Regeln. Er ist stolz. Dichte und Hektik, vor allem aber Zügellosigkeit der Großstadt sind ihm zuwider. Sie sind beängstigend. Wer dennoch in die Großstadt geht, will Geld machen. Ist das Ziel erreicht, wird die Großstadt wieder verlassen.

Brechts Amerikanismus ist eher der eines Amerikaners im Exil, als der eines Deutschen. Mahagonny ist Neugründung auf amerikanischem Boden und nicht Deutsche Kleinstadt mit langer Tradition. Brecht zeigt, dass man nicht flüchten kann. Egal wo, man verfängt sich im Netz des Kapitalismus. Wer versucht der Reibung mit dem System auszuweichen, sich eine reibungslose glückvolle Stadtwelt zu konstruieren, erfährt bald das Umschlagen ins Gegenteil. Die Reibungslosigkeit gebiert den Unfall, das Chaos und Anarchie.

Die Großstadt und die Avantgarde des Neuen Bauens

Die Avantgarde des Neuen Bauens 1929 sagt: Die Stadt verändert sich und wir uns mit. Es gilt den permanenten Umbau in einen großen Plan zu fassen, dem Auge ein Bild zu geben, das Veränderung erlaubt und die Großform der Stadt dennoch nicht gefährdet. Entsprechend muss sich unser Leben ändern, das ganze Menschsein. Die Stadt, die ist, muss komplett verworfen werden. In ihr sind Industrie und Kapitalismus Motor für Veränderung. Die Industrie sieht das Individuum nicht. Sie sieht den Menschen als Teil von Produktion und Absatz, schließlich noch als Konsument und Kunde. Kapitalismus fordert Effizienz und Rendite. Beide stehen vor Sozialem und Persönlichkeit. Durch dieses Denken hat sich die Stadt bereits verändert. Das Industrieprodukt wird in Masse hergestellt und muss schnell zum Kunden. Entsprechend wird Industriestruktur zur Stadtstruktur gemacht. Verkehr ist Primat der Planung. Kapitalismus wirkt ohnedies in beiden. Allerdings setzen ihnen Bestand, soziale Kräfte und Establishment Widerstand entgegen. Das skrupellose Tun der Spekulanten, die den Plan der Industrie vollziehen, erzeugt für immer eher eine Stadt als Lebenswelt ohne Perspektive. Die Avantgarde erkennt das. Sie unterstützt den Widerstand, verhandelt mit der Industrie und will das Prinzip des Kapitalismus für sich nutzen. Sie will total gestalten: das Produkt, die Stadt, die Architektur und die Menschen, die in ihr leben. Der Künstler in der Avantgarde soll nun leisten, was der Ingenieur nicht schafft: Die Prinzipien des Sozialen mit denen des Kapitals dialektisch zur modernen Stadt verbinden.

Martin Wagner, Stadtbaurat von Berlin 1926-1933, spiegelt seine Vision der Großstadt Berlin auf den Folien des real existierenden Sozialismus der Sowjetunion und des Kapitalismus in den USA. Moskau auf der einen und New York, Chicago oder Detroit auf der anderen Seite, spiegeln was Berlin scheinbar fehlt. Wagner ist dabei nicht unkritisch. Er ist weder Kommunist noch Kapitalist. In beiden Systemen erkennt er Schwächen. Im Fall von Kapitalismus und amerikanischer Großstadt kann er sie während zweier Amerikareisen selbst besichtigen. Die Schwächen ausmerzen und zwar durch die Stärken des anderen Konzepts ist sein Plan. Das ist der dritte Weg: In Berlin soll er beschritten werden. Berlin soll umgebaut werden--sozial, politisch und physisch--zur Weltstadt.[7] Ausgehend von Neugestaltungen des Potsdamer Platzes, des Alexanderplatzes und des Halleschen Tors sollten sämtliche große Straßenzüge in der Friedrichstadt (und teilweise darüber hinaus) komplett neu errichtet werden. Die Plätze sind "Schleusen," die Straßen Kanäle im Netzwerk der Weltstadt. In seinem zentralen Text "Das Formproblem eines Weltstadtplatzes" schreibt Wagner:

> ...Weltstadtplätze sind Organismen mit ausgeprägtem formalen Gesicht... Der Weltstadtplatz verlangt...eine Differenzierung der Verkehrswege... Farbe, Form und Licht (Reklame) sind die drei Hauptbauelemente... Ein

> Weltstadtplatz ist Haltepunkt und Durchgangsschleuse in einer Form: Haltepunkt für die Konsumkraft und Durchgangsschleuse für den Fließverkehr.[8]

Aber Wagner will nicht nur konzipieren, sondern durchsetzen. Dafür baut er ein Beziehungsnetzwerk zwischen Geschäftswelt, Stadtpolitik und Avantgarde-Architekten auf. Alle stecken in der Krise: Die Geschäftsleute der Friedrichstadt gründen 1926 den City-Ausschuss, um Strategien gegen den grassierenden Abfluss von Kaufkraft ins Westend (Kurfürstendamm / Tauentzienstraße) zu entwickeln. Der Vorsitzende, Martin Mächler, Architekt und Stadtplaner, steht hinter Wagners Ideen. Die Stadt besitzt wichtige Immobilien nicht, um großflächige, einheitliche Planungen durchsetzen zu können. Wagner beginnt mit Terrainspekulationen. Das Vorhaben wird bekannt, die Preise steigen. Wagner landet am Alexanderplatz ein finanzielles Desaster. Danach verdunkelt er, zunächst mit Erfolg, die Geschäfte. Letztlich bricht ihm das aber das Genick.

Die Avantgarde der Architekten gründet 1926 die Vereinigung des "Rings," denn kaum einer hat Aufträge. Fast immer verlieren sie den Kampf um Projekte gegen das Heer der konservativ neo-klassizistischen Planer. Intern oft uneins werden sie jetzt nach Außen sprachmächtig. Wagner ist bis zum Moment seiner Ernennung zum Stadtbaudirektor Mitglied im "Ring." Von nun an organisiert er Aufträge. Durch dieses Netzwerk, Wagner nennt es sein Orchester und sich selbst Dirigent, gelingt es von 1926 bis zum Schwarzen Freitag sämtliche realisierte Projekte des Neuen Bauens in Berlin auf den Weg zu bringen. Aber: Von der Geschäftstadt werden nur Fragmente verwirklicht--Columbushaus von Erich Mendelsohn am Potsdamer Platz, zwei Geschäftshäuser von Peter Behrens am Alexanderplatz.

Breuers Verkehrsarchitektur ist radikale Gegenwart

In diesem Kontext veröffentlicht der junge Architekt, Marcel Breuer, sein einziges, rein städtebauliches Projekt. Unter dem Titel "Verkehrsarchitektur–ein Vorschlag zur Neuordnung des Potsdamer Platzes" präsentiert er 8 Pläne und einen Erläuterungstext.[9] Außer Längsschnitt und Schemata sind alle Pläne axonometrisch und extrem von oben gezeichnet: Vogelperspektive. Pfeile bedeuten Fahrzeugbewegungen, weiße und schwarze Punkte Menschen– neusachliche Reduktion auf das Allernotwendigste. Zu sehen gibt es das Schema eines kleeblattartigen Autobahnkreuzes gefolgt von einer Adaption mit Kröpfung also Biegung einer Hauptstraße parallel zur angenommenen dominanten Hauptstraße (1. und 2. Plan). Der dritte Plan passt das gekröpfte Grundschema an die in den Potsdamer Platz mündenden Straßenläufe an. Der Verlauf von Potsdamer-und Leipzigerstraße wird dominant gesetzt. Friedrich-Ebert-Straße und Königgrätzerstraße werden gekröpft. Die Bellevuestraße verläuft vom Platz weg nur als Einbahnstraße in Richtung Tiergarten. Pläne 4 und 5 zeigen verschiedene Varianten

kreuzungsfreier Fahrmöglichkeiten, sowie Parkplätze und Haltezonen. Plan 6 ergänzt den Straßenbahn- und Fußgängerverkehr. Fußgänger unterqueren (weiße Punkte) die Straßen und zwar über die Zugänge zur Untergrundbahn. Plan 7 zeigt einen Längsschnitt von Potsdamer- und Leipzigerstraße. Auf Plan 8 wird der Platzverkehr im Ganzen dargestellt: Es gibt keine Kreuzungen mehr, der Verkehr kann ungehindert fließen. Der Potsdamer Platz ist, im Sinne Martin Wagners, "Clearing Point" mit "Fließverkehr." Dafür hat Breuer die gesamte oberirdische Baumasse des Platzes beseitigt. Die vormalige Doppelplatzanlage–Potsdamer Platz und Leipziger Platz–fällt in eins. Das Oktogon des Leipziger Platz und der von vielen als unkoordinierte Straßenkreuzung von fünf Straßen bezeichnete Potsdamer Platz, sind formal·verschwunden. Mit Ausnahme der Straßeneinmündungen und der U-Bahn gibt es keine formale Referenz zum alten Raumgefüge.

Die Fluchtlinien der Bebauung werden neu gesetzt. Dadurch entsteht eine große, asymmetrische Platzform, die aber insgesamt kleiner ausfällt als die alte Doppelplatzanlage. Das bedeutet Gewinn an Bauland. Über den Fluchtlinien steigt eine immergleiche neungeschossige Gebäudestruktur auf. Sie ist leicht vertikal und stark horizontal gegliedert und läuft in die einmündenden Straßen weiter. Unten zwei Geschosse für Läden, die sich an den Einmündungen geschmeidig um die Ecke biegen. Darüber sieben Geschosse für Büro-, Wohn- und andere Nutzung. Sie laufen in Brücken über die Einmündungen hinweg. Darüber ein Flachdach. Es gibt keine Häuser, nur noch ein einziges endloses Gebäude: Großstadtarchitektur. Insgesamt entsteht ein dichtes, nach rationalen Gesichtspunkten hoch effizientes Stadtgewebe oder-netz.

Breuer weiß, dass er radikal ist. Er schreibt es. Wenn ein Platz dem Verkehr anzupassen ist, dann muss das ohne Skrupel bezüglich seiner bestehenden Werte und jenseits zeitgemäßer ästhetischer Ansichten geschehen. Wir erfahren weiter, was auf den Plänen nicht zu sehen ist: Unter dem Platz liegen vier Bahnhofsetagen. Potsdamer und Anhalter Bahnhof sowie Wannsee-und Stadtbahn werden aufgelöst und mit der bestehenden U-Bahn zu einem unterirdischen Superknoten verbunden. Fast der gesamte Rest des Textes beschreibt, was die Pläne zeigen.

Erst im letzten Absatz geht Breuer auf Gebäude und ihre Gestaltung ein: Die Platzwände sollen die Struktur eindeutig bestens konstruierter Gebäude in einfachster Form darstellen, deren Äußeres nur einen Grundrhythmus zu dem dauernd wechselnden, überraschenden und individuell-vielseitigen Farben- und Lichtformen der City bildet. Sie sind der nackte Körper, den die wechselnde Zeit aktuell-verschiedenartig bekleidet.[10]

Bei Breuer ist der Potsdamer Platz Zentrum des infrastrukturellen Netzes der neuen Geschäftsstadt. Sein Entwurf ist radikal, weil er zu jeder Phase, den jeweilig zugrunde liegenden Gedanken bis zur letzten Konsequenz zu Ende denkt und darstellt. Verkehrsregulierung steht im Mittelpunkt. Die Konzeption rekurriert auf amerikanische

Pläne für aufgeständerte Highways zur Sicherstellung des innerstädtischen Verkehrsflusses. Seine Großstadtarchitektur ist Struktur und ganz unamerikanisch. Vom Potsdamer Platz ausgehend, soll sie sich netzartig über die gesamte Stadt ziehen. Aus heutiger Sicht erinnert sie an neuronales Gewebe. Die Form ist im Fluss und es scheint so, als ob sie sich dehnen und weiten kann. Lebendig passt sie sich den Bedürfnissen--Farbe, Form, Licht--im Moment, da sie auftauchen, an.

Breuer reflektiert die Entwürfe seiner Vorgänger Ludwig Hilberseimer, Le Corbusier und direkt die Gebrüder Luckhardt und Alfons Anker, lässt diese aber weit hinter sich. Hilberseimer entwickelt 1924 das Schema einer Hochhausstadt. US-amerikanisch inspirierte Trennung der Verkehrsströme--Fußgänger über Straßenbahn / Bus / LKW / PKW über U-Bahn über Personenzug über Versorgungsbahn- wird mit Blockrandbebauung und Hochhausscheiben kombiniert. Das Schema soll Leitbild für das Neue Berlin werden.[11] Für das Hallesche Tor legt er 1927 einen Entwurf zur Organisation des Verkehrs vor. Über dem Platz steht aufgeständert der kreuzungsfreie Verteiler einer Stadtautobahn. Le Corbusier stellt 1925 seine Vision für die moderne Großstadt vor. Doch in der Stadt für drei Millionen dominieren Monumentalität und symbolischer Ausdruck über Sachlichkeit und Primat des Verkehrs.[12] Einen von Martin Wagner initiierten Wettbewerb zur Umgestaltung des Alexanderplatzes gewinnen 1929 die Gebrüder Luckhardt und Alfons Anker.[13] Horizontalität und künstliches Licht (Reklame) bestimmen die Fassadenstruktur sämtlicher Gebäude. Sie spiegeln die Dynamik des Großstadtverkehrs. Beides wird von Breuer übernommen. Genauso wie die sanfte Biegung der Ladengeschosse um Straßenecken und die vertikale Funktionsteilung der Baukörper. Allerdings distanziert er sich vom Dominant-Setzen einzelner Gebäude. Breuer verzichtet auf jede Form monumentaler Repräsentation. Er hat sich vom baulichen Kontext und von der Geschichte der bestehenden Stadt Berlin verabschiedet. Achse, Objekt, Repräsentation oder Perspektive sind im Gegensatz vor allem zu Le Corbusier aber auch zu Hilberseimer und den Brüdern Luckhardt und Alfons Anker, kein Thema mehr. Sein Blick fragt nach dem Bedürfnis der Gegenwart. Der Entwurf repräsentiert in formaler wie metaphorischer Weise die Vision der modernen Großstadt Martin Wagners und vieler Zeitgenossen. Er ist ihr Schlusspunkt.

Brechts Mahagonny ist radikale Zukunft

Auch Brecht ist radikal. Doch Mahagonny weist nicht auf die Gegenwart, sondern in die Zukunft. Brecht radikalisiert die Konsumkraft. Mit einem Schritt steht er in der Post-Moderne, im informationellen Zeitalter. Er durchleuchtet die sozialen Implikationen, kennt aber die technologischen Voraussetzungen noch nicht. Es gibt das Netzwerk des Kapitalismus, aber noch nicht das der Informations- und Kommunikationstechnologien. Mahagonny muss untergehen, weil die Dienstleistungsstadt nicht denkbar ist. Brecht erreicht

Mahagonny, weil er die Migration der Arbeit konsequent zuende denkt. Vom primären Sektor (Landwirtschaft, Bergbau, Goldgräber) über den sekundären (Industriearbeit, Großstadt) zum tertiären (Dienstleistung, Mahagonny). Ohne Dienstleistung ist Konsum nicht möglich. In Mahagonny wird gearbeitet. Die Arbeit ist abhängig von den Devisen der Unglücklichen. Da diese nicht arbeiten, müssen immer neue Unglückliche mit Geld kommen. Das Konzept ist einseitig, denn es wird nichts entwickelt: Mahagonny nimmt Devisen für Dienstleistungen, es findet aber keine Wertschöpfung statt. Was machen die, die in Mahagonny arbeiten mit ihrem Geld? Jedenfalls werden sie sehr reich.

Zwei neue Stadtgründungen

Station auf dem Weg zur Post-Moderne ist Sun City. Del E. Web, ein amerikanischer Bauunternehmer, befragt 1958 eine Gruppe Pensionisten, Unglückliche, und stellt fest, was sie wollen: Sonne, Geselligkeit, Aktivitäten, Sicherheit, Versorgung. "Nicht zu Leiden und alles zu dürfen" (BFA 2, S 336). 1960 gründet er Sun City. Mitten in der Wüste. Unter der Sonne Arizonas. Über 50 000 aus über 50 Ländern leben heute in Sun City--Tendenz steigend. Wer kommt muss mindestens 55 sein und einen Bungalow für 80 000 Dollar kaufen. Partner und Freunde sind erlaubt. Mindestens 18 müssen sie sein. Großer Altersunterschied wird toleriert, solange er gesetzlich ist. Kinder und Jugendliche haben Besuchsrecht für ein paar Wochen--maximal. Sun City bietet jede Form von Dienstleistung, perfekt auf die Bedürfnisse der Alten abgestimmt. Sun City ist sehr sozial. Jeder tut hier Dienst, freiwillig und so viel er kann. Als Polizist ohne Befugnis und Aufgabe, denn die Verbrechensrate liegt bei Null. In der Putzkolonne mit Akribie: Im Stundentakt werden in den Stadtparks Orangen aufgesammelt, die von kugelrund geschnittenen Bäumen mit weißen Stämmen fallen. Sichtbar gibt es keinen Dreck. In keinem Sinne. Man sieht ihn nicht: Hausmülltonnen sind im Boden vor den Bungalows versenkt. "Schön ist die Ruhe und der Frieden / Und beglückend ist die Eintracht" (BFA 2, S. 350). Sun City funktioniert, weil dort genau soviel los ist, wie es die "Unglücklichen" sich wünschen. Alles was nicht passt, kommt nicht rein, wird rausgekehrt, nicht zugelassen. Tod und Krankheit werden durch Aktion stumm gemacht. Sun City funktioniert ohne Wertschöpfung, weil sich die Taschen der Unglücklichen tatsächlich immer wieder füllen. Das heißt dauernder Profit für die, die arbeiten. "Aber etwas fehlt" (BFA 2, S. 350). Sun City existiert nur für eine Schicht Unglücklicher: Die Alten. Die anderen müssen weiter suchen.

Celebration liegt in Florida, im Sumpf, weit draußen vor Orlando, erträglich entfernt vom Flugplatz und nah zum Highway. Die Umgebung ist grün, Golfplätze und sonst viel Natur. Es ist die Gegend mit der geringsten Hurrikanwahrscheinlichkeit. "Herrlich ist das einfache Leben / Und ohnegleichen ist die Größe der Natur" (BFA 2, S. 350). Celebration ist das Versprechen der Disney Corporation nach

Glück. Aber es ist ein anderes, ein keimfreies Glück, das versprochen wird. Der "Kern des Goldes" ist nicht die Befriedigung der Wollust der Männer: "Nicht zu leiden und alles zu dürfen" (BFA 2, S. 336). Auch nach Celebration ziehen die Unglücklichen aus den Großstädten. Vor allem Familien, die ihren Kindern ein unschuldiges Aufwachsen ermöglichen wollen, fern von Regellosigkeit und Gefahr der Großstadt. Dafür unterwerfen sie sich harten Regeln. Ihre Häuser folgen außen dem Ideal der Pionierzeit. Farbtabellen müssen beachtet werden. Bestimmte Gegenstände dürfen nicht in den Fenstern aufgestellt werden. Garten- und Nachtbarschaftspflege werden vorgeschrieben. Innen ist alles typisch amerikanisch, so wie wir es aus Seifenopern kennen. Und: Die Stadt ist technologisch vollkommen vernetzt. Formales und soziales Netz ist konstruiert. Das Ideal der Gründerzeit ist mit modernem Lifestyle in Einklang gebracht.

Celebration ist eine Dienstleistungsstadt für Alle--arm und reich, alt und jung. Im Unterschied zu Mahagonny und Sun City arbeiten hier auch die Konsumenten. Sie pendeln in die Großstadt, arbeiten zuhause oder tun beides. Im Zentrum gibt es Einzelhändler und Unterhaltungsmöglichkeiten. Disneyworld ist nicht weit. Die Schulen sind gut und die Polizei sorgt rund um die Uhr für Sicherheit. Celebration ist eine Stadt ohne Reibung. Alles scheint harmonisch, glücklich. Und niemand will lieber seinen Hut aufessen--vermutlich. Hinter dem Glücksversprechen steht ein rein kapitalistisches Konzept. Im Netz von Celebration verfangen sich viele Vögel. Das ist der Unterschied zu Mahagonny. Alles wird vom Konzern gesteuert. Ziel: Profitmaximierung. Celebration hat keinen Bürgermeister, sondern einen Angestellten des Konzerns. Die Polizei ist ein privater Sicherheitsdienst. Viele staatliche Gesetze sind außer Kraft, weil Celebration auf Firmengelände errichtet wird. Ein Umschlagen in Chaos und Anarchie ist nicht denkbar, weil Informations- und Kommunikationstechnologien zur Überwachung eingesetzt werden. Celebration ist Benthams Panoptikum. Nie weiß ich, wann ich beobachtet werde.

Celebration und Sun City sind keine Städte. Und auch Brecht und die Protagonisten der klassischen Moderne verwerfen in ihren Konzepten die bürgerliche Großstadt. Realisiert oder nicht–allen fehlt das Städtische. Es fehlt die potentielle Möglichkeit, dass alles und jedes an jedem Ort jederzeit möglich werden kann. Es fehlt Reibung, Unsicherheit. Statt dessen herrscht, im Sinne Max Horkheimers und Theodor W. Adornos, "Kulturindustrie."[14] Dies bedeutet die vollständige Unterwerfung unter das Diktum des Kapitals. Der Fluss des Kapitals negiert Reibung. Reibung ist aber der Motor für Wertschöpfung. Sie ist der Motor der Stadt.

Anmerkungen

[1] Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in Brecht, *Werke* 2, *Stücke* 2. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (Berlin / Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1988), S. 333-389; hier S. 338. Weitere Zitate aus dieser Ausgabe werden im Haupttext mit BFA, Band- und Seitenzahl angegeben.

[2] Ich beziehe mich mit den Begriffen *urbs* und *civitas* auf eine Definition für Stadt / *city*, die Richard Sennett in Anlehnung an die Etymologiae von Isidor von Sevilla gibt. Sennett, *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds* (Frankfurt am Main: Fischer, 1994), S. 26.

[3] Zu diesem Thema s. Gregor Langenbrinck, *Amerika am Potsdamer Platz. Einflüsse des Amerikanismus auf städtebauliche Projekte für den Potsdamer Platz in Berlin zwischen 1910 und 1932.* Dissertation, Technische Universität Graz, 1998.

[4] Eine schöne Darstellung über Ablauf und Wirkung solcher Reisen liefert Mary Nolan, *Visions of Modernity. American Business and the Modernization of Germany* (New York / Oxford: Oxford University Press, 1994), S. 17ff.

[5] Erich Mendelsohn, *Amerika. Bilderbuch eines Architekten* (Berlin: Rudolf Mosse, 1926).

[6] Manfredo Tafuri, *Kapitalismus und Architektur. Von Corbusiers "Utopia" zur Trabantenstadt.* (Hamburg / Berlin: VSA, 1977).

[7] Vgl. Ludovica Scarpa, *Martin Wagner und Berlin. Architektur und Städtebau in der Weimarer Republik* (Braunschweig / Wiesbaden: Vieweg, 1986).

[8] Martin Wagner, "Das Formproblem eines Weltstadtplatzes," *Das Neue Berlin* 1.2 (1929): S. 33-38, hier S. 33ff.

[9] Marcel Breuer, "Verkehrsarchitektur–ein Vorschlag zur Neuordnung des Potsdamer Platzes," *Das Neue Berlin* 1.7 (1929): S. 136-141.

[10] Breuer, S. 141.

[11] Vgl. Ludwig Hilberseimer, *Groszstadtarchitektur* (Stuttgart: Julius Hoffmann, 1927), S. 17ff.

[12] Vgl. Le Corbusier, *Städtebau* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1929).

[13] Vgl.Wagner, "Das Formproblem eines Weltstadtplatzes," S. 35ff.

[14] Vgl. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt am Main: Fischer), 1997, S. 128ff.

Self-Consumption "sans rêve et sans merci": Mahagonny's Empty Space As U-topos of Hope

This essay proposes to read *The Rise and Fall of the City Mahagonny* in the context of Nietzsche's diagnosis of nihilism, which also poses the question of nihilism's possible (self-) overcoming. Brecht exemplifies the nihilist order in the adventure city Mahagonny, modeled as a timeless "empty space" devoid of values and meaning. Here economic exchange alone regulates the unbridled striving for happiness, enjoyment, and freedom. The religious-mythical authority of the Abstract, which results from the illusion immanent in relations governed by money, leads to an opaque context of guilt that condemns to failure any expectation of happiness or any complaint against the constitution of the city. The dialectic of the Abstract, culminating in the nothingness of death, is freed of its ritual character through a "minimal displacement" and transformed into the negative medium of its own destruction. This allows the *Gestus* of a radically profane redemption to be ignited by the immanence of utter hopelessness.

"Sans rêve et sans merci" sich verzehren: Hohlraum "Mahagonny" als U-topos der Hoffnung

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny wird im Kontext der Nihilismus-Diagnose Nietzsches gelesen, in dem sich auch die Frage nach seiner möglichen (Selbst-) Überwindung stellt. Die nihilistische Ordnung wird an der als "Hohlraum" modellierten Erlebnisstadt Mahagonny vorgeführt, indem Brecht sie als einen Ort der Wert-, Sinn-und Zeitentleerung darstellt, an dem zügelloses Glückstreben, Genuss und Freiheit nur durch die Funktion des Geldes reguliert werden. Die durch den in den Geldverhältnissen immanenten Schein entstehende mythisch-religiöse Herrschaft des Abstrakten führt in einen undurchdringlichen Schuldzusammenhang und verurteilt sowohl die Glückserwartung wie auch die Klagen gegen die Verfassung der Stadt zum Scheitern. Die in der Nichtigkeit des Todes kulminierende Dialektik des Abstrakten wird allerdings durch eine "mimimale Verschiebung" von seinen kultischen Zügen befreit und ins negative Medium seiner Destruktion verwandelt. Damit entzündet sich an der Immanenz der völligen Hoffnungslosigkeit der Gestus einer radikal profanen Erlösung.

"Sans rêve et sans merci" sich verzehren: Hohlraum "Mahagonny" als U-topos der Hoffnung

Dimitris Karydas und Giorgos Sagriotis (Freie Universität, Berlin)

Die utopische Stadt Mahagonny wurde als der Ort gegründet, an dem Glück schrankenlos verwirklicht werden konnte. In ihr wird Glück versprochen, gefeiert und zügellos genossen, während sie sich selbst dabei bis zum völligen Untergang verzehrt und verschlingt. Im nihilistischen Grundzug des Einverständnisses damit scheint sich kein Entkommen abzeichnen zu können, alle Klage vergebens und alle Hoffnung aufgegeben zu sein, bevor am Ende Hoffnungslosigkeit selbst feierlich verkündet wird. Eine Teleologie der Negativität durchdringt das Stück, in das dramaturgische Vorarbeiten, Lieder und musikalisches Material eingearbeitet wurden. Sie waren entstanden, als Brecht die ersten Versuche unternahm, das Chaos und die Kälte der sozialen Erfahrung der Weimarer Zeit in marxistischen Kategorien zu fassen und die literarische Darstellung dieser Erfahrung dementsprechend zu gestalten. So sehr sich die Quintessenz dieser Erfahrung in der Lehre vom Einverständnis als Überwindungsstrategie in der Hölle der kapitalistischen Städte ausdrückt, so wird das Einverständnis in der Stadt Mahagonny bis hin zur völligen Konformität mit den Maßgaben der Glücksrealisierung durch Konsum und Auslieferung an die Triebe nivelliert. Es ist gerade die Potenzierung dieser höllischen Züge der Verwirklichung im diesseitigen Hier und Jetzt versprechenden Alltags, eingefordert durch die Aktion Paul Ackermanns, die in die Zwangsläufigkeit der Zerstörung mündet, ohne dass der Verhaltenslehrer Brecht auch nur die Koordinaten andeutet, an denen sich ein möglicher Ausweg anbahnen könnte. Doch die durch Glückssucht auferlegte Hilflosigkeit der Bewohner von Mahagonny erfüllt die mit der Lehre vom Einverständnis verbundene Erkenntnisaufgabe in sogar radikalerer Weise als der Überlebenskünstler Keuner es tut,[1] obwohl die Männer von Mahagonny das Einverständnis ausdrücklich kündigen. In ihrer Weigerung, der Androhung der Hölle nachzugeben und sich verführen zu lassen, da ihr Glücksstreben mit dem Bewusstsein, dass sie die Hölle schon bewohnen, paradoxal in eins fällt, tritt ein Nullpunkt der Existenz zutage, an dem das Bewusstsein der vergeblichen Klage den Nihilismus total werden lässt.

Die Zeit-und Kulturdiagnostik Brechts in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* kommt der Nietzsches am meisten unter den vielfältigen Durchkreuzungen und Entsprechungen zwischen den beiden entgegen.[2] Das Erscheinungsbild der ausgehöhlten Kulturformen des europäischen fin de siècle hat im Blick Nietzsches die "dauerhaft begründete Barbarei" kaum verschleiern können.[3] Die äußerste Konsequenz der geschichtlichen Erfahrung der Moderne ist der Tod Gottes, an dem sich die Abgründigkeit der Schlussfolgerung

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

Nietzsches auftut, dass "nichts wahr..., alles erlaubt..." sei.[4] Im Lichte dieser Erfahrung stellt Brechts *Mahagonny* die zur Spitze getriebene Dialektik der Negativität dar, die sich an einer jeglicher sinnstiftenden Transzendenz abgekoppelten gesellschaftlichen Wirklichkeit entfaltet. Sie braucht keine ihr äußere Instanz, an der sie sich legitimiert, sondern sie produziert sie selbst in der Form des kapitalistischen Konsums. Der ist die Versprechung des Glücks und seine Verwirklichung im Diesseits zugleich. Der kapitalistische Kultus waltet in und über Mahagonny; es wird von der Logik dessen durchzogen, was Walter Benjamin als die quasi religiöse Dimension der Warengesellschaft freigelegt hat: "Der Kapitalismus ist ein Kultus sans rêve et sans merci."[5]

Das Zelebrieren, das Konsumieren ist, setzt eine Logik der Negation in Gang, die in der Frage kulminiert, ob der Nihilismus zwangsläufig zur Zerstörung führt, oder ob ihm ein Potential zur Selbstüberwindung innewohnt. Wenn jeglicher Bezug auf Transzendenz getilgt bzw. mit dem Kultus von Kapitalismus als Religion ersetzt worden ist, bliebe in der Sicht Benjamins nur eine minimale, in der Negativität verborgene Möglichkeit übrig, dem zerstörerischen Bann des Nihilismus zu entkommen, ohne allerdings den abhanden gekommenen Transzendenzbezug wiederherzustellen. "Die Rettung hält sich an den kleinen Sprung in der kontinuierlichen Katastrophe."[6] Ihr, das ist die Überzeugung Benjamins, wäre es doch möglich, Paroli zu bieten, und zwar mit einem für die Größe der Aufgabe merkwürdig kleinen Sprung. Dieser vermag eine dem zerstörerischen Kontinuum immanente Möglichkeit der Rettung offen zu halten.

Durch die Konstellation, zu der die ästhetischen Mittel der Darstellung philosophische Topoi und theologische Motive treten lassen, kommt die dialektische Bewegung in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* zustande, die die Möglichkeit der Rettung im zerstörerischen Kontinuum durchblicken lässt. Um dem philosophischen Einsatz dieser Bewegung Konturen zu geben, wird im Folgenden versucht, die Problematik der hohlen Stadt bis zum Einsturz vorzuführen, zu dem die nihilistische Entwertung durch Selbstpotenzierung gebracht wird. Darin vollzieht sich die immanente Dialektik des Hohlraums, die nichts anderes als der Feinmechanismus vom Vorgang der Selbstzerstörung ist, aus dem sich die Perspektive eröffnet, dass jener sich durch eine, am "kleinsten Sprung" Benjamins modellierte, "minimale Verschiebung" außer Kraft setzt.

Glück zu erlangen wird in der Stadt Mahagonny der Alleinherrschaft des Tauschprinzips überantwortet, denn in ihr kann man sich ungehemmt ausleben, sich endlos zerstreuen, Spaß und Lust genießen, solange man es bezahlen kann. Dennoch erweist sich der Raum der Stadt als ein leerer. Er wird entleert durch die Alleinherrschaft des Geldes als des "allgemeinen Äquivalents."[7] Im vom Geld regierten Tauschverhältnis werden die Dinge vergleichgültigt und die Verhältnisse verdinglicht, da von allem Inhalt abstrahiert wird. Wird alles in seiner Käuflichkeit austauschbar, so wird es auch, wie die käufliche Liebe, die keine ist, prostituiert und nichtig.

"Was auf dem grünen Tuch aus jeder Nummer den Spieler ansieht–das Glück–blinzelt ihm...aus allen Frauenkörpern als die Chimäre der Geschlechtlichkeit entgegen: als sein Typ," schreibt Walter Benjamin.[8] Das ist doch alles, was übrig bleibt von den Mahagonny-Bewohnern: ein Typ, eine leere Formel, die von allem Inhalt entleerte Individualität, die Gefühl, Willen und Handlungsspielraum in sich getilgt hat. So wie Dinge und Menschen austauschbar werden, ihrer spezifischen Differenz einmal beraubt, werden auch die Orte wie die Zeit vergleichgültigt und indifferent. "Wo immer du hingehst, es nützt nichts," stellen die Stadtbewohner fest--von Langeweile geplagt--auf der Suche nach Glückserfahrungen.[9] Die wurden unmöglich, da die Zeit leer, wie der Raum hohl wurde. Mahagonny wird zur Hölle, da in ihm das Leben zur Indifferenz erstarrt. Das in der Formel "Alles ist möglich" enthaltene Freiheits-und Glücksversprechen schlägt im indifferenten, zeitlosen Hohlraum in sein Gegenteil um. Denn "allem Inhalte [kann] die Form der Identität durch die Abstraktion gegeben werden."[10] Wenn alles möglich ist, ist alles ebenso unmöglich. Die Prophetie der Fülle verzehrt sich selbst, weil der Genuss, den sie verheißen hat, nur mit endlosem Verbrauch zustande kommen kann. In der Zerstreuung wird das Sein statt versöhnt prostituiert und zertrümmert. Der Zufluchtsort "Mahagonny" ist ein U-topos.

Wenn Glück in der Permanenz des Rausches von Konsum, Spiel und Lust seine Erfüllung sucht, so erhält die Glückssuche in der Phantasmagorie der Warenwelt einen kultischen Charakter, da ihre Erfüllung in nichts anderem bestehen kann als in der Zelebrierung des durch Geld erkauften Genusses. Die Paradoxie von dem "lieben Gottes billigen Salon" (BFA 2, S. 374) ist die einer Immanenz, die, um sich als solche zu konstituieren, jedes Absolute abschaffen und dabei den Tausch zum absoluten Prinzip erheben muss. In diesem Salon als der Kultstätte des ungehemmten Sich-Auslebens wird die Spannung erzeugt, in der eine Welt scheinbar reiner Immanenz in ihrer nihilistischen Versenkung steht. Sofern Mahagonnys einziges Prinzip die Käuflichkeit von Glück durch Geld und ihr einziger Inhalt der Warentausch ist, fällt es in das Raster von Benjamins Analyse des Kapitalismus als Religion. Der hat in Benjamins Formulierung eine "essentiell...religiöse Struktur."[11] Sein Kultus ist die Ware, wobei Sinn in dieser Welt ausschließlich in bezug auf den Warenkultus erzeugt werden kann. Zudem ist der Kultus ein verschuldender, der zwar aufgrund seiner reinen Immanenz keinen Gott benötigt, aber doch einen Fetisch: die Ware.[12]

Das Leben in der Stadt reguliert sich selbst, insoweit sich keiner auf etwas beruft, was dem Tauschprinzip äußerlich ist. Reine Immanenz, die Folge dieses Prinzips, unterliegt ihm selbst und wird von ihm zum Erliegen gebracht. Weil sie, die Immanenz, auch käuflich ist, bedarf sie der Rechtfertigung ihres eigenen Werts und da sie sich keinen transzendenten Maßstab erlaubt, produziert sie ihre Rechtfertigung, ihren Sinn aus sich selbst heraus. Deswegen muss sie eine Selbstverklärungsfunktion ausüben, mit der ihrer Sinnlosigkeit doch der

Schein von Sinn und Wert verliehen wird. Hierzu ist der Gestus der Reklame der geeigneteste. Durch die Verdinglichung der Sprache in der ständigen Selbstglorifizierung der Stadt wird Immanenz als verborgene Transzendenz entblößt.

Im Zusammenfallen der ökonomischen mit der theologischen Dimension der Schuld, bzw. wenn die ökonomische die theologische aufsaugt, wird das Schicksal, dem sich Mahagonny ihres Prinzips wegen verschreibt, zu dem was Benjamin den "Schuldzusammenhang des Lebendigen" genannt hat.[13] Denn "ein ungeheures Schuldbewusstsein, das sich nicht zu entsühnen weiß, greift zum Kultus, um in ihm diese Schuld nicht zu sühnen, sondern universal zu machen...."[14] Hat dieser "Schuldzusammenhang des Lebendigen" eine perennierende Verschuldung zur Folge, wird er zum unentrinnbaren Schicksal, das sie im Netz der Stadt Mahagonny gefangen hält. Zu dem mit Natürlichkeit behafteten, da aus der eigenen Realität sich speisenden Schein des kapitalistischen Kultus kommt die Natur als katastrophisch erfahrbare Größe hinzu: Das Wetter widerfährt Mahagonny als grausames Geschick. So wird das Herankommen des Taifuns als ein Ereignis empfunden, das die völlige Ausgeliefertheit an diejenigen mythischen Kräfte bestätigt, die in der Stadt walten. Mythisch ist die Verfassung der Stadt deshalb, weil nichts den Bann der kreisförmigen Lebensgestaltung brechen kann, durch den die Menschen in immer erneute Schuld geraten. In ihrer unreflektierten Annahme drückt sich die Charakterlosigkeit der Männer von Mahagonny sowie deren Ausgeliefertheit an die Triebe aus. In der ambivalenten Einstellung gegenüber der heraufziehenden Katastrophe wird deutlich, dass die Zerstörung als einzige Rettungsmöglichkeit wahrgenommen wird. Dass jene ausbleibt, ist keiner menschlichen Handlung zu verdanken, sondern auf die listige Laune der Natur zurückzuführen. Daran macht sich eine naturhafte Darstellung des Sozialen erkennbar, die es allerdings nicht bloß als zweite Natur aufweist. Die mit der ersten Natur zur Naturgeschichte zusammengeschlossene gesellschaftliche Dimension zeigt sich am Unbehagen der im Bann gehaltenen Mahagonny-Bewohner als defizitäre Zerfallsform, gerade weil die Erfüllung ihrer wesentlichen Bestimmung, des Glücks, Sinnentleerung zur Voraussetzung hat.

In der Reihe der in Mahagonny dargebotenen Pseudo-Aktivitäten und Zerstreuungsmöglichkeiten steht das Vergessen selbst am höchsten (BFA 2, S. 349f.). Was vergessen werden soll, ist nicht nur das frühere Leben in Alaska (am Konsum der vorangegangene Produktionsprozess), sondern auch das jetzige. Gerade durch diese Vergessenheit wird die gegenwärtige Zeit von jeglichem Erfahrungsinhalt abgelöst und zum Feld der charakterlosen Männer von Mahagonny gemacht. Nur noch die sukzessiven Essen-, Liebes-, Gewalt- und Sauforgien vermögen den Zeitablauf zu strukturieren, wodurch die "gespenstische[n] und dämonische[n]" Züge des Sozialen eben nur bejaht und gefeiert werden.[15]

Natur und Erlebnisgesellschaft verschmelzen in eine Gestalt, die in der religiösen Verklärung des Tauschwerts über mythische Kraft verfügt. Kapitalistischer Schein ist Mythos, weil er keinen Logos braucht. Die rituelle Ergebenheit in den phantasmagorischen Rausch weist wegen ihres rein fetischistischen Charakters die heidnische Prägung des kapitalistischen Kultus auf. Es sind gerade die neopaganen Züge dieser kapitalistischen Religion, die im Bannkreis des Mythischen dem Schicksal eine dämonische Kraft verleihen, eine nicht bloß gefährliche sondern eine letale. Deshalb sind es aber gerade diese Züge, die das mögliche Medium der Erlösung chiffrieren.

Der Kapitalismus als Religion verspricht allerdings keinen Exodus aus der Hölle. Seine Verheißung ist nicht die Entsühnung, seine Botschaft nicht die Hoffnung auf Befreiung. Wenn die Menschen von Mahagonny das Heil erwarten, indem sie sich völlig in die Haltlosigkeit versenken, dann trifft die Einsicht Walter Benjamins genau auf sie zu: "die Ausweitung der Verzweiflung zum religiösen Weltzustand, aus dem die Heilung zu erwarten ist,"[16] wobei im mythisch-dämonisch verklärten Sozialen die Menschen wie vom Medusenblick in naturgeschichtlichem Bann gehalten werden. Den darin ausgesprochenen barbarischen Zustand, der zumal keine Möglichkeiten einer Umkehrung zulässt, sieht Benjamin schon bei Nietzsche zum Ausdruck gebracht. In der Figur des Barbaren des 20. Jahrhunderts sieht Nietzsche die Hoffnung angesiedelt, durch Steigerung der somatischen Impulse, der "Willenskräfte" und "Machtbegierden" und ohne jede moralische Rücksichtsnahme den Niedergang von Kultur und Leben gegen sich selbst zu wenden.[17] Benjamin gibt dem Ausbruchsversuch Nietzsches eine Wendung, die mit der Zuspitzung des barbarischen Zustands im Verlauf der Oper Brechts in offensichtlichem Zusammenhang steht.

Mit der zynischen Predigt Ackermanns zugunsten einer totalen Halt- und Rücksichtslosigkeit eröffnet sich eine Dialektik des Barbarentums, die Brecht in suspendiertem Zustand lässt. In der Suspension dieser Dialektik kommt die Janusköpfigkeit des Nihilismus in *Mahagonny* zur Geltung. Er ist dialektisch, weil in ihm Illusion und Einsicht zugleich Geltung beanspruchen können, wobei der Umschlag jener in diese nie vollends vollzogen wird. In dieser Struktur stellt die Illusion das Extrem dar, zu dem der Nihilismus Ackermanns, bei dessen Versuch ihm zu entgehen, getrieben wird.

Durch die Destruktion der Tafel betrügt er sich, das Hindernis aufheben zu können, das der Verwirklichung eines vollends anarchischen Zustands, der der Glückseligkeit gleichkäme, im Wege steht. Er hat zwar das Vorhandensein von Machtverhältnissen erkannt, aber ihr wahrer Grund ist ihm verborgen geblieben. In naturgeschichtlicher Konsequenz fordert er die Stadtbewohner auf, das Prinzip von Mahagonny zu realisieren, indem sie sich ohne Rechtsverhältnisse ausleben. Die Stadt gehorcht nur dem Gesetz, das ihrem Prinzip eigen ist, und dadurch wird die dem Prinzip innewohnende Teleologie der Destruktion hervorgekehrt. Die

Rechtsordnung, die zwar der Reproduktion des Prinzips der Stadt dient, indem sie ihm Schranken setzt, fungiert dennoch als Garant des Schicksals. Denn das Recht etabliert den dem Tauschverhältnis immanenten Schuldzusammenhang, der die Einbindung der Glückssuchenden in die Naturgeschichte bewerkstelligt. Darauf ist ja der Ausnahmezustand zurückzuführen, dass Paul Ackermann vor das Gericht gezerrt wird, dem zwar die Legitimität fehlt, das aber seine Legitimation dadurch einfordert, dass Schulden eingebüßt werden müssen. Diese Schulden machen das Schicksalhafte vom Gesetze des Geldes aus, dessen Abbildung die Rechtsverhältnisse sind und dem sie nur den Schein von Gerechtigkeit, d.h. die Illusion vom egalitären Modell von Glück verleihen.

In Mahagonny verwirklicht sich in dämonischer Weise die Identität von Freiheit und Gesetz, dessen Gewalt trotz der Abschaffung aller moralischen Bindungen und Gebote ungeschmälert bleibt, eben weil die Befreiung von der Moral ebenso formal wie die Moral selbst ist. Die Zerstörung der Tafel erweist sich als eine Potenzierung der Abstraktion. In der Tautologie, dass man hier alles "dürfen darf," spiegelt sich die schlechte Unendlichkeit des abstrakten Freiheitsstrebens. Als falsche wird Freiheit austauschbar. Wie einen anderen Marktartikel versucht Paul Ackermann, sie bei Begbick mit Geld zu erkaufen. Dabei bleibt aber die Formbestimmung der vom Prinzip des Geldes gestalteten Konsumstadt Mahagonny unangetastet, da die Rebellion selbst erkauft wird, die die für den Mangel an Glücksverwirklichung verantwortliche Beschränkung des Geldprinzips aufhebt.

Damit ist der Punkt erreicht, an dem die extreme Negativität des Barbarentums die Bestimmung erlangt, die den Umschlag der Illusion ins andere Extrem möglich macht, das allerdings als Einsicht unterbestimmt bleibt. Die Zerschlagung der Tafel deutet die Möglichkeit an, dass Barbarentum positiviert werden kann. Im Anspruch, alle Hindernisse auf dem Weg zum Glück abzuschaffen, tut sich ein Verlangen nach "Menschhaftigkeit" kund. Man wäre vom Kultus befreit, wenn die Schuld getilgt werden könnte. Ackermann ist zu der richtigen Einsicht gekommen, dass die Last nur durch einen radikalen Bruch abzuschütteln ist. Die Radikalität der befreienden Maßnahme muss der totalisierenden Anlage des Schuldzusammenhangs entsprechen. Wenn er alles in sich schließt und Entsühnung allein durch neue Verschuldung möglich ist, dann kann nur ein Akt der Zerstörung die Verschuldungskette durchschneiden. Von Ackermanns Scheitern überlebt als Positives der Gestus der Radikalität, eine Radikalität, die erforderlich wäre, der Menschhaftigkeit zu ihrem Recht zu verhelfen. Wenn Ackermann in sein Plädoyer für die Missachtung jeglicher moralischen Schranke den Imperativ "Denke den Gedanken" mit aufnimmt, verleiht er seinem Gestus eine den Nihilismus außer Kraft setzende Kontur. Die Aufforderung zum Denken kommt jedoch unvermittelt daher, wobei sie jeglicher Spezifik außer seiner Unschätzbarkeit entbehrt. Der

Gestus verweist nun nicht trotz, sondern gerade wegen seiner Abstraktheit auf etwas radikal anderes.

Wenn der Aufruf zur Überschreitung rauschhafte Züge annimmt, wird er nur im Medium artikuliert, in dem einzig sich in Mahagonny das Glücksversprechen einzulösen versprach. Die Formbestimmtheit des Rausches erhält durch die dialektische Spannung im Gestus Ackermanns einen immanenten Gegenstoß, in dem ihre Veränderung sich zwar nicht abzeichnet aber doch eingeschrieben ist. Dass darin der Untergang zugleich verkündet wird, ist jedoch nicht nur die naturgeschichtliche Einholung des mythisch verklärten Schicksals, sondern auch dessen Kritik. Der Dialektik von Ackermanns Eingriff liegt die Spannung zwischen Reproduktion und Unterbrechung zugrunde, die im Nihilismus selbst angelegt ist. Wo die Gefahr wächst, in der äußersten Bedrohung durch den Hurrikan, wächst in ironischer Wendung das Rettende auch durch das mittels des Gestus der Unterbrechung bewirkte Aufleuchten der Utopie.

Das damit geöffnete Spannungsfeld könnte sich immanent in der Oper Brechts kaum auftun und bliebe eine bloße Projektion, wenn es nicht in den ästhetischen Mitteln der Darstellung eingebettet wäre. Gewiss würde die Übersetzung eines Theaterstücks in Philosopheme fehlschlagen, wenn auch nicht dessen Form die Entschlüsselung mit bestimmt. In *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* hieße die Entfaltung der Dialektik des Nihilismus ihre performative Austragung auf der Bühne und zwar als Selbstbewegung der Formbestimmtheit der Oper. Denn in der Form der Oper wiederholt sich gleichsam dieselbe Problematik, auf die durch den Inhalt des Werkes hingewiesen wird. Die Oper wird von einer Krise geplagt, die laut Brecht in ihrem Unvermögen, Sinn zu stiften, besteht.[18] Daher kennt die Oper, den Menschen in Mahagonny homolog, nur eine Grundhaltung, nämlich die genießerische. Sinn kann der Oper nicht einfach mit Kunstgriffen eingebaut werden, weil er zwangsläufig in der Phantasmagorie aufgeht, wie es im Gesamtkunstwerk der Fall ist. Konkrete Kritik an der Form der Oper könnte sich nach den Maßgaben des epischen Theaters nur im dialektisch begriffenen Versuch artikulieren, bloßes Vergnügen und Sinnlosigkeit zum "Gegenstand der Untersuchung in der Oper" zu machen (BFA 24, S. 76). Die Form wäre dadurch zu unterlaufen, dass man sie sich selbst sprengen lässt, statt sie von Außen zu sprengen.

Brechts Versuch, den Kulinarismus durch eine Oper zu zerstören, die, wenn sie auch den Ansprüchen des epischen Theaters entgegenkommen soll, kulinarisch bleibt, ist nicht nur für seine Reaktion dem Kunstapparat gegenüber von Bedeutung. Ist die Überwindung der herkömmlichen Rauschfunktion der Kunst durch eine Erweiterung des Rausches auf den Inhalt möglich, so ist auch die Trostlosigkeit in *Mahagonny* entsprechend zu betrachten: überwindbar, indem die Sinnlosigkeit zum Gegenstand der des Sinnes Entbehrenden wird. Denn Form und Handlung der Oper stehen vor gleichen Schwierigkeiten. "Absterbend" war vom Anfang an der Sinn

sowohl Wagnerscher Oper wie auch der Stadt, die am Ende zur Katastrophe geführt wird (BFA 24, S. 81). Eigentlich ist die Stadt Mahagonny selbst nichts als eine Oper. Was Brecht als Künstler durch eine solche Form-Inhalt-Identität vollbewusst zu vollziehen anstrebt, treibt auch ohne Bewusstsein Paul, der kein anderes Kampfmittel gegen Gefahr und Langeweile finden kann, als sie nur konsequent zu reproduzieren und auf die Spitze zu treiben. Der Gipfelpunkt seiner Reaktion gegen den Mangel an Werten ist die Eliminierung der restlichen, die Zerstörung der Gesetztafeln, wodurch Lust und Geld zu Alleinherrschern des Lebens in der Stadt werden. Natürlich ist Pauls Versuch, das Nichts durch das Nichts, also durch sein Gleiches, zu bekämpfen, erfolglos, und es ist nur höchst ironisch, dass er von denjenigen Kräften getroffen wird, deren Aufstieg er mitbefördert hat. Eigentlich aber ist sein Scheitern nicht seiner Allianz mit dem Nichts an sich, sondern vielmehr einem Widerspruch zuzuschreiben. Dieser besteht darin, dass seine von allen moralischen Bindungen entfesselte und individualisierte Vorstellung von der Freiheit nicht als Mittel für die traditionellen Tugenden dienen kann, von denen Paul trotzig nicht Abschied nehmen will. Pauls Streben wird Lügen gestraft, weil er sich noch inmitten der nihilistischen Hölle an Liebe und Freundschaft festhält. Seine "schöne Seele" bleibt hinter dem Stand der Dinge zurück, und "ehe [er] diese Stadt betrat, ...war [s]ein Untergang besiegelt" (BFA 2, S. 386).

Die Vollendung der Destruktion--obwohl die unabwendbare Folge seines eigenen Tuns--geschieht ohne ihn, im reinen Nichts seines Todes. Damit gewinnt aber sein Tod eine Kraft, die nicht einmal seine Klage und Revolte hätten besitzen können. Als er die Abschaffung aller Schranken forderte, war sein Nihilismus noch der Illusion verhaftet, dass es doch anders sein könnte. Jetzt aber, als er nicht hoffen kann, vermag das Andere, auf das er intendierte, einen Ort, wenn auch einen leeren zu finden. Denn erst jetzt ist es unmöglich geworden, "einem...Mann... Vorschriften [zu] machen" (BFA 2, S. 388). Deswegen klingt der in H-Dur vorgetragene, verfremdete letzte Vers der Oper--"Können uns und euch und niemand helfen"--hoffnungsloser und zugleich triumphaler denn je.[19] Da es keinen Trost mehr gibt, ist auch keine Illusion mehr nötig, und jegliche Ersatzfunktion geht leer aus. Jedenfalls ist die Vollkommenheit des Desillusionierungsgestus auch der Musik Weills zu verdanken. Dem Versuch Jacques Offenbachs entsprechend, mit dem sich Weill verwandt fühlte, ist seine Grundhaltung der bürgerlichen Musik sowie der Unterhaltungsgesellschaft gegenüber eine immanent kritische.[20] Er will das Tote überwinden, indem er es "...als tot und scheinhaft evident macht,"[21] und damit "...aufs neue versprechen, was der uralte Einspruch der Musik versprach: Ohne Angst leben."[22] Es mag hier nicht völlig irrelevant sein, dass auch Freud, freilich in einem völlig anderen Zusammenhang, die Angst als eine "allgemein gangbare Münze" bezeichnete.[23] Denn Befreiung von der Angst und Hoffnungsverbot gelten bei Weill und Brecht als zwei Seiten desselben

Vorgangs. Dies geschieht kraft einer Dialektik, in der "die Katastrophen mit den Höhepunkten... koinzidieren... als ob im Augenblick des endlichen Feuers die Menschheit noch einmal aufglühte, die Toten noch einmal lebendig würden." [24] Die unerfüllte, doch um so gewaltigere Hoffnung liegt hier im Negativen als Destruktion des affirmativen Scheins. Als vollendete Abstraktion vernichtet der Tod die Möglichkeit des Abstrakten und damit auch sich selbst.

Da durch die Herrschaft des Todes jede Affirmation sowie jede Vermittlung ausgeschlossen wird, reicht für die Dialektik in der Oper *Mahagonny* der Begriff bestimmter Negation offenbar nicht.[25] Nicht nur weil der Umschlagprozess nicht vollendet und nicht auf der Szene dargestellt wird. Vielmehr weil sein Nicht-Dargestellt—und Nicht-Vollendet—Werden die absolute Voraussetzung des Umschlags des Nichts in Etwas ist. Nun handelt es sich um ein Etwas, an dem man sich allerdings nicht halten kann, weil es keinen Trost spendiert und nicht einmal ausdrücklich in Erscheinung treten kann. Unter diesem Umstand verwandelt sich das Scheitern des Helden in *Mahagonny* zur unabdingbaren Bedingung des Werkerfolges angesichts der gesellschaftlichen Krise, mit der es sich auseinandersetzt. Abgesehen davon, dass Brechts Urteil über Kafka eher ein verwerfendes war,[26] gilt auch im *Mahagonny*-Kontext, was Walter Benjamin einst über Kafka bemerkt hat: das "Misslingen als Vorbereitung für die neue Verfassung der Menscheit."[27] Nichts anderes ist das Neue, das inmitten des Banns des Immer-Gleichen in Abwesenheit entsteht, und in diesen Sinne das U-topische, das immer noch ausbleibt und trotzdem als geheimer Standpunkt durchscheint.

Aus dieser "Vogelperspektive" der Utopie "einer real befreiten Gesellschaft"[28] verwandelt sich Katastrophe in Versöhnung und Rettung, die in Gestalt der Sistierung der Widersprüche erscheint oder vielmehr hervorblitzt. Denn nur die Figur eines blitzhaften Aufleuchtens vermag dem Minimalen der Differenz gerecht zu werden. Sie ist zwar minimal, weil die Umrisse der sinnentleerten Welt unverändert bleiben, insofern ihr nichts von der Transzendenz her injiziert wird, markiert aber den Abgrund, der aufklafft zwischen dem Hohlraum als Wirkung der von der Ware ausgeübten Entleerungsfunktion und dem Leeren als Sinnbild eines von den "theologischen Mucken" der Ware endlich befreiten Zustands. Diesem im Text unbenannten--weil konstitutiv nicht lokalisierbarem--Standpunkt entspricht eine der Abstraktion innewohnende Dialektik, die in eine Selbstaufhebung des Scheins mündet. Schein, und zwar im doppelten Sinne des Geldscheins und der Ideologie, des falschen Bewusstseins vom Glück, ist das in der Stadt waltende Prinzip. Die Struktur des quid pro quo verurteilt die Glücksjagd zum Scheitern, denn wo alles käuflich und austauschbar wird, kann nur Schein produziert werden. Insofern ist nicht nur das Experiment "Mahagonny," sondern auch Paul Ackermanns Zerstörungswut sowie das von ihm proklamierte neue Gesetz eine nihilistische Illusion, die mit den Kräften des Schicksals und der

Herrschaft des Scheins konfrontiert zugrunde gehen muss. Die Demontierung des Scheins wäre die Bedingung für das Aufkeimen der Hoffnung, doch Schein--als gesellschaftlich notwendig--und darin stimmt Brecht mit Marx überein, kann nicht bloß denunziert werden, wie es Paul tut. Schein ist aber auch nihilistisch an sich, weil in ihm durch die Abstraktion alle Verhältnisse inhaltslos werden. Als Pauls Kampf im Nichts endet, hat Schein nicht nur jeden Inhalt, sondern auch sich selbst verschlungen und damit den Chor am Schluss von jeder Illusion, auch der nihilistischen, befreit.

In der Oper ist diese paradoxe Dialektik doppelt wirksam: dynamisch, durch die Entwicklung der Handlung von der Gründung der nihilistischen Stadt bis zu ihrer nihilistischen Zerstörung, und statisch im Schluss sowie in den Utopieszenen (etwa der phantastischen Alaska-Reise oder dem Lied "Die Liebenden" in der 14. Szene) mit ihrem gleich zurückgenommenen Glück. Der Umschlagspunkt der Konstruktion des Werks könnte aber nur diejenige Instanz sein, die imstande wäre, den kleinsten und zugleich radikalsten Übergang vom Nichts zu seiner Vernichtung zu bewerkstelligen und dabei die Rettung im Scheitern erkennen zu lassen, obwohl bei Brecht keine Spur von einem göttlichen Eingriff zu finden ist. Diese Instanz wäre trotzdem, in Blochscher und Benjaminscher Terminologie, die messianische zu nennen--nicht im Sinne eines Erlösungsversprechens, sondern gemeint als ein Gestus, durch den das epische Kunstwerk aus seinem geschlossenen Zusammenhang hinauszuweisen vermag.[29] Wie der Messias "nicht mit Gewalt die Welt verändern wolle, sondern nur um ein Geringes sie zurechtstellen werde,"[30] so liegt die künstlerische Leistung Brechts darin, Glück ahnen zu lassen, indem er das Übel der "messianisch wählenden," der "glücklichen Hand" übergibt, von der Bloch in den Spuren erzählt.[31]

Nicht zuletzt ähnelt darin der geheime Standpunkt des Werks jenen Kafka'schen Gestalten, die mit einer kleinen Bewegung wie dem Abwerfen einer Bettdecke "eine Weltlast"[32] abschütteln wollen--unendlich trivial und gleichzeitig unendlich schwer und radikal. Nur im Sinne dieser minimalen Verschiebung kann hier von Rettung die Rede sein, nicht in dem von Transzendenz. Vielmehr ist der Schimmer der Hoffnung im Zustand der Hoffnungslosigkeit gerade an der Zerstörung jeglichen transzendenten Bezugs gebunden, und zwar so fest, dass Hoffnung letzten Endes nichts anderes sein kann als eben die Abschaffung der Transzendenz. Weil Sterblichkeit das letzte Wort hält, weil Verwinden am Ende den Sieg trägt, ist auch das Überwinden der entstellten Welt denkbar, wenn auch nicht darstellbar.[33] Wird in der Tradition der Aufklärung, etwa bei Kant, Unsterblichkeit als Bedingung des höchsten Guts postuliert, so wird bei Brecht Sterblichkeit gefordert und gefeiert als Unterbrechung des "ins Unendliche gehenden Progressus,"[34] in dem die Männer wie in einem Netz der Identität verwickelt sind, deren übergreifende Bestimmung die Endlichkeit, also der Tod ist. Pauls Leichnam verkörpert beides: sowohl den Tod, in dessen Zeichen die verdinglichte Welt der Ware aufgrund der

allgemeinen Äquivalenz steht, als auch den Tod, den diese Welt in ihrem eigenen Netz befangen erleidet. Wenn das Stück den Untergang, den Verfall der Stadt ins Nichts als in der Selbstbewegung der Sache angelegten vorführt, scheint doch dieses Nichts absolut zu sein, ohne die Möglichkeit einer weiteren Negation. Zu der Antwort auf die Frage, ob und wie sich noch ein Umschlag abzeichnen könnte, ist das epische Theater Brechts dieser Periode nicht berechtigt, sonst verstieße es gegen das Hoffnungsverbot. Auch wenn das Werk ein Experiment darstellt, ergibt sich nicht mal eine Verhaltenslehre als Ausweg.[35] Der Sinnlosigkeit wird nur mit Desillusionierung, ohne irgendeinen weiteren Vorschlag, begegnet. Im *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* steht nicht nur der rechte Zustand, sondern auch das richtige Verhalten unter dem Bildverbot. Die Auflage ist so streng, dass radikale Negation nicht einfach in der Schwebe bleibt, sondern sogar in der Schwebe bleiben muss, wenn sie noch immer als Negation funktionieren will.

In dieser Hinsicht ist die Benutzung theologischer Motive in der materialistischen Oper nicht bloß ein stilistischer Trick oder ein Mittel zum Parodieren der Theologie,[36] sondern vielmehr Ausdruck einer nicht zu überwindenden Doppeldeutigkeit, die sich durch die Eindeutigkeit des Todes geltend macht. Genauso wie Witwe Begbick einen theatralischen Gott benötigt, um Paul Ackermann gegenüber zu zeigen, dass Gott und göttliche Strafe keine Stelle in der höllischen Welt haben, so muss auch Brecht Sinn- und Gottlosigkeit bejahen, um die Selbstverständlichkeit und Unentrinnbarkeit der Hölle durch die Vermittlung deren Destruktion zu verneinen. Man darf sich nicht verführen lassen, weil Gott tot ist, wenn es ihn je gab. Nichtverführbarkeit ins nichtige Jenseits der Religion führt aber zum Nihilismus durch zügellosen Genuss. Steht dieser Nihilismus bei Brecht durch die ironische Darstellung der Scheinfreiheit in der Stadt und des kapitalistischen Kultus unter Kritik, so wird er nichts desto weniger gerechtfertigt, da der nihilistischen Erfahrung das basalste Menschenrecht--das auf Glück--zugrunde liegt. Wenn keine Erfahrung mehr möglich ist, so steht doch eine noch zur Verfügung, gerade die des Nihilismus. In diesem Sinne behält das falsche Bewusstsein der Holzfäller und Goldgräber, als sie in die Stadt kommen, weil es nichts gebe, woran man sich halten könne, ein Wahrheitsmoment: einerseits weil purer körperlicher Genuss von der Glückseligkeit doch nicht wegzudenken ist, obwohl er nicht mit ihr zusammenfällt,[37] andererseits weil Mahagonny ein wahres Asyl für die letztmögliche Erfahrung darstellt, auch wenn es sich hierbei um die Erfahrung der Leere handelt. Wäre es nicht offensichtlich, dass "nichts nützt," wie es erst in der 11. Szene ausdrücklich ausgesprochen wird, wäre auch Ackermann nicht in der Lage zu konstatieren, dass trotz aller Ruhe und Eintracht "etwas fehlt."

Zu Recht hat Bloch diese einfache aber um so entscheidendere Wendung zu den "tiefsten Sätzen Brechts" gerechnet.[38] Adorno macht zwar in seinem Gespräch mit Bloch über die Utopie einen

weiteren Schritt, als er dazu bemerkt, dass "etwas fehlt" eine negative Variation des ontologischen Gottesbeweises darstellt, da darin der Begriff einer Fülle mitgemeint ist, der die Wirklichkeit der Fülle vorwegnimmt, im Vergleich mit der erst von einem Fehlen gesprochen werden kann.[39] In einem Gespräch über die Brechtsche Religionskritik kommentiert Friedrich Dieckmann, dass "ein Stück wie Mahagonny...durch und durch 'negative Theologie ist."[40] Das wäre auch in dem Sinne zu interpretieren, dass Brecht hier den umgekehrten Weg vom onto-theologischen einschlägt. Die Wirklichkeit des Etwas, die durch seinen Begriff bewiesen wird, ist nicht von der Wirklichkeit des Nichts zu unterscheiden. Gott ist in diesem paradoxen ontologischen Beweis nichts als ein Nullpunkt, eine Leerstelle, die nicht unmittelbar da ist, sondern erst durchs Denken und durch die Katastrophe konstruiert werden soll. Denn überlebt die Vollkommenheit als Attribut Gottes nur noch in dem vollkommenen Nichts, dem nicht zu helfen ist, weil es keinen Anhaltspunkt mehr bietet, so bleibt Brechts Schema mit dem ontologisch-metaphysischen in einem einzigen Punkt solidarisch. Der ontologische Gottesbeweis erteilt einen Schock, indem die Bewegung vom Begriff zur Wirklichkeit einem Sprung zu vergleichen wäre, durch den sich eine unüberbrückbare Kluft doch überbrücken lässt, als wäre nur der kleinste Schritt nötig. Dementsprechend verbindet auch die Dialektik Mahagonnys sprunghaft Rausch mit Erkenntnis, unendliche Hoffnungslosigkeit mit utopischer Ladung: durch den Schock, der einem immer wieder bereitet wird, wenn Katastrophe sich selbst aufzusaugen scheint.[41]

Minimale Verschiebung ist daher nicht nur ein durch Brecht entlehntes *theologoumenon*, abgesehen davon, ob er es darauf abgezielt hat oder nicht, sondern gleichzeitig die Kennmarke seiner Haltung der Theologie gegenüber. Durch eine geringe doch kritische Wendung erhält die Chiffre der Transzendenz einen diesseitigen Inhalt im selben Zug mit ihrer Ableugnung. Mitten in der leeren Welt des Diesseits entsteht eine Leerstelle, die, weil unbesetzbar, das ganze Diesseits um sich drehen, d.h. verändern und retten lässt.

So weit auch die Affinität solcher Rettung durch Illusionslosigkeit mit dem Blochschen Konzept von Utopie reichen mag, ist die Figur der so gemeinten minimalen Verschiebung jedoch nicht bloß unter den Begriff des Vor-scheins zu subsumieren, wie es Bloch selber tut, als er "beim frühen Brecht in Mahagonny" von "bloß melancholisch vermissend[em] und selber vermisste[m] Vor-schein" redet und dabei Brecht die Erhaltung eines Stücks Kontemplation in der epischen Oper vorwirft.[42] Was als Kontemplation gebrandmarkt werden könnte, ist nichts anderes als die Unbesetzbarkeit des ausgehöhlten Raumes des phantasmagorischen Scheins, wodurch allein der Illusion, auch der von Praxis, Widerstand geleistet wird. Der Nihilismus im Schlussgesang des Stücks ist wohl nicht "drohend," wie Bloch behauptet, es sei denn, was bedroht wird, ist die Kontinuität der Katastrophe.[43]

Vielleicht lässt sich diese Spannung zwischen Etwas und Nichts, Aufstieg und Fall, Hoffnung und Niederlage nicht besser exemplifizieren als durch jenen Gesang der Männer von Mahagonny vor dem großen Saufen: "Sie verloren in jedem Falle / doch sie hatten was davon" (BFA 2, S. 369). Es darf also zum Schluss gefragt werden, ob der paradoxe Sprung vom ersten Vers zum zweiten dem epischen Programm Brechts selbst nicht gleichsam treuer wäre als der Entwurf von Lösungsmöglichkeiten, die in Brechts späterer Produktion immer offener darstellbar werden. In *Mahagonny* wird die epische Forderung nach Geschlossenheit der Szenen immanent durch die Geschlossenheit des hoffnungslosen Zustands erfüllt. Wenn jedoch das Andere im Prinzip des Abstrakten als seine Selbstaufhebung eingeschrieben ist, ist der epische Sprung nicht ohne Vermittlung. Noch immer ist die Differenz dialektisch zu bestimmen, und zwar dialektisch in sich. Brechts späterer Versuch, die bestimmte Negation unter die Formel zu bringen, das gesellschaftliche System könne nicht dargestellt werden, ohne dass man ein anderes sehe, mag wohl zu einem völlig anderen Zusammenhang gehören und auf Mahagonny, wo Aussichtslosigkeit herrscht, keine Anwendung finden.[44] Sowohl die als Hohlraum konzipierte und funktionierende Stadt als auch deren Verklagung durch Paul Ackermann können als Modelfälle der abstrakten Negation betrachtet werden, deren konsequente Darstellung sich das ganze Stück, bis zu dem Tod des Helden hin, vornimmt. Brechts Ironisierung der Vorgänge hält sich aber zielbewusst an die Ambivalenz zwischen der Verurteilung des Abstrakten als der kapitalistischen Anarchie und seiner dramatischen Verwertung für die Unterbrechung der sich verewigenden Nichtigkeit—mit dem Gestus eines "so geht's nicht weiter, etwas muss geschehen."[45] Nachdem sich aber der bestimmte Inhalt des zu Negierenden gerade als das abstrakte Nichts offenbart hat, gehört es zur Möglichkeit der Unterbrechung und zur Bestimmtheit der Negation, dass sie das Prinzip des Abstrakten bis ins Tiefste hinein assimiliert, d.h. dem erwünschten Etwas die Form des Nichts verleiht. Insofern in den Verhältnissen allgemeiner Verdinglichung nichts gegen Schein und Abstraktion gefeit ist, wird abstrakte Negation konkreter und zur Darstellung des Bestehenden tauglicher als die ohnmächtige Beschwörung der bestimmten. Indem abstrakte Negation auf sich selbst angewandt wird, erhält das epische Theater mimetische Züge: Es leiht sich seine Waffen bei dem Feind und nimmt sie gegen ihn in Dienst. Damit wird Brecht zum Exponenten jenes neuen Barbarentums, von dem Benjamin spricht, als er ihn als Vorbild des "destruktiven Charakters" bezeichnet, dessen Wesen darin besteht, dass er das Vorhandene eher total zerstören möchte und, einen Nullpunkt setzend, immer wieder von Neuem anfängt.[46] Das vitalistische Prinzip *Baals* in ein nihilistisches tranformierend, versucht Brecht in *Mahagonny* dem von Nietzsche diagnostizierten Nihilismus durch sein eigenes verborgenes Potential Widerstand zu leisten, ohne sich auf die Positivität eines Übermenschen zu berufen. Allerdings

mag es gerade an dem Verzicht auf diese, wie auch auf jegliche Positivität liegen, dass *Mahagonny* seine Aktualität nicht eingebüsst hat. Ist aus *Mahagonny* kein bestimmter Lösungsentwurf zu entnehmen, sondern eher die abstrakte Haltung der Nachdenklichkeit gegenüber allen äußerlich entworfenen Überwindungsstrategien, so ist diese Nachdenklichkeit heute vielleicht wie nie zuvor angebracht.

Anmerkungen

---

[1] Klaus Heinrich, *Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen* (Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1985), S. 55.

[2] Zur Bedeutung Nietzsches für Brecht, s. grundlegend Reinhold Grimm, *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979). Zur frühen, stark vom Nihilismus geprägten Produktion Brechts und ihrer werkgeschichtlichen Bedeutung im Spannungsfeld seiner Wende zum Marxismus, s. Heinz Brüggemann, *Literarische Technik und soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1973), S. 76-164.

[3] Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, in Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Berlin/München: De Gruyter, 1980), Bd. 1, S. 166.

[4] Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zahathustra, Kritische Studienausgabe*, Bd. 4, S. 340.

[5] Walter Benjamin, "Kapitalismus als Religion," in Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. VI. Hrsg, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), S. 100-103, hier, S.100. Im Folgenden zitiert als GS, gefolgt von der Band und Seitenzahl.

[6] Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* in GS, Bd. I.2, S. 509-690; hier, S. 683.

[7] Grundlegend dazu: Karl Marx, *Das Kapital*, Bd. I, in Karl Marx / Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 23 (Berlin/DDR: Dietz, 1968), S. 84 und S. 109f.

[8] Walter Benjamin, [Prostitution, Spiel] (Konvolut O), in GS, Bd. V.1, S. 612-642; hier, S. 612.

[9] Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in Brecht, *Werke* 2. *Stücke* 2. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin/Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau und

Suhrkamp, 1988), S. 356. Im Folgenden zitiert als BFA, gefolgt von der Band- und Seitenzahl.

[10] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), *Gesammelte Werke*, Bd. 20. Hrsg. Udo Rameil, Wolfgang Bonsiepen, Hans Christian Lucas (Hamburg: Meiner, 1992), §143, S. 165.

[11] Walter Benjamin, "Kapitalismus als Religion," S. 100.

[12] "Eine Ware scheint auf den ersten Blick ein selbstverständliches, triviales Ding. Ihre Analyse ergibt, daß sie ein sehr vertracktes Ding ist, voll metaphysischer Spitzfindigkeit und theologischer Mucken." Marx, *Das Kapital*, Bd. I, S. 85.

[13] Walter Benjamin, "Schicksal und Charakter," in GS, Bd. II.1, S. 171-179; hier, S. 175.

[14] Benjamin, "Kapitalismus als Religion," S. 100.

[15] Zum Zusammenhang von Kapitalismus als Religion bei Benjamin im Kontext von Nietzsches Nihilismus-Analyse und deren Kritik, s. Renate Reschke, "Barbaren, Kult und Katastrophen. Nietzsche bei Benjamin. Unzusammenhängendes im Zusammenhang gelesen," in Michael Opitz/Erdmut Wizisla, Hrsg., *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin* (Leipzig: Reclam, 1992), S. 303-339; hier besonders, S. 319-326.

[16] Benjamin, "Kapitalismus als Religion," S. 101.

[17] Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, S. 205f.

[18] Bertolt Brecht, "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," in BFA 24, S. 74-84; hier, S. 81.

[19] Vgl. "Im Schlussbild klingt Wagners Parsifal an; zwischen dem merkwürdigen Trauermarsch 'Können einem toten Mann nicht helfen' und dem Marsch der Gralsritter vor Titurels Leichenfeier gibt es musikalische und inhaltliche Querverbindungen," Albrecht Dümmling, *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik* (München: Kindler, 1985), S. 169.

[20] Zum sozialgeschichtlichen Ursprung des Kulinarischen in der Oper s. Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, in Kracauer, *Schriften* Bd. 8. Hrsg. Karsten Witte (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976), S. 31-42.

[21] Theodor W. Adorno, "Mahagonny," in Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 17. Hrsg. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), S. 114-122; hier, S. 120.

[22] Theodor W. Adorno, "Versuch über Wagner," in Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 13, S. 7-145; hier, S. 145.

[23] Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, in Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. XI (Frankfurt am Main: Fischer, 1999), S. 419.

[24] Theodor W. Adorno, "Mahler. Eine musikalische Physiognomik," in Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 13, S. 149-319; hier, S. 270.

[25] Eine "abstrakte, unmittelbare Negation" ist "die beziehungslose Verneinung" (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Die Wissenschaft der Logik* I, in *Gesammelte Werke*, Bd. 21. Hrsg. Friedrich Hogemann und Walter Jaeschke [Hamburg: Meiner, 1978], S. 70), wobei die Negation Bestimmtheit erhält, wenn sie "als affirmativ gesetzt [ist]," ebd., 101.

[26] Vgl. Walter Benjamin, "Notizen Svendborg Sommer 1934," in Benjamin, GS, Bd.VI, S. 523-532; hier, S. 527.

[27] Walter Benjamin, [Paralipomena zu Kafka], in GS, Bd. II.3, S. 1190-1264; hier, S. 1196.

[28] Adorno, "Mahagonny," S. 114.

[29] "Das echte messianische Gesicht," kommentiert Wizisla, "hat mit Vertröstungen nichts zu tun." Vgl. Erdmut Wizisla, "Verzicht auf Traumproduktion? Politischer Messianismus bei Benjamin und Brecht," in Sebastian Kleinschmidt und Therese Hörnigk, Hrsg., *Brechts Glaube. Religionskritik. Wissenschaftsfrömmigkeit. Politische Theologie* (Berlin: Theater der Zeit, 2002), S. 133-155; hier, S. 140.

[30] Walter Benjamin, "Franz Kafka," in GS, Bd. II.2, S. 409-438; hier, S. 432.

[31] Ernst Bloch, *Spuren*, in Bloch, *Gesamtausgabe*, Bd. I (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969), S. 201.

[32] Benjamin, "Franz Kafka," S. 411.

[33] Dass Brecht auch in den utopischen Bildern ihre Flüchtigkeit mitthematisiert und diese zum Träger eines neuen utopischen Gehalts macht, der nicht der idealistisch-versöhnende ist, wird z.B. von Herbert Marcuse verkannt, der in seiner Deutung des Gedichts "Die Liebenden" die utopische Funktion in Schillersche Begriffe uminterpretiert. Vgl. dazu Barbara Buhl, *Bilder der Zukunft: Traum und Plan. Utopie im Werk Bertolt Brechts* (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1988), S. 161-162.

[34] Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, Kant, *Werke*, Bd. VII. Hrsg. W. Weischedel (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), S. 252.

[35] Über die Verhaltenslehren des frühen Brechts, z.B. im *Lesebuch für Stadtbewohner*, bemerken Lethen und Wizisla, dass sie "weniger der

Handlungsanweisung als der Alarmierung" dienen. Vgl. Helmut Lethen/Erdmut Wizisla, "'Das Schwierigste beim Gehen ist das Stillestehen.' Benjamin schenkt Brecht Gracián. Ein Hinweis," in Marc Silberman, Hrsg., *drive b: Brecht 100. Theater der Zeit Arbeitsbuch / Brecht-Jahrbuch* 23 (Berlin: Theater der Zeit / International Brecht Society, 1997), S.142-146; hier, S. 145.

[36] Für eine vollständige Aufzählung der biblischen Opfer- und Kreuztodtopoi in *Mahagonny*, s. Gunter G. Sehm, "Moses, Christus und Paul Ackermann. Brechts Aufstieg," in John Fuegi, Reinhold Grimm, Jost Hermand, Hrsg., *Brecht-Jahrbuch* 6 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976), S. 83-100; hier, S. 92-94.

[37] Auf die Bedeutung des Körperlichen und zwar im Zusammenhang des Einflusses Nietzsches auf Brecht haben schon Lehmann und Lethen aufmerksam gemacht in ihrem Aufsatz: Hans-Thies Lehmann/Helmut Lethen, "Verworfenes Denken. Zu Reinhold Grimms Essays *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters*," in Reinhold Grimm und Jost Hermand, Hrsg., *Brecht-Jahrbuch* 10 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981), S. 149-171; hier, S. 158.

[38] Ernst Bloch, "Etwas fehlt... Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht," in Ernst Bloch, *Tendenz - Latenz - Utopie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), S. 350-368; hier, S. 366.

[39] Ebd, S. 366-67.

[40] "Diskussion. Von der nihilistischen zur marxistischen Religionskritik," in Kleinschmidt und Hörnigk, Hrsg., *Brechts Glaube*, S.67-79; hier, S. 70.

[41] Das Gedicht "Lasst euch nicht verführen" kommentierend, schreibt Walter Benjamin: "Das Gedicht leitet dazu an, sich von der Kürze des Lebens erschüttern zu lassen. Man tut gut, sich darauf zu besinnen, dass das Deutsche in seinem Wort Erschütterung das Wort schütter stecken hat. Wo etwas zusammenstürzt, da entstehen Brüche und Leerstellen," in Benjamin, "Kommentare zu Gedichten von Brecht," in GS, Bd. II.2, S. 539-572; hier, S. 548.

[42] Ernst Bloch, *Experimentum mundi* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), S. 198.

[43] Ebd., S. 198.

[44] S. Bertolt Brecht, *Journale*, in BFA, Bd. 26, S. 315.

[45] Ernst Bloch, Vortrag über Brechts *Mahagonny* (Stuttgart 1967), zitiert nach Anna Czajka, "Rettung Brechts durch Bloch," in Marc Silberman, et al. Hrsg., *The Other Brecht II. Brecht-Jahrbuch* 18 (Madison: International Brecht Society, 1993), S. 119-137; hier, S. 126.

[46] Walter Benjamin, "Der destruktive Charakter," in GS, Bd. IV, S. 396-398.

Mahagonny und der touristische Blick

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny wird zumeist als Kritik an Kapitalismus und Konsumgesellschaft gedeutet, ohne dass dabei auf einen Aspekt des Stückes eingegangen würde, der in dieser Kritik angelegt ist: nämlich dessen Reflektion auf Grundstrukturen des modernen Tourismus. Ausgehend von John Urrys soziologischer Untersuchung *The Tourist Gaze* lässt sich nicht nur aufweisen, dass die zwei von der Stadt Mahagonny durchlaufenen Stationen genau den von Urry als "romantischer" bzw. "kollektiver" touristischer Blick bezeichneten zwei Hauptmodalitäten des touristischen Konsums entsprechen, sondern dass die fiktive Vergnügungsstätte Mahagonny zudem komprimiert auf die Geschichte des Massentourismus seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts anspielt. Der Aufsatz untersucht außerdem die Konstruktion und Problematisierung des touristischen Blicks in der *Mahagonny*-Oper, indem er sie zu Brechts Kritik an einer kulinarischen Ästhetik, den ethnischen bzw. politischen Konnotationen von "Mahagoni/Mahagonny" und aktuellen Tourismuszielen (wie Las Vegas und Hawaii) sowie deren inszeniertem Blick in Beziehung setzt.

Mahagonny and the Tourist Gaze

The Rise and Fall of the City of Mahagonny is usually seen as a critique of capitalism and consumerism without considering, however, an aspect of the play that is inscribed in it: the reflection on fundamental structures of modern tourism. Using John Urry's study *The Tourist Gaze* as a point of departure, this essay shows that the city of Mahagonny's two levels of development correspond precisely to the two main modalities of touristic consumerism Urry proposes, the "romantic" and "collective" tourist gaze. Moreover, Mahagonny as the fictive city of pleasure alludes in a condensed fashion to the history of mass tourism since the mid nineteenth century. The essay also examines the construction and problematization of the tourist gaze in the *Mahagonny* opera by relating Brecht's critique of culinary aesthetics to the ethnic and political connotations of "Mahagony/Mahagonny" and to the current tourist targets (e.g., Las Vegas, Hawaii) as well as their staged gaze.

Mahagonny and the Tourist Gaze

Markus Wessendorf (University of Hawai'i at Manoa)

In the late 1920s, when Bertolt Brecht and Kurt Weill were collaborating on *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*, tourism in the West had already been an "industry" for several decades. It no longer exclusively targeted an upper-class clientele but had slowly shifted to create a mass market for an ever-widening, socially diversified customer base. Despite the many references to tourism and leisure in the *Mahagonny*-opera (Mahagonny is called "paradise city" in the libretto), most interpretations of the work have focused on its more general critique of capitalism and consumerism, not on its specific reflection on tourism already partially implied by this critique. The historic conditions of the opera's creation and early reception may be partly the reason for this. Different from the rather continuous expansion of tourism in Great Britain, for example, World War I and the economic crisis and political turmoil of the Weimar Republic overshadowed and cut short any further development of a tourism industry in Germany. To interpret *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* nonetheless as one of the first works in the performing arts to deal critically with the modern phenomenon of tourism is justified not only because the opera, from a late 1920s' point of view, takes stock of various developments in the travel industry that had been emerging since the mid-nineteenth century but also because it foreshadows concepts of tourism that would only become reality decades after it was first staged. Yet perhaps an even more important reason to approach Brecht/Weill's opera from a tourist perspective may be to address several issues that have become key concerns in recent sociological studies of tourism, such as the construction of the tourist gaze and tourism's relationship to alterity.

The two stages of development through which the city of Mahagonny passes in Brecht/Weill's opera reflect as many distinct types of tourist consumption. At the beginning of the opera, Begbick, Willy/Fatty and Dreieinigkeitsmoses/Moses found Mahagonny as a city of regulated leisure and consumerism that offers "Ruhe, Eintracht! Whisky! Mädchen!" [Quiet! Concord! Whiskey! Women!] (BFA 2: 353; 23) to the lumberjacks arriving there from the cold North.[1] In its early phase Mahagonny promises uncomplicated erotic encounters, but it is also presented as a place of rest and relaxation where the beauty of nature and the simple pleasures of life can be enjoyed: drinking, smoking, sleeping, fishing, swimming, looking at the ocean, etc. After a while, the inactivity and "disinterested pleasure" characterizing this serene leisure paradise prove to be unsatisfactory, and the tourist population of Mahagonny starts to complain about the ubiquitous regulations and prohibitions. After the threat of a hurricane has been averted, a new regime of enjoyment is imposed upon the "gold city": in this second stage of Mahagonny everything is allowed for the

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

person with the financial means to pay for it. Sex, eating, drinking, boxing, and gambling become the major leisure activities. Different from the earlier phase, pleasure is no longer associated with contemplation, aesthetic detachment, moderation, and physical as well as spiritual wellbeing, but is now related to physical contact, group activity, unrestrained hedonism, and competitive games.

The two stages in Mahagonny's development correspond overall to two basic types of tourist appropriation that the British sociologist John Urry, in his book *The Tourist Gaze*, has labeled the "romantic" and the "collective" gaze. The romantic form of the tourist gaze, according to Urry, is characterized by "solitude, privacy and a personal, semi-spiritual relationship with the object of the gaze," the most typical of which would be "undisturbed natural beauty."[2] References to Mahagonny at the beginning of the opera such as "Fern vom Getriebe der Welt / Die großen Züge kommen nicht vorbei" [Far from the hullabaloo... / The big express—trains never bother us] (2: 338; 7) and "ohnegleichen ist die Größe der Natur" [Nature's wonders are sublime beyond compare] (2: 350; 19) are indicative of the romantic gaze. The romantic gaze is not only closely associated with "unambiguous good taste" (Urry, 43) and therefore a mark of cultural capital (Bourdieu), it also blocks from view anything that might tie it to profane material or monetary concerns. The collective gaze, on the other hand, "necessitates the presence of large numbers of other people" that "give atmosphere or a sense of carnival to a place" (Urry, 43). Also, "[t]he presence of other tourists provides a market for the sorts of service that most tourists are in fact desperate to purchase, such as accommodation, meals, drink, travel, and entertainment" (Urry, 44). The Marxist critic John Frow rephrases Urry's definition of the collective gaze in words more suggestive of Walter Benjamin's or Brecht's terminology, when he characterizes it as "based on popular modes of pleasure, [...] anti-auratic, anti-élitist, and participatory."[3] While the romantic gaze mainly refers to an upper (middle) class form of tourist consumption, the collective gaze is clearly identified with the working-class tourist. However, the two forms are rarely ever mutually exclusive.[4] Mass tourism often follows in the wake of the solipsistic romantic traveler, and the travel brochures and catalogues for many contemporary destinations of mass tourism still lure the tourist with pictures and photographs that appeal to the romantic gaze.

The Rise and Fall of the City of Mahagonny, however, is not only one of the first theater works that deal with the tourist gaze, it also dramaturgically condenses some of the major aspects of the history of mass tourism. Urry describes the gradual democratization of travel since the late eighteenth century as a response to the economic, demographic, and spatial transformations of society under industrialization. Even though Urry's text specifically relates to Great Britain, the major tendencies outlined by him also apply to the development of the tourism industry in Germany. Urry mentions, as

one of the side effects of industrialization, that the "growth of a more organized and routinised pattern of work led to attempts to develop a corresponding rationalization of leisure" (Urry, 19). Industrialists tried to impose a rigorous discipline on their newly constructed work force by mounting campaigns against "drinking, idleness, blood sports, bad language, and holidays" (Urry, 19). By the 1860s a rational recreation movement emerged that promoted "educational instruction, physical exercise, crafts, musical training and excursions" (Urry, 19) as preferred forms of organized leisure. The gradual extension of holidays from the mid-nineteenth century on was considered positive by many industrialists who began to view regular vacations of their workers as contributing to efficiency at the workplace. In Great Britain, seaside resorts became the main tourist destination once the invention of the train and the construction of railroads all over the country had made mass transportation to coastal regions not only possible but also comfortable and affordable. (In a German context, resorts on the Atlantic and Baltic Sea coasts were rivaled in popularity by inland spas on lakes, rivers, and mountainsides.) As Urry points out, the British beach resort was first constructed for the romantic gaze, as a "site for medical treatment" (Urry, 29) and a "health-giving propert[y] of 'nature,'" (Urry, 20) before it gradually changed into a tourist destination of the collective kind, "a site for pleasure, for social mixing, for status reversals, for carnival" (Urry, 29). Similar to the historical development of the British sea resort, the city of Mahagonny in Brecht and Weill's opera starts out as a romantic tourist destination before it is remade into a collectivist one. Mahagonny, furthermore, not only operates but also seems to be enclosed like a resort. Travelers arrive by train. There are references to a beach, and tourist activities include swimming and looking at the ocean. Also, since the travelers arriving at Mahagonny represent the working class, no longer the sophisticated elite, their initial resistance against the rules and restrictions of the city can be interpreted as dissatisfaction with a prearranged form of leisure that only repeats and unpleasantly reminds them of the organization of their workplace. The abolition of any prohibitions that characterizes the second phase of Mahagonny can, in this context, be understood as a revolt against rational recreation and a "return of the repressed," namely of exactly those activities that the industrialists tried to outlaw when they set out "civilizing" their workforce: drinking, idleness, blood sports...

Even though the two stages of Mahagonny by and large coincide with Urry's types of tourist consumption, some differences remain. While Urry's notion of the tourist is, overall, more inclusive with regard to class, gender and ethnicity, the travelers in Brecht's libretto are exclusively white, male, heterosexual, and blue-collar. (As in a Wild West fantasy, the women of Mahagonny are either madams or prostitutes.) Also, while Urry acknowledges the potential of tourist destinations such as Brighton Beach to become staging grounds for political transformation by characterizing them as "liminal zone,"

"carnival," "full of unpredictable social mixing, and involving the inversion of social hierarchies and moral codes" (Urry, 29), Brecht suggests that the potentially revolutionary collective gaze is doomed to turn fascist if it can only unfold under capitalist conditions. Instead of subverting the political status quo and, perhaps, pointing a way out, the attempt to radically "deregulate" the rationalization of leisure can only bring the destructive impulses that drive capitalism into the open and reveal capitalism as the Hell "that we are in [...] and always have been."[5] Under the conditions of a capitalism without disguise, the destructive impulse itself becomes the main pleasure—no longer the profitable pleasure of the romantic gaze that affirms and elevates the traveler's individuality, but nihilistic fun that even turns the experience of losing money and one's self into a moment of excessive intensity, an ecstatic rush of heightened emotion without exchange value in either the capitalist or the person's libidinal economy.

> Aber damals saßen alle
> In Mahagonny's Pokerdrinksalon.
> Sie verloren in jedem Falle
> Doch sie hatten was davon.
>
> [At the time all of them were sitting
> In Mahagonny's poker—drink—salon
> They lost in any case
> But they got something out of it.]
> (BFA 2: 369; my translation)

If this passage seems to grant the predestined losers in the rigged game of capitalism a last residue of resistance against the system—namely, their anti-economic pleasure in self-destruction—it also suggests capitalism's ability to capitalize on and even nurture that supposed resistance by turning it into another source of revenue. In this regard, Brecht's Mahagonny seems to prefigure the current (2003) fiscal situation in the U.S., where most states try to balance their budgets without tax increases or service cuts by turning to gambling, despite its widely acknowledged destructive effects on communities.[6] Not only in Brecht's invented "net city" but also in contemporary tourism generally is gambling closely related to the collective tourist gaze. Las Vegas, as a prime example of a tourist destination of the collective type, has always been identified with gambling—to such a degree that Vegas could pretty up and *Disneyfy* the more seedy aspects of its local casino industry (as it did in the 1990s to attract a more suburban and family-oriented audience) but never fully relinquish gambling without also risking its own tourist destination image.[7] The state of Hawaii, on the other hand, as a prime destination of the romantic gaze, has seen a public debate now for

several years about the benefits of legalizing gambling, but is one of only three states left in the U.S. that are still holding out.[8]

With *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*, Brecht and Weill intended to attack a specific type of musical theater that they associated primarily with Richard Wagner's notion of *Gesamtkunstwerk* ("integrated work of art"), a tradition that Brecht referred to as "culinary opera."[9] Brecht identified the culinary with operas that provide an aesthetic experience for the audience without also engaging them intellectually. Culinary opera, for him, "furthers pleasure even where it requires, or promotes, a certain degree of education, for the education in question is an education in taste."[10] The category of the culinary, therefore, implies the privileging of aesthetic concerns over material needs. In an age "where hunger is the rule"[11] the notion of the culinary suggests not only indifference towards pressing social problems but an obscene concern of the privileged classes with the preparation, presentation, and protocol of a meal over its directly life-sustaining value. How does Brecht and Weill's attack on culinary opera relate to the content of the libretto, particularly its treatment of the tourist gaze? If we contrast the notion of the culinary with Urry's two forms of tourist appropriation represented by the two incarnations of Mahagonny, the operatic tradition so fundamentally opposed by Brecht seems very much in line with the romantic gaze reflected in Mahagonny's first phase: an almost "semi-spiritual relationship with the object of the gaze" (Urry), self-elevating pleasure, and solitary perception (prototypically exemplified in culinary opera by Wagner's introduction of the darkened auditorium). If Weill's score for *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* attacks culinary opera through a montage of musical forms ranging from the classical to the popular, Brecht's libretto conducts a parallel attack by representing Mahagonny in its second incarnation as a deconstruction of the culinary implications of its earlier romantic phase. Jake's death of gluttony in scene thirteen reveals the hidden dynamics of the culinary, its materialist subtext: unrestrained egotism that leads straight to self-destruction.

The notion of the culinary, understood as a concern with aesthetic presentation, social distinction, etc. also reverberates with one of the multiple connotations of "Mahagonny" that is owed to its linguistic similarity to "Mahagoni," the German word for mahogany. (That "Mahagonny" was originally linked, through word play, to "Mahagoni" is evident from Brecht's notebooks of 1922-23, which include a rough draft of a "Mahagoni" song already featuring the name Jenny.[12]) Mahogany desks or dining tables ("der Mahagonitisch") are a recurrent motif in German literature.[13] As a bourgeois status symbol, mahogany furniture signifies social and cultural capital. Since it is mostly imported from Central America, it also indicates mercantilism and cosmopolitanism (as opposed to furniture made from German oak or pinewood), if not a longing for the exotic and fantasies of imperial domination. Mahogany furniture,

in this context, seems to incarnate the "Spießers Utopie" (utopia of the petit-bourgeoisie) that Brecht, according to Arnolt Bronnen, had in mind when he first coined the word "Mahagonny."[14] In the context of Brecht's libretto, this "utopia" is tied in with a discourse of the exotic: adventure novels, Südseeromantik (the inclusion of a revised earlier poem, "Tahiti"), Rudyard Kipling's Orientalism (names such as Mandelay and references to the Himalaya) and Jack London's gold-rush stories (the four lumberjacks—Paul/Jimmy, Heinrich/Billy, Jakob/Jake and Joseph/Joe—arrive from Alaska). For a German audience in the late 1920s, even the American place names must have sounded exotic: Pensacola, Alabama, Georgia.

Apart from the connotations already discussed, mahogany also signifies a distinct color: reddish brown. There are several passages in the *Mahagonny*-opera where not only the precious and exotic qualities of mahogany are brought into play but also its color. In scene five of the 1930-version of *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* the prostitute Jenny refers to her customers as follows: "Paules aus Alaska [...] kommen, die Jacketts zum Platzen voll Banknoten / Auf ihren Extrazügen an und sehen: Mahagon" [Pauls from Alaska [...], their jackets stuffed with dollar bills / arrive on their special trains and see: Mahagon] (BFA 2: 345; my translation). "Mahagon," which can be read as an abbreviation of "Mahagonny" as well as of "Mahagoni," is clearly the object of a tourist gaze—understood either as the sightseeing destination itself or the color visually dominating that site. In the earlier typescript of the *Mahagonny*-opera from 1927 Jenny and the other girls are even more directly identified with Mahagon: "Jimmys aus Alaska [...] kommen, die Jacketts zum Platzen voll Banknoten / Auf ihren Zügen an uns sehen Mahagon" [Jimmies from Alaska [...], their jackets stuffed with dollar bills / arrive on their trains to see us Mahagon] (BFA Registerband: 693; my translation)." This passage metonymically equates and conflates the women of Mahagonny with the city itself and, beyond that, with mahogany—as wood, color and signifier of the exotic.[15] The quoted passage, conversely, also implies that the city of Mahagonny is not only the object of a male white tourist gaze but is also constructed in terms of gender and ethnicity (as female and "brown-skinned"). As borne out by protagonist Joe's response to the photo of one of Begbick's girls in scene five of the 1930-version, women have to be of a different color to be sexually desirable: "Ich dachte allerdings an etwas Dunkleres" [Actually, I had something a little darker in mind] (BFA 2: 342; 11). As regards Jenny, the libretto subtly indicates that her skin color is mahogany-brown. Jenny's statement, "Ich bin aus Havanna / Meine Mutter war eine Weiße" [I am from Havana / My mother was white] (BFA 2: 343; my translation) not only establishes a geographic connection between Jenny and mahogany—both are from Latin America—but also indicates that she is a mulatto.

The connotations of "Mahagonny" that result from its association with "Mahagoni" not only inform the racial implications of the tourist gaze in Brecht's libretto, they also point more directly to the historical circumstances that led to the conception of the opera in the first place. Arnolt Bronnen claims that Brecht came up with the word "Mahagonny" when both attended a Nazi parade in Munich in 1923 where wooden petits-bourgeois in *brown* shirts were waving *red* flags.[16] Nikolaus Müller-Schöll in his recent summary of the numerous connotations of the word "Mahagonny" that have been determined so far by Brecht scholars suggests that "One could associate the red or brown mahogany wood [*Mahagoni—Holz*] and interpret the city as a national-socialist Reich or Stalinist state." [17] The question arises how the references to an ethnically constructed leisure paradise and to a racist political party are actually related in the *Mahagonny*-opera or, to put it differently, what connection between "brown skin" and "brown shirts" the work implies? The best way to approach this question may be by way of digression, via a comparison of the fictitious city of Mahagonny with an existing tourist destination.

The gender and ethnic construct of the "paradise city" "Mahagon" in Brecht/Weill's opera coincides in many ways with another destination image, namely the image of Hawaii as the "Paradise of the Pacific" that the tourism industry has used since the late nineteenth century to lure European and European-American travelers to the Hawaiian islands. Despite the impact of modernization and urbanization on some tourist areas in the islands over the past century, the basic image of Hawaii advertised by the tourism industry has remained unchanged. Hawaii, according to Jane Desmond's book *Staging Tourism*, is a typical example for a destination designed to appeal to the romantic gaze, "with its promise of a healthful climate, scenic beauty, breathtaking volcanoes (the power of nature on display), and singing and dancing natives."[18] Similar to the identification of Mahagonny with femininity and the color, exoticism, and preciousness of mahogany, Hawaii as a destination image is represented by the "figure of the barefooted, grass-skirted hula dancer"[19] whose complexion (in the words of an early-twentieth century description of Hawaii) can be assumed to be "neither yellow like the Malay nor red like the American Indian, but a kind of olive and sometimes reddish brown."[20] The icon of the hula dancer, according to Desmond, also functions to incarnate the distinctiveness of Hawaiian culture without rendering that culture as threateningly "other." Specifically referring to the context of the United States, Desmond points out that

> there is an important racialized subtext for this embodiment of difference. Hawaiians are portrayed as neither black nor white. The significance of this presumed racialization in the visitors' imaginary is that it helps to manufacture and "authenticate" at the bodily level a sense of "exotic"

> difference while escaping from the black/white dichotomy that most powerfully frames racial discourse and fuels discord on the mainland. The resulting soft primitivism proffers a gentle, sensuous encounter with difference, different enough to be presented as "alluring" but not threatening, of which the hula girl's body is metonymic.[21]

The identification of an exotic place with a local woman of color and its implied sexual promise, both in Brecht's early typescript of the *Mahagonny*-libretto and the iconography of the Hawaiian Tourist Bureau, is a staple of Orientalist representation of alterity.[22] There is, however, a major difference between the destination images of Brecht's "paradise city" and Hawaii in that Mahagonny lacks an indigenous population (i.e., those exotic and supposedly more primitive "singing and dancing natives" that are often the main attraction of cultural tourism). The nonexistence of an indigenous presence in Mahagonny is of major consequence for the construction of otherness in Brecht's libretto. It allows Brecht not only to employ but also to lay open the Orientalist cliché so common in tourist advertising. Since there is no indigenous "other" in Mahagonny, it is the female body that comes to embody any notion of difference, but in a manner that suggests that this difference is not radical but superficial, a mere construct. The implied reddish-brown skin color of Jenny, for example, is not a marker of fundamental alterity but signifies an otherness that is "different enough" for the tourist—but not altogether different. Jenny and the girls in the opera satisfy the desire of the romantic gaze for the exotic, but without confronting the traveler with an alien(ating) cultural and ethnic identity. The romantic gaze and the Orientalist imagination with which it often colludes are both exposed as disguises for an un-auratic transaction not dependent on cross-cultural negotiation or performance to be successful: the trading of sex as a commodity. As Jenny and the girls advertise themselves in the opera: "We are the cuties of Mahagonny: / By paying well, you'll get whatever you like."[23]

In the introduction to the 1989 edition of *The Tourist*, Dean MacCannell writes that one of the major questions concerning the future of tourism will be "[w]hether or not tourism [...] can ever be a 'utopia of difference,'" a question that will ultimately depend on tourism's "capacity to recognize and accept *otherness* as radically other." The lack of an indigenous presence in Mahagonny negates this utopian vision from the start: "Mahagonny" is the name of a mirror cabinet in which the tourist gaze only endlessly reflects itself, without any possibility of ever breaking through to "another person, another culture, another epoch."[24] The invention of Mahagonny in Brecht/Weill's opera repeats a foundational gesture common to colonization—the erection of a settlement in so-called *terra nullius*: supposedly uninhabited land appropriated by the (white) colonizer, for whom any indigenous people already living there do not exist

(since they don't count as subjects, legal or otherwise, in the Western sense). The absence of a native population in Mahagonny makes the city a wish fulfillment of the colonialist dream. Different from Hawaii or most existing tourist destinations, there is no cultural "other" in Mahagonny with whom founders or tourists of the city would have to contend or negotiate. This, however, does not imply that the city of Mahagonny is not threatened by alterity—but it is an alterity inherent to Mahagonny's own foundation: the self-destructive impulse of capitalism.

If the tourist gaze and Nazism, by way of two divergent readings of the color symbolism of "Mahagoni," enter into any meaningful configuration in *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*, then only because of the problematic relationship with otherness that these readings entail. Mahogany as the indicated skin color of Jenny in Brecht's early typescript of the libretto is as shifting and uncertain a marker of alterity as the complexion of Hawaiians for a tourist discourse that promotes an untroubling, unthreatening encounter with difference. (Waldo Browne, in 1907, reclaimed Hawaiians for the "white race" by maintaining that "[t]hey belong to a branch of the Polynesian race, which was undoubtedly of Aryan stock."[25]) "Reddish brown skin" in the enclosed resort of the fictitious Mahagonny as well as in the history of Hawaiian tourism does not suggest a "utopia of difference" but symbolizes the ultimately fascist dream of an otherness that turns out to be the familiar in disguise, sameness masked as pseudo-variety. It also points to a basically anti-modern impulse, namely the fantasy of escapism into a supposedly pre-modern "soft primitivism" (Desmond) that would offer relief from the demands, tensions and complexities of modernity. It is the same desire that the lumberjacks articulate at the beginning of the opera, equating civilization with a venereal disease:

> Auf nach Mahagonny!
> Das Schiff ist losgeseilt
> Die Zi—zi—zi—zi—zivilis
> Die wird uns dort geheilt.
> [Off to Mahagonny
> On swift and even keel
> Where civ—civ—il—i—sation
> Will lose its scab and heal.]
> (BFA 2: 340; 9)

NOTES

[1] All Brecht citations in German follow the *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, eds. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, and Klaus-Detlef Müller (Berlin/Weimar and

Frankfurt am Main: Aufbau and Suhrkamp, 1988-1999), indicated in the text by BFA volume: page number. The number behind the semicolon refers to the corresponding English translation in Bertolt Brecht, *The Rise and Fall of the City of Mahagonny and The Seven Deadly Sins*, eds. John Willett and Ralph Manheim, trans. W.H. Auden and Chester Kallman (New York: Arcade Publishing, 1996), if not otherwise indicated.

[2] John Urry, *The Tourist Gaze*, 2nd ed. (London: SAGE Publications, 2002), 43.

[3] John Frow, "Tourism and the Semiotics of Nostalgia," in Frow, *Time and Commodity Culture* (Oxford: Clarendon Press, 1997), 96.

[4] This observation also applies to Brecht/Weill's opera itself. While the two incarnations of Mahagonny represent two distinct concepts of tourist consumption, the sub-plot involving Paul and Jenny cuts against and complicates this bipartite division. The "romantic" love duet between Paul and Jenny in scene fourteen (the so-called "crane song"), for example, occurs in the second half of the play, shortly after Mahagonny's "regime of pleasure" has changed from romantic to collective. However, a chorus reminding the two lovers of the new order immediately follows the duet. (Brecht, *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*, 38: "Moreover, better get it clear / That Don'ts are not permitted here.").

[5] Brecht, *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*, 62.

[6] Alex Berenson, "The States Bet Bigger on Betting," *The New York Times* (May 18, 2003): "States already raise $20 billion annually from lotteries and casinos, more than four percent of their total revenue. [...] But as states search desperately for more revenue, more of them are turning to gambling, and specifically to a form of it that aims at people of modest means and that is particularly harmful to those susceptible to becoming addicted to gambling, experts say. [...] The latest expansion proposals mainly involve video lottery terminals, which are widely agreed to be among the most addictive forms of gambling, and the least likely to create jobs in a community or generate other positive economic effects. [...] In West Virginia, one of the poorest states, video terminals account for 12 percent of the state government's revenue [...]."

[7] The leisure activities that define Mahagonny in its collective phase as well as the conditions under which the city is founded at the beginning of the libretto would suggest to the contemporary reader unfamiliar with the actual sources of the work that Brecht used Las Vegas (and not Miami) as a model. Similar to Begbick & Co. who find themselves stranded with their car at a desolate spot somewhere in the United States where they found the city of Mahagonny, the

location that later became Las Vegas was discovered in 1829 when the scouting party of a caravan heading for Los Angeles set out to look for water. Brecht, of course, was not aware of Las Vegas in 1927 when he began to work on the *Mahagonny*-project, since Vegas only received its first major wave of residents in 1928 and did not start its transformation into a tourist destination before 1931, when the governor of Nevada approved a bill that finally legalized gambling and led to the construction of the first luxury hotels and casinos in town.

[8] The construction of a casino on the island of Oahu could endanger Hawaii's association with the romantic tourist gaze. Gambling might also attract a different kind of tourist (less wealthy and less attuned to the "Aloha spirit") which could lead, in the long run, not only to the destruction of Hawaii's social fabric but also to its devaluation as a travel destination. For now the state of Hawaii has drawn the line at gambling, even though the casino industry would bring in desperately needed revenues.

[9] Bertolt Brecht, "The Modern Theatre Is the Epic Theatre," in John Willett, ed., *Brecht on Theatre* (New York: Hill and Wang, 1964), 35.

[10] Ibid.

[11] Brecht, "The Modern Theatre Is the Epic Theatre," 36.

[12] See editorial notes in Brecht, *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*, 101.

[13] See, for example, Matthias Claudius, *Über einige Sprüche des Prediger Salomo* (1782): "Salomo hatte lauter Mahagonitische; Lamperie, Eckschränke und Kommoden, Fußboden und Treppen alles war von Mahagoni, und er sagt: alle die schönen Mahagonis tätens nicht, was wird denn der einzige Tisch tun? Darum sei fröhlich an deinem Tisch von Nußbaum oder Föhrenholz, und mache dir dein Leben nicht sauer" (http://gutenberg.spiegel.de/claudius/wandsbek/wand424.htm). See also Hermann Harry Schmitz, *Die feine Gesellschaft–die feine Gesellschaft* (1913): "Eusebius Nöll machte ordnungsgemäß seine Besuche. Wo er auch seine Antrittsvisite machte, immer war der Empfangssalon mit roten Plüschsesseln, mit einem Mahagonitisch, auf dem ein kunstgepunztes Photographiealbum lag, möbliert" (http://gutenberg.spiegel.de/schmitz/grotesk/gesell.htm).

[14] See Arnolt Bronnen, *Tage mit Bertolt Brecht* (Vienna, Munich, Basel: Kurt Desch, 1960), 143-44: "[I]n jenem Sommer mochte [das Wort Mahagonny] ihm zunächst Spießers Utopia bedeuten, jenen zynisch-dummen Stammtisch-Staat, der aus Anarchie und Alkohol die bis dahin gefährlichste Mixtur für Europas Hexenkessel zusammenbraute."

[15] According to Sigmund Freud, not only wood but also objects made from it, such as tables, are often symbols for women. See Freud, *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, trans. and ed. James Strachey (New York: Liveright, 1977), 156.

[16] Bronnen, *Tage mit Bertolt Brecht*, 143: "Brecht hatte damals zuerst das Wort *Mahagonny* gefunden. Es war in ihm aufgetaucht, als er diese Massen braunbehemdeter Kleinbürger gesehen hatte, hölzerne Gestalten mit ihrer falsch eingefärbten, durchlöcherten roten Fahne."

[17] Nikolaus Müller-Schöll, "...just an invented word," *The Drama Review* 43.4 (Winter 1999), 28.

[18] Jane Desmond, *Staging Tourism: Bodies on Display from Waikiki to Sea World* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), 39.

[19] Desmond, *Staging Tourism*, 12.

[20] Waldo Browne, *The New America and the Far East: A Picturesque and Historic Description of these Lands and Peoples* (Boston: Marshall Jones, 1907), 22; quoted in Desmond, 51.

[21] Desmond, 12.

[22] A classic example for this type of representation, according to Edward Said's *Orientalism* (New York: Pantheon Books, 1978), is Gustave Flaubert's account of his encounter with the Egyptian dancer and courtesan Kuchuk Hanem during his travel to Egypt in 1849: "[Flaubert] was foreign, comparatively wealthy, male, and these were historical facts of domination that allowed him not only to possess Kuchuk Hanem physically, but to speak for her and tell his readers in what way she was 'typically Oriental'" (Said, 6). "Orientalism [...] viewed itself and its subject matter with sexist blinders. This is especially evident in the writing of travelers and novelists: women are usually the creatures of a male power-fantasy. They express unlimited sensuality, they are more or less stupid, and above all they are willing. Flaubert's Kuchuk Hanem is the prototype of such caricatures [...]. Moreover the male conception of the world, in its effect upon the practicing Orientalist, tends to be static, frozen, fixed eternally. The very possibility of development, transformation, human movement—in the deepest sense of the word—is denied the Orient and the Oriental" (Said, 207-8).

[23] Brecht, *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*, 12.

[24] Dean MacCannel, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999), xxi.

[25] Browne, *The New America and the Far East*, 22; quoted in Desmond, 51.

Den Verbrechen des Kapitalismus nachgehen: Von Mahagonny ins faschistische Deutschland

In seiner Betrachtung des Faschismus als einer extremen Form des Kapitalismus ging es Brecht weniger um moralische Verurteilung der beiden Gesellschaftsformen als um eine Kritik kapitalistischer Repräsentationsformen. Brecht zeigt, dass diese wie auch die faschistischen das soziale Eingreifen in politische Prozesse verhindern. Mit dem Aufstieg des Nationalsozialismus in Deutschland ging Brecht von der Kapitalismuskritik über zu der Konstruktion einer Genealogie des Faschismus. In der Weiterentwicklung von *Mahagonny* bis hin zu *Furcht und Elend des Dritten Reiches* demonstriert Brecht eine grundlegende Unfähigkeit der Personen, die Verbrechen des faschistischen States zu beeinflussen. Mit den Lehrstücken entwickelte Brecht ein Situationstheater, in dem die Beteiligten lernen, aktiv in Situationen einzugreifen. Solche Eingriffe fördern das "eingreifende Denken," ein theatrales Denkkonzept, das grundlegend für das Verstehen politischer Situationen ist.

Tracing the Crimes of Capitalism: From Mahagonny to Nazi Germany

While Brecht saw fascism as an extreme form of capitalism, he pursued this critique less through moral condemnation of the two systems than by exploring the representational forms that capitalist societies produce and by showing that they share with fascist representational forms a fundamental immunity to effective social intervention. With the rise of National Socialism in Germany, Brecht moved from his critique of capitalism toward the construction of a genealogy of fascism. In the move from *Mahagonny* to *Furcht und Elend des Dritten Reiches* one can see Brecht tracing the passivity and inability to interfere with the crimes committed by the fascist state. Brecht developed the teaching plays to produce situations in which the participants learn how to intervene. These interventions produce "eingreifendes Denken," Brecht's theatrical concept of thought that proves to be essential for understanding political situations.

Tracing the Crimes of Capitalism: From Mahagonny to Nazi Germany

Astrid Oesmann (University of Iowa, Iowa City)

Brecht, like many leftists of his time, saw fascism as an extreme form of capitalism, but unlike many of his contemporaries, he pursued this critique less through moral condemnation of the two systems--though of course he did condemn them-than by exploring the forms of representation that capitalist societies produce and showing that they share with fascist forms of representation a fundamental immunity to effective social intervention.[1] He explores this theme with regard to capitalism in his *Dreigroschenprozeß*, a text in which he uses the lawsuit that he brought against the Nero Film AG, holders of the rights to the "Dreigroschenfilm," to demonstrate the role that fictional elements play in the supposedly factual arena of law, a role that makes capital all but omnipotent in the courts. In *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* Brecht shows the omnipotent law of money working outside of courts by presenting a society based on a radical form of consumption that works as effectively as capital's control of the courts to block progressive social action. In these two works Brecht extends the critique of representation that he famously applied to traditional forms of western theater into a devastating analysis of the capitalist public sphere.

With the rise of National Socialism in Germany Brecht moved from his critique of capitalism toward the construction of a genealogy of fascism. In the move from *Mahagonny to Furcht und Elend des Dritten Reiches* one can see Brecht tracing the passivity and inability to interfere with the crimes committed by the fascist state. In *Mahagonny* unlimited consumption effectively displaces the possibility of social action built on the solidarity that had earlier been produced by collective hardship and labor, a displacement that cannot eliminate the feelings of solidarity but that successfully renders them either meaningless or dangerous. Proletarians are left atomized and isolated in their consumption, but this is not true for proprietors, for capital creates a *Neutralitätsgürtel* that protects them against social interference (10.1: 689).[2] In *Furcht und Elend* the denial of difference and the elimination of conflict out of which collective consciousness can grow is extended into the most intimate and private realms of life.

If *Mahagonny* and *Furcht und Elend* trace this denial of difference in daily life, the *Dreigroschenprozeß* does parallel work by providing what amounts to an ideological critique of supposedly timeless qualities like justice and injustice. Brecht presents the lawsuit as an experiment in tracing how abstract concepts manifest themselves in real life and in the capitalist state: "Man muß sich hüten, die großen gedanklichen Dinge, wie Gerechtigkeit oder Persönlichkeit, nur zu suchen, wo man sie findet--in einigen mittelmäßigen Köpfen oder Mäulern--man muß ihnen nachgehen in

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

der gemeinen Wirklichkeit..." (21: 448). By tracing character and justice as they occur and are modified by the "gemeine Wirklichkeit," Brecht reveals that they are complicated products of processes of cause and effect that take place in the everyday interactions of people and institutions. In short, they are products constructed by public reality and only masquerade as ahistorical qualities.

In his *Buch der Wendungen* Brecht sums up his experience of the decline of the Weimar Republic and the resulting National-Socialist takeover in 1933 in one of Me-Ti's aphorisms: "Das Einführen der Demokratie kann zur Einführung der Diktatur führen. Das Einführen der Diktatur kann zur Demokratie führen" (18: 88). The question raised by Me-Ti and by the other works discussed in this essay--how we can recognize our true political situation in the face of the powerful forces compelling passivity--find an answer in Brecht's theater, where he seeks to model the construction of a theatrical consciousness that can produce a counter public sphere. In the teaching plays and in *Furcht und Elend*, Brecht experimented in search of techniques through which we might unlearn the passivity taught by the consumerism in *Mahagonny* and by perversions of the language of justice and the courts. Brecht insists that this can only happen if people escape the social isolation fostered under capitalism and compelled by fascism.

> Wenn die Verbrechen sich häufen, werden sie unsichtbar. Wenn die Leiden unerträglich werden, hört man die Schreie nicht mehr... Wenn die Untat kommt, wie der Regen fällt, dann ruft niemand mehr Halt. ...Gibt es kein Mittel, den Menschen zu hindern, sich abzuwenden von den Greueln? Warum wendet er sich ab? Er wendet sich ab, weil er keine Möglichkeit des Eingreifens sieht. (22.1: 142)

In this remark of 1935 Brecht describes the terrors of fascism in terms of human perception and social conduct. Terror's continuity disguises its presence, rendering it more difficult to fight. Frequency and regularity (here of crimes and screams) create the illusion of naturalness: no one cries "Halt" and no one sees possibilities of "Eingreifen." "Halt" as the disruption of the continuous event and "eingreifen" as intervention into an event were to become defining elements of Brecht's theater and by extension of his concepts of subjectivity and politics. "Wir können den andern nur begreifen, wenn wir in ihn eingreifen können. Auch uns selbst können wir nur begreifen, indem wir in uns eingreifen," Brecht writes in his annotations to *Die Mutter* (24: 182). Only through direct encounter and mutual change can people recognize each other and by so doing alter social circumstances.

From this perspective, one might be able to understand Brecht's rather fearless examination of German fascism when he writes: "Das Denken wird vom Faschismus als ein Verhalten behandelt. [...] Daran ist *nichts* Tadelnswertes. Bisher üblich: das Gedachte mit Gedachtem

zu vergleichen, dahinter verschwindet der Denker" (21: 421). This Brechtian approach to reality is not to be mistaken for a reinvention of the subjective agency of the thinker. Instead Brecht attacks thinking as a purely intellectual activity, for he considers that to be a delusion of self-sufficiency. Reliable thought emerges not from the solitary thinker but "in Form einer Antwort" (21: 404), a formulation requiring the thinker to respond to reality through other people and thus to remain in the field of social encounter. In the absence of other people and of social interaction no question can arise to stimulate an answer.

Valid thought not only requires a social setting to arise, its effects must also be manifest in the public realm where they can be examined by everyone involved: without others man is nothing, as Brecht states in his fragment "Aus Nichts wird Nichts," and he blames capitalism for creating forms of representation that are immune to social intervention:

> Die kommunistische Forderung, der Einzelne möge seine Bedeutung von der Masse beziehen, kommt von der Beobachtung, daß in unserem (kapitalistischen) Wirtschaftssystem dies faktisch geschieht, indem der Einzelne die Masse ausbeutet und seine Bedeutung eben in der Beute liegt. Daß er seine Bedeutung lediglich an den Besitz der Produktionsmittel bindet und dadurch sich gewalttätig schützt, wieder nichts zu werden, ist ein Grund für die Revolution... (10.1: 689).

For Brecht it is the "Beute" as captured material rather than the simple act of exploitation that constitutes this capitalist contradiction. The capitalist subject excludes himself from the realm of social intervention, thereby rendering himself incomprehensible to others. Because they own the means of production, capitalists ensure their continuous validity in society, even as they absent themselves from the production process as such. In his *Dreigroschenprozeß* Brecht shows that freedom and justice as they occur in bourgeois culture are meaningful only in an ideological constellation that separates thought and expression from material and social life. He thus called the trial a "soziologisches Experiment," designed to demonstrate the powerlessness of court systems to uphold democratic laws when capitalists have established an omnipotent law of their own. By writing the *Dreigroschenprozeß* Brecht undertakes what Burkhardt Lindner calls a "Verwandlung einer Privatangelegenheit in eine öffentliche."[3]

In *Mahagonny* Brecht stages a different sociological experiment by imagining a city of pure consumption. The city of Mahagonny differs from all other cities in that it is without the pains of production and labor: "Eine Woche ist hier: sieben Tage ohne Arbeit" (2: 336). This city of leisure is entirely concerned with supply and consumption.

The opera begins when Paul Ackermann, having spent seven years engaged in backbreaking labor in Alaska, comes to Mahagonny to spend his hard-earned money on "Ruhe, Eintracht, Whisky, Mädchen" (2: 353). Ultimately he loses all his money in a bet on a friend in a boxing match, and lacking money and the legal status as a consumer that it provides, he is sentenced to death.

The opera recalls Baal's perspective on consumption by portraying Paul and the other men drinking, fighting, and pursuing sex. But in *Mahagonny*, unlike *Baal*, these activities are unambiguously pleasurable, lacking any of the painful aspects of pleasure-seeking. The result is a conflict-free and boring realm, "Weil hier nichts los ist... / Weil zuviel Ruhe herrscht / Und zuviel Eintracht / Und weil's zu viel gibt / Woran man sich halten kann" (2: 354). Oversupply guarantees harmony, which leads to a loss of social contact. The capitalists who own Mahagonny can keep themselves free of the direct encounter with others because they only participate in supplying pleasure, while the buyer perceives his consumerism as liberation from social constraint. Such is the case when Paul orders Jenny to walk around without her underwear in order to be more readily available (2: 346). As the inventor of Mahagonny, Leokadja Begbick says, "Denn es ist die Wollust der Männer / Nicht zu leiden und alles zu dürfen" (2: 336), a drive to be satisfied as long as the men can pay. Consumers need not take responsibility for their acts because their money does, but there is a price for this safety: they are excluded from the production of pleasure and thus they cannot influence what is offered to them. In *Mahagonny* consuming pleasure provides empty satisfaction, as Paul's refrain of "Aber etwas fehlt" (2: 350) clearly shows.

Paul's frustration with Mahagonny and his eventual downfall are both rooted in his need for the one thing Mahagonny cannot provide--social connection. Paul reacts to this need by recalling a past friendship forged through shared labor in Alaska. The memory misleads him regarding his present situation, as shown in the famous argument in which Paul tells his friends that he wants to eat his hat. His friends react by brutally ensuring Paul of their physical presence:

> Treib es nicht zu dick!
> Paule, da ist ein Strick!...
> Wir schlagen dich einfach nieder
> Ach, Paule, bis du wieder
> ein Mensch bist!
> Paul *ruhig*:
> Oh, Jungens, ich will doch gar kein Mensch sein. (2: 351)

Here Brecht invokes "Strick" very much as he famously does in the *Fatzer* fragment. In both cases the "Strick" or rope is used to bind someone who expects too much (Fatzer and Paul alike) to the ground of reality. Paul's quiet response, in which he states that he does not want to be a human being, further separates him from the

social reality of Mahagonny. Just as in *Aus Nichts wird Nichts* isolation gives way to dictatorship, which is immediately followed by the final downfall.

Tying Paul down, grounding him, is but an empty threat, and Paul remains in Adorno's words "ein Bündel von Regungen und Bedeutungen, die sich überschneiden, ein Mensch in der Zerstreutheit seiner Züge...ein Fetzen Produktivkraft, der die Anarchie realisiert und aufdeckt und deshalb sterben muß; ein Wesen vielleicht, das überhaupt nicht in die sozialen Relationen eingeht..."[4] Paul doesn't even enter a social relationship, nor can he, for nobody in Mahagonny does. His need to be productive leads only to a void and, when he proves unable to suppress it, ultimately to self-destruction. Here Adorno and Brecht find remarkable common ground in their diagnoses of failed subjectivity under capitalism.[5] According to Brecht, Paul must remain a productive force devoid of form and meaning in Mahagonny, because only through the social relations of production could he acquire significance. This becomes clear when Paul undermines the previously existing regulations created by the providers of sex and alcohol in Mahagonny. Showing no sign of fear during the hurricane, Paul acquires an invulnerability that allows him to dominate the one fearful situation in Mahgonny: "Ja, denn ich, der ich lustig bin, zerschlage lieber deine Tafeln und deine Gesetze, und deine Mauern müssen hin sein. Wie der Hurrikan es auch macht, so mache ich es. Du bekommst Geld dafür. Hier ist es" (2: 359). By accepting the fearful moments caused by the Hurricane ("So, wie wenn's einen Hurrikan gibt / So wollen wir immer leben," 2: 359), Paul extends his agreement with the situation to his own subjectivity, which he perceives to be without limits--no laws, no walls—in terms of social and spatial restriction.

His triumph is marked when he sings the "Du darfst" song while facing death during the hurricane. With his "Du darfst" Paul discovers "die Gesetze der menschlichen Glückseligkeit," and the legal system of the town changes accordingly; "Du darfst" becomes the law of human happiness with Paul Ackermann as its creator. But Paul's dictatorship of the moment deludes him about the fundamental law of Mahagonny, which rests subjectivity upon the ability to spend money. From this perspective Paul's demand of "Du darfst" is nothing but the preference of a paying consumer without any reference to universal rights. Paul's delusion of omnipotence, however, seduces him into a fatal act of solidarity in which he risks and loses everything on his friend Joe's boxing match. Paul's love for Joe developed during seven years of labor in Alaska, and Paul seeks to revitalize his love in Mahagonny by invoking it as a timeless possession that lasts "von der Wiege bis zum Grabe" (2: 367). This recollection proves fatal to both friends in Mahagonny, for their commitment grew out of their shared battle for survival in Alaska, and this commitment lacks validity in Mahagonny. The signs carried around the stage at the end of the opera--including "Für die Liebe" followed by "Für die Käuflichkeit der

Liebe" (2: 387)—re-enforce Brecht's decision to elide the contradiction between capitalist practice and bourgeois values by presenting a moral completely in tune with consumption, a moral in which love is neither an act nor a virtue, but a commodity. Therefore, Paul can show solidarity with Joe only by betting money on him. Each man pays with his life for this commitment: Joe dies during the fight, and Paul is executed for the crime of lacking money.

Paul's conflation of friendship and consumerism can best be described through Oskar Negt's and Alexander Kluge's treatment of the contradiction between the proletarian experience and commodification:

> Erfahrungen werden in dem Maße zu Waren, in dem sie auf einen Generalnenner zu bringen sind. Alle Erfahrungen des Proletariats sind spezifisch... Sie werden als qualitative Momente produziert. Die Aufarbeitung der proletarischen Erfahrung ist deshalb so schwer, weil sie nicht die Kommensurabilität der Warenbeziehungen hat. Sie verändert sich mit jeder Veränderung der Situation.[6]

In Mahagonny no production of the specific moment exists "weil es nichts gibt, woran man sich halten," according to Leokadja, or according to Paul "weil es zuviel gibt, woran man sich halten kann." Both statements mean the same thing, as Adorno points out: where there is nothing, there is too much.[7] The capitalist law of consumption isolates people from each other, a separation that ends in self-consumption. Four short scenes in *Mahagonny* demonstrate how unlimited indulgence creates dissatisfaction that leads to self-destruction. "Jakob der Vielfraß," for example, eats two calves and complains: "Alles ist nur halb / Ich äße mich gerne selber" (2: 362). Jakob's isolation produces self-absorption that he expresses as exhibitionism when he asks others to watch him eat. Jakob, as "ein Mann ohne Furcht" (2: 363), deludes himself that he is free because he can eat without limitations, a delusion that causes his premature if "natural" death. Paul, on the other hand, receives a death sentence because of his lack of money. He becomes a criminal by importing a solidarity rooted in the realm of labor in Alaska into Mahagonny's realm of pure consumption. Production and commitment fuel Paul's ascent in Alaska, but they destroy him in Mahagonny--the "Aufarbeitung der proletarischen Erfahrung" is impossible. The social dynamics of Mahagonny lack "Verhalten" as the production of the specific moment, and Brecht diagnoses a fundamental lack of social conduct in capitalist societies in general, as his *Dreigroschenprozeß* shows.

Without possibilities of social intervention economic interests acquire the quality of natural forces that are immune to human laws and regulations, a condition that proved infinitely supportive of fascist ideologies during the rise of National Socialism in Germany.

Separating prerogative power from the public realm--one goal shared by capitalism and fascism--makes it impossible to trace the diverse interests that motivate the various parts of the social body. According to Brecht, material interests should be presented openly: "Das soziologische Experiment zeigt die gesellschaftlichen Antagonismen, ohne sie aufzulösen. Die Veranstalter müssen also im Kräftefeld der widersprechenden Interessen selber eine Interessenstellung einnehmen, einen durchaus subjektiven, absolut parteiischen Standpunkt" (21: 512f.). Brecht's *Dreigroschenprozeß* as sociological experiment performs conflict, revealing in the process the persistence of social antagonisms rather than offering solutions to them.

To turn the sociological experiment into a theatrical experience in terms of a "Kräftefeld der widersprechenden Interessen," Brecht developed his most experimental form of theater, the *Lehrstücke* (teaching plays), designed to produce and examine social conduct as dependent on time and circumstance. Constraint improves the visibility of social conduct as the reduced patterns of the *Lehrstücke* show. For example, the *Badener Lehrstück vom Einverständnis* starts out with an interactive definition of space when the stage becomes a "in seinen Abmessungen der Anzahl der Mitspielenden entsprechenden Podium" (3: 27). Brecht later extends this approach to his concept of a dialectical theater when he writes about the stage: "Der Raum ist gegeben durch die Stellungen, welche die Personen zueinander einnehmen, und die Bewegungen, welche sie vollführen" (22: 242). The stage is created out of the encounters among and activity of the participants. Political thought, then, is released into an experimental field in which it becomes a matter of social experience that grows out of the intellectual and physical activity of each participant.

These exercises in limitation can be considered Brecht's counter public sphere, which is in its practice entirely tied to the here and now. Because they remain in the eternal present, the teaching plays produce more of an ideological critique than an exercise in ideological commitment. They are in this way the counter model to the Mahagonny of unlimited satisfaction. This anticipates the critique that Negt and Kluge would later offer of bourgeois thought and moves the critique into the realm of experience. Negt and Kluge follow a similar trajectory by comparing bourgeois and proletarian concepts of freedom in their reading of Hobbes:

> Wenn Hobbes als Freiheit den tatsächlichen physischen Bewegungsspielraum eines Menschen bezeichnet, so trifft das genau die materielle Erfahrungsweise der Massen. Ein Mensch im Gefängnis hat so viel Freiheit, wie er sich bewegen kann. Seine Gedanken mögen ihn trösten, sie geben ihm keinen Schritt mehr Freiheit. Der Schillersche Satz "Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei, und wär' er in Ketten

> geboren" ist für die Massen absolut unverständlich, sobald sie sich auf ihre eigene Erfahrung stützen. Er drückt lediglich die radikale Trennung von geistiger und körperlicher Arbeit aus.[8]

Instead of unlimited freedom, Brecht creates flexible concepts of the theater and the public, but these concepts are limited, as Brecht fully understood, as guides to social reality, because reality occurs in complicated historical contexts rather than in a simplified ethnographic present. People's interests vary from situation to situation, and an absolute opposition is rarely presented in the historical contingencies of the real world. In the teaching plays, however, the theatrical meets the sociological experiment that Brecht describes in his *Dreigroschenprozeß* as such: "Das Begreifen des soziologischen Experiments ist ein 'Griffe finden'. Es kommt nicht auf Grund eines Anschauungsaktes zustande, es endet nicht mit dem Zustandekommen einer Anschauung. Hier soll Erfahrung die Grundlage der Handhabung abgeben" (21: 513). Comprehension as "Griffe finden" is built on experience with a given situation. Brecht calls this concept of thought "eingreifendes Denken," a particularly theatrical form of thought that is based on the observance of and response to the behavior of others.

The concept of "eingreifendes Denken" gains particular significance in Brecht's analysis of fascism. In 1935, after the establishment of fascism in Germany, Brecht sought to develop techniques and methods to examine fascism and the mechanics of its persistence, or, as he calls it, "Die Theatralisierung der Politik durch den Faschismus" (26: 443). Given that Brecht himself opted to stage politics in order to construct a public sphere and a political rationale, he sought to clarify the distinction between the theater of fascism and the theater of anti-fascism. *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, which was originally intended to be performed by emigrant actors in exile, uses speech and corporeal gesture to demonstrate political terror in reduced private settings.[9] One recognizes the tactics of the state through the everyday, commonplace gestures of its subjects. The play is a montage of twenty-seven scenes that come together as a "Gestentafel," demonstrating "Gesten des Verstummens, Sich-Umblickens, Erschreckens usw. Die Gestik unter der Diktatur" (26: 318). Each scene demonstrates in specific detail either the regime's violence and cruelty toward its victims or the day-to-day complicity of "normal Germans" in the regime's survival.

Brecht's concept of the public sphere sheds light on his approach to fascism. The fear and misery he depicts in the play occur most often in private; in fact, the ascent of fascism is congruent with the fearful withdrawal of people into greater and greater privacy, seclusion, and isolation. Personal seclusion breeds public dishonesty. Walter Benjamin writes about *Furcht und Elend*, "Jeder dieser kurzen Akte weist *eines* auf: wie unabwendbar die Schreckensherrschaft, die sich als Drittes Reich vor den Völkern brüstet, alle Verhältnisse

zwischen Menschen unter die Botmäßigkeit der Lüge zwingt."[10] The characters cannot accurately perceive their relationships to others, nor can they evaluate the situations in which they find themselves in order to determine how to behave reasonably toward others. Attempting to comprehend what happens by relying solely on themselves, characters become vigilant spies. This regression causes disorientation as the scene "Der Spitzel" shows. A husband and wife argue about rejecting a formerly befriended family, and the incident releases a chain of arguments fueled by fear and accusations ranging from "Es ist unangenehm, daß wir uns gerade jetzt von ihnen zurückziehen, wo sich alles von ihnen zurückzieht" (4: 392) to a quarrel about their own son, "Einen Judas hast du mir geboren! Der sitzt bei Tisch und horcht. ...und merkt sich alles, was seine Erzeuger sagen, der Spitzel!" (4: 399). The realistic fear of being spied upon combines with a general feeling of exclusion to fuel paranoia. This dynamic results from the family's regression into seclusion while further encouraging that very regression. Constant, secret observation renders social life private and destroys the public sphere.

The only scene that presents a way out of this dynamic is entitled "Der Entlassene." It presents a communist who, after being released from a concentration camp, visits a couple who were former comrades (a relationship built in the past, as was the case with Paul and Joe in *Mahagonny*). In order to find out if their former comrade has revealed any information under torture, the man and the woman decide to treat him as a spy and interrogate him. While the entire scene presents cautious distrust, the characters' behavior toward one another proves to be liberating precisely because the interrogation is performed openly. The three participants create a public sphere by refusing to withdraw into privacy: the husband asks his wife not to leave the room during the conversation with their visitor. The interrogation becomes a Brechtian experiment when the man states, "Wir können es schon feststellen, wo er steht," and the woman warns, "Das kann aber dauern" (4: 411). All three seek to reveal the political positions of the others and are acutely aware that these positions change with time and circumstance. They identify each other's political position (signified through their spatial position toward each other) through constant interrogation and observation.

The three comrades reveal their awareness of the mutability of individual political loyalty through their distrust of one another. The released prisoner, for example, chooses not to tell his hosts that Nazi torturers mutilated his hand because he fears that the couple will believe that he cracked in the face of such pain. Paradoxically, his lie communicates the more important truth that he is strong enough to resist interrogation. This presentation of the creation of a progressive public sphere through open confrontation, distrust, and self-interested dissimulation directly contradicts the Nazi ideology of "Volksgemeinschaft." The fascist regime sought to perpetuate prevailing power structures by pretending to unite everyone in a

harmonious and homogeneous community. By presenting the rise of fascism in a variety of scenes, Brecht shows the way that a theater of unity drives social differences off the streets and into the private realm, thus contributing to the rise of fascism. The individual's decision to protect her or his personal integrity by withdrawing from fascism proves to be its most powerful promoter.

The surrender to fascism is thus rooted in the original desire to withdraw from it. Only the three comrades in "Der Entlassene" avoid this, and they do so by constantly negotiating with one another their unavoidable involvement in the fascist state. By challenging each other, they confront each potential compromise with the state and thus retain the ability to distinguish between accommodating and subverting fascism. Each navigates a personal position toward the state through her or his position toward the other two as individuals and toward their collective. This allows them to detect and thus resist fascism's constantly shifting modes of attack.

Fascism's delusion to unite and capitalism's delusion to satisfy both hinder the production of the specific moments in which actual relations among people become visible and thus changeable. In *Mahagonny* Brecht presents a capitalist world in which "Verhalten" as social conduct has become obsolete through unlimited supply that ends up in nothing. The opera concludes in "zunehmender Verwirrung" in which "die noch nicht Erledigten" move in a throng with placards declaring their political ideals while they sing about their complete passivity: "Können uns und euch und niemand helfen" (2: 392).

Brecht's alternative is constraint for the purpose of social intervention: staying together and creating a public sphere makes an investigation of the moment possible. To comprehend a given situation, "eingreifendes Denken" uses "solche Definitionen, die die Handhabung eines definierten Feldes gestatten. Unter den determinierenden Faktoren tritt immer das Verhalten des Definierenden auf" (21: 422). In *Furcht und Elend* Brecht places fascist thought in specific contexts in order to examine a range of gestures and the ways those gestures change as the contexts producing them alter.[11] Fascism and anti-fascism result from the interaction among people in specific moments. What might be intended as an anti-fascist act by one individual can nevertheless become a fascist act, depending on circumstance. Political conviction, then, is not a matter of a subjective decision based on principles, but something to be deciphered and constructed from social reality. Brecht shows how the process of deciphering must inform the construction of progressive political perception and how that action is hindered under fascism through the use of terror to deny difference, as well as under capitalism through the fetishism of consumption to efface the conflicts of production.

Brecht's teaching plays constitute the theatrical genre invented to create social action in a theatrical context. By perceiving

ourselves and others as actors or demonstrators, we overcome the divide not just between thought and life, but also between production and consumption. In turn, the theater can break out of its traditional institutional context. Brecht transforms the public into a theater and the theater into a public, not as an institution, but as a playing field. This field as experimental space, Brecht's "Kräftefeld der widersprechenden Interessen" (21: 512-13), proves to be essential for understanding the political situation that surrounds us. Once thought becomes living matter, it becomes historical because it is subject to historical contingency, and those who perceive it in this way and are able to act upon that perception become a public. From this perspective the teaching plays are designed to strengthen our perception of reality instead of instructing us in ideology: "Die Form der Lehrstücke ist streng, jedoch nur, damit Teile eigener Erfindung und aktueller Art desto leichter eingefügt werden können" (22.1: 351). The teaching plays as a theater of situation certainly provided an experience on which a theater of emergency such as *Furcht und Elend der Dritten Reiches* could draw. To produce situations in which one can intervene is the function of the teaching play, and the absence of such situations in *Mahagonny* accounts for Paul Ackermann's overall weakness. In 1932 Brecht notes the following: "In den Zeiten der Schwäche ist man engagiert und man engagiert sich nicht, ...ist viel nötig und kann weniges geschehen; der Ausgeschaltete ist in Ruhe versetzt und hat keine Ruhe" (21: 585). It is no coincidence that Brecht began at this time to develop his concept of "eingreifendes Denken," which would equally affect his approaches to theater and politics.

NOTES

[1] I am not referring to fascist tendencies in the brutalized atmosphere of Mahagonny, which Brecht also certainly implied. About this topic see Andreas Hauff, "*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* als Zeitstück. Historische Anmerkungen zu einer unterschätzen Repertoireoper," in Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf, Hrsg., *Musikkonzepte–Konzepte der Musikwissenschaft* (Kassel und New York: Bärenreiter, 2000), 661-68.

[2] All parenthetical citations of Bertolt Brecht appear as (vol.: page) and refer to Bertolt Brecht, *Werke*, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei and Klaus-Detlef Müller, 30 vols. (Berlin / Weimar and Frankfurt am Main: Aufbau and Suhrkamp, 1989-2000).

[3] Burkhardt Lindner, "Der Dreigroschenprozeß," in *Brecht Handbuch*, Bd. 4: *Schriften, Journale, Briefe*, hg. von Jan Knopf (Stuttgart und Weimar: Metzler, 2003), 153.

[4] Theodor W. Adorno, "Mahagonny," *Gesammelte Schriften* 17, hg. v. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), 114-122, here 117-18.

[5] In their critique of modern subjectivity Brecht and Adorno had more in common than conventionally believed. On the conflict between Adorno and Brecht see, for example, Theodor W. Adorno, "Engagement," *Noten zur Literatur* (Frankfurt am Main Suhrkamp, 1981), 409-30.

[6] Oskar Negt and Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), 44.

[7] Adorno, "Mahagonny," 116.

[8] Negt and Kluge, 43-44.

[9] For an explicit treatment of "Gestus" in Furcht und Elend see Robert Cohen, "Brecht's *Furcht und Elend des Dritten Reiches* und der Status des Gestus," *The Brecht Yearbook* 24 (2000), 193-208.

[10] Walter Benjamin, "Das Land, in dem das Proletariat nicht genannt werden darf," *Gesammelte Schriften* II.2, hg. v. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980), 517-18.

[11] From this perspective the scenes in *Furcht und Elend* make use of Brecht's concept of "Gestus" especially in the circular movement from "Grundgestus" to fable to characters and their inter-subjectivity and back to "Grundgestus." See Patrice Pavis, "On Brecht's Notion of Gestus," in *Languages of the Stage: Essays on the Semiology of the Theatre* (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1982), 37-50.

Franz Kafka's Theater of Oklahama and Bertolt Brecht's City of Nets: Visionary Urban Spaces of the Modern Age

This paper reads Brecht's opera as an intertextual arrangement with reference to Erich Mendelsohn's *Amerika-Bilderbuch eines Architekten*, whose apocalyptic and optimistic belief in progress Brecht restages, and to Freud's texts on cultural theory, whose assumptions about the role of cultural adversity in constituting human civilization become elements of a theatrical experiment in the opera. Moreover, the syncretic layering of spatial images from various discursive sources reveals a structural correspondence between *Mahagonny* and Franz Kafka's "Theater of Oklahama" in the fragmentary text *Der Verschollene*, a novel about an imaginary, ultra-modern America. Both works treat comparable subjects: initiation and acceptance into the bourgeois order/disorder. They also employ similar constructions of transitory spaces as non-places, the treatment of capitalism as religion, of the capitalist present as hell on earth and an absurd state of affairs, the inversion of guilt and punishment, as well as the ambivalence of permission and obligation, of freedom as letting be and total exploitation.

Franz Kafkas Theater von Oklahama und Bertolt Brechts Netzestadt Mahagonny: Urbane Visionsräume der Moderne

Dieser Beitrag liest Brechts Oper als ein intertextuelles Arrangement und geht dabei auf Erich Mendelsohns *Amerika-Bilderbuch eines Architekten*, dessen apokalyptisch-optimistische Fortschrittsperspektive Brecht uminszeniert, und auf Freuds kulturtheoretische Schriften ein, deren Annahmen über eine konstitutive Kulturfeindlichkeit der Menschen zu Elementen einer theatralischen Versuchsanordnung werden. In der synkretistischen Überblendung von Raum-Bildern unterschiedlicher Herkunft weist *Mahagonny* weiterhin strukturelle Korrespondenzen auf zu Franz Kafkas "Theater von Oklahama" in seinem Romanfragment *Der Verschollene*, einem Text über ein imaginäres, ultramodernes Amerika. Beide Werke haben das Thema der Initiation, der Aufnahme in die bürgerliche Ordnung/Unordnung gemeinsam; dazu kommen ähnliche Konstruktionen transitorischer Räume als Nicht-Orte, die Behandlung des Kapitalismus als Religion, der kapitalistischen Gegenwart als Hölle und Absurdität, die Inversion von Schuld und Strafe, sowie die Ambivalenz von Dürfen und Müssen, von Freiheit als Gewährenlassen und totale Verwertbarkeit.

Franz Kafkas Theater von Oklahama und Bertolt Brechts Netzestadt Mahagonny: Urbane Visionsräume der Moderne

Heinz Brüggemann (Universität Hannover)

In einem Text über "Das Theater der Grossen Städte" aus dem Jahr 1926 kommt Bertolt Brecht auf Erich Mendelsohns *Amerika* zu sprechen, jenes "Bilderbuch eines Architekten,"[1] das er gerade zu einem der besten Bücher des Jahres erklärt hat. Seiner ausgezeichneten Photos wegen, "die den (bestimmt trügerischen) Anschein" erweckten, "als seien die großen Städte bewohnbar."[2] Vor allem "eine Fotografie vom Eingang des Broadway in New York...(das Tor dieser Zementschlucht, über dem 'Danger' steht)," beschäftigt ihn und er versichert, er habe sich "Mühe gegeben, herauszubringen, was man, wenn ihre Zeit um ist, über die Circenses dieser Städte wird sagen können."[3] Die Circenses—der Lateiner aus Augsburg spricht die Sprache des Imperium Romanum—, die Spiele der Gegenwart in diesen Städten, die Brecht zu dieser Zeit aus den Medien--Film, Fotografie, Radio und Grammofon--kennt, bieten jedenfalls "etwas Überraschendes": Nicht, wie die Architektur Manhattans vielleicht erwarten ließe, monumental Feierliches, keinen erhabenen Ernst, sondern "Dinge, die hauptsächlich Spaß in sich hatten... Was diese Städte bisher als Kunst produzierten, war Spaß: die Filme Charlie Chaplins und den Jazz. Davon ist der Jazz das einzige Theater, das ich erblicke."[4]

Mendelsohns Buch bietet, entgegen Brechts *understatement*, nicht nur Fotografien, deren Spuren in die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* führen, sondern auch einen literarisch bemerkenswerten Text. Amerika, heißt es da, errichte die wilden Wahrzeichen der "gesteigerten Zivilisation," erhebe sie als "Geldzentrum-als Weltzentrum" ins "Gigantische": "Amerika heute zu sehen, ist deshalb ein perspektivischer Rausch. Erst hier erkennen wir die ganze Ungeheuerlichkeit der verneinenden Zivilisation, aber gleichzeitig in diesem Schwimmbrei schon die ersten Fixpunkte einer neuen Zeit... Wirbelwinde sind nur Vorboten."[5] Wirbelwinde: Hurrikane als Vorboten. Es scheint, Brecht hat diesen perspektivischen Rausch zu dem seiner Oper gemacht, indem er die geschichtliche Perspektive Mendelsohns, den Fortschrittsoptimismus einer Moderne, in die des Zer-Falls, der Selbst-Zerstörung verkehrt. So erzählt Mendelsohn den Gründungsmythos der amerikanischen Zivilisation:

> Seine Bevölkerung, eine aus allen Erdteilen zusammengewirbelte Masse, bildet den Unterwind dieses babylonischen Kessels. Vakuum, das ansaugt, immer von Neuem, immer die Kühnsten, den Auswurf und die Abenteurer, das Glücksrittertum und die spekulativen

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

> Naturen, damit aber dem Ganzen jene Energie gibt, die zunächst betäubt und im Grunde ein Wahnsinn ist.[6]

Brecht kehrt auch diese Geschichte um. Inmitten schon bestehender Zivilisation mit Millionenstädten wird die Neugründung einer "Stadt der Freude" unternommen,[7] die, ohne Augenpunkt einer neuen Zeit, in vertauschter Perspektive, auch der Wirbelwinde als Vorboten, am Ende als ein entleertes, ödes Terrain des Warenverkehrs, des Konsums erscheint.

Dazu aber wird im alten Medium der Oper, einer "feierlichen und den Illusionen gewidmeten" Gestalt der bürgerlichen "Abendunterhaltung" (*Mahagonny*, S. 94), im Medium der Kunst als einem jener Linderungsmittel, die allein das Leben erträglich machen, eine weitere Versuchsanordnung aufgebaut. Sie gilt einer Erkundung, auf die das Zitat aus Sigmund Freuds Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* in den Anmerkungen zur Oper selber schon verweist, der Frage nämlich nach den Bedingungen der Möglichkeit des Genusses (des Glücks) in der gesellschaftlichen Moderne bzw. mit Freud ex negativo formuliert: der Frage nach dem "Kern der Kulturfeindseligkeit,"[8] den "Quellen der Unzufriedenheit mit der Kultur."[9] Die Ursprungs-Erzählung der Oper von der Gründung einer Stadt, die als Antwort auf den nicht lebbaren Zustand der gegenwärtigen Zivilisation erscheint, nimmt diese Fragen Freuds vor allem auch aus "Die Zukunft einer Illusion" (1927) auf, so sehr, daß man gelegentlich den Eindruck eines raffinierten intertextuellen Spiels mit Umschreibungen eines Hypotextes hat.

Mahagonny, eine Stadt gegründet aus Not, die Improvisation eines Auswegs aus auswegloser Situation, in öder Gegend, zwischen Wüste und Küste, mit Landungsplatz und Hafen, geeignet zugleich für die Ankunft von Extrazügen. Von der Bild-Regie her, wie um 1929/30 nicht unüblich, eine Superposition, eine Überlagerung von Stadt-Bildern, von Raum-Bildern auch, aus Diskursen des Urbanismus zusammengesetzt, älteren und neueren: Die Netzestadt, überblendet von der Paradiesstadt, der Goldstadt, später noch der Stadt der Freude, während bühnentechnisch die Projektionen die Ansicht der Millionenstädte, später die Statistiken der Verbrechen und Geldumläufe als eigene Bildschicht dazwischenschießen. Das ist eine synkretistische Kombinatorik, die den Begriff einer Dystopie (Peter Marcuse) nahelegt.

Die Regieanweisung zur 3.Szene: "Eine Projektion zeigt die Ansicht einer Millionenstadt sowie die Photographien vieler Männer" (*Mahagonny*, S. 12) zieht als Bildidee wahrscheinlich zwei Fotografien aus Mendelsohns *Amerika* zusammen, jene "Zementschlucht," den Eingang des Broadway, mit der Schrift "Danger"[10] und eine andere mit zwei Passfotoanbietern[11]; über dem Ganzen der schöne, grüne "Mond von Alabama," ein Mond, der im zeitgenössischen Berlin dem Luna-Park den Namen gibt und gegen dessen "großes Lachen" (ein Anglizismus für "big smile") seines "großen dummen Munds" manches

"Geldpapier" unterm Hemde (*Mahagonny*, S. 14f.), metonymisch ganz nah den billigen Häuten, hier und heute getauscht wird.

Das Programm der Jubiläumssaison des Luna-Parks Berlin im Jahre 1929 weist eine Folge von 100 Welt-Attraktionen auf, u.a. den Hydrodrom, die Afrika-Schau, den Wolken-Flug und natürlich jeden Freitag, 8 Uhr abends auf dem Dempsey-Podium Boxkämpfe "Der ständige Ring."[12] Dann folgt in emblematisch-allegorischer, topographischer Verdichtung nicht der Verlust der Mitte, sondern eine ungeahnt andere, die keine mehr ist:

> Stellt den Bartisch auf
> Dort unterm Gummibaum:
> Das ist die Stadt.
> Das ist ihre Mitte
> Und sie heißt:
> "Das Hotel zum Reichen Manne". (*Mahagonny*, S. 9)

Das Hotel, ein transitorischer Nicht-Ort als Mitte der Stadt, ja als Mitte der Welt, dieser Welt. Nach Kracauers zeitdiagnostisch geschichtsphilosophischer Konfrontation der Kathedrale mit der Hotelhalle als einem "Raum der Beziehungslosigkeit," einer Freiheit, "die nur sich selber meinen kann und darum in Entspannung und Indifferenz vergeht,"[13] vor Musils Situierung--in historischer Überblendung—auch der neusachlichen *jeunesse dorée* im Hotel, besser noch in der gläsernen Drehtür, im Moratorium als Raum eines formlosen Lebens,[14] ist das ein weiteres Raum-Emblem der Moderne zwischen den Kriegen. Das Hotel, die Mitte der Paradiesstadt—von welchem zivilen Paradies ein Gummibaum zu zeugen weiß wie wenig später die Palme in Benjamins *Loggien*—, sie erscheint als Antwort auf einen Zustand, ein Ort des Heils und des Heilens ("Die Zi—zi—zi—zi—zivilis / Die wird uns dort geheilt," *Mahagonny*, S. 15), zudem ein zweideutiger, wortspielerischer Ort des Nachfragens, will sagen: der Nachfrage in einem ganz und gar ökonomischen, marktgesetzlichen Sinn ("Dort wurde gestern erst nach euch gefragt," *Mahagonny*, S. 13).

Doktor Freud, der bekanntlich Kultur und Zivilisation nicht trennt, stellt der modernen Gesellschaft in "Die Zukunft einer Illusion" die Diagnose einer in Zwang und Versagung begründeten virtuellen Kulturfeindschaft jedes Einzelnen und erwägt:

> Man sollte meinen, es müßte eine Neuregelung der menschlichen Beziehungen möglich sein, welche die Quellen der Unzufriedenheit mit der Kultur versagen macht, indem sie auf den Zwang und die Triebunterdrückung verzichtet, so daß die Menschen sich ungestört durch inneren Zwist der Erwerbung von Gütern und dem Genuß derselben hingeben könnten. Das wäre das goldene Zeitalter, allein es fragt sich, ob ein solcher Zustand zu verwirklichen ist.[15]

Brecht macht diese Hypothese zu einem Faktor seines Experiments. Mahagonny verspricht den Schein, den Konsumabhub solcher Neuregelung. Warum sollte es die "Unzufriedenen aller Kontinente" in die Goldstadt, die Paradiesesstadt ziehen (*Mahagonny*, S. 14)? Es ist die Erwartung des Endes solcher Zustände, des Endes der Zwietracht und der Haltlosigkeit: "Überall gibt es Mühe und Arbeit," nun aber die Verheißung von "Spaß," die Befriedigung jener "Wollust der Männer / Nicht zu leiden und alles zu dürfen"—das, heißt es im Lied der Stadtgründer, "ist der Kern des Goldes" (*Mahagonny*, S. 8). Aber der Kern des Goldes, in der Warenform des Geldes, ist zugleich sein Tauschwert, und zwischen diesen Polen bewegt sich die Handlung.

Dreimal entwirft die Oper in der 4. Szene Bilder der Ausfahrt, Bilder einer Verheißung unendlicher Befriedigung aller Triebwünsche, einer oralen, sexuellen Regression der Einverleibung, alle unter dem Werbeslogan: "Auf nach Mahagonny!" (*Mahagonny*, S. 8), gefolgt von den strahlenden Bildern des sich erhebenden Ostwindes, des losgeseilten, auslaufenden Schiffes. Jedoch: was als unendliche Verheißung, als Grenzüberschreitung erscheint—und hier findet sich eine strukturelle Korrespondenz zum "Theater von Oklahama" in Franz Kafkas Romanfragment *Der Verschollene*—, die Textbewegung erweist es als schließliche Ankunft in der scheinlosen, kruden Immanenz des schlechten Bestehenden selber.

Man erinnert die eindringliche Rede jenes Plakats einer Werbetruppe für das größte Theater der Welt, der Jean-Marie Straub in seiner filmischen Adaptation *Klassenverhältnisse* die Musik Johann Sebastian Bachs als Signal der Verheißung widmet. Ein erstes Mal wird, in der Sprache *Mahagonnys*, nach dem Helden des Romans, Karl Roßmann (wie nah doch eigentlich an Paul Ackermann) gefragt, zum erstenmal scheint er erwünscht—niemand ist unerwünscht und, so heißt es: "Jeder ist willkommen!"[16] Wenn das große Theater von Oklahama zugleich verkündet: "Verflucht sei wer uns nicht glaubt!",[17] so leiht der Roman der Werbung eine Sprache, die sich jene der Religion zu eigen macht, erhebt den Kapitalismus in einen der Religion vergleichbaren Rang. Er "dient essentiell der Befriedigung derselben Sorgen, Qualen, Unruhen, auf die ehemals die sogenannten Religionen Antwort gaben."[18] In einer ihrer Bildschichten bietet auch die Stadt der Freude, Mahagonny, diesen Aspekt, auch sie ist Antwort: Paradiesstadt heißt sie, um sich am Ende selber infernalisch als kapitalistische Anarchie, als die Hölle in Permanenz zu erweisen.

Der Kapitalismus als Kultreligion gesehen: Er legt in Kafkas Text den Grund zu einem Bildfeld immer neuer Überblendungen der Werbung mit Figuren des Kultus, jenen des Jüngsten Gerichts zumal, Engeln und Teufeln–man vergleiche dazu die zweideutigen Engelsfiguren auf hohem Podest, zwischen denen die Männer prüfend sich ergehen, bei Kafka, mit den auf den Tafeln Caspar Nehers überlebensgroß dargestellten, männerverzehrenden, weiblichen Haifischen bei Brecht[19]; das geht bis zur kultischen Verehrung des Führers des

Unternehmens, des "Vater(s) der Stellungsuchenden."[20] So ist auch die Witwe Begbick Mutter eines großen Unternehmens und Mutter zugleich der Konsumenten, der exzentrisch Spaßsuchenden, keine lustige Witwe aber, eher eine Mittelstandsallegorie von Heideggers Sorge, eine unfrohe Rechenführerin von mietbarem Fleisch und Vorgartenkies. Am Schluß wird sie in der Hölle, einem eintrittspflichtigen Theater, das Tribunal ist und amphitheatralisch zugleich wie der Hörsaal einer chirurgischen Klinik, ihre große Anatomie der Ware vorführen und für das größte aller Verbrechen, den Mangel an Geld, die juridische Vivisektion am Leib Paul Ackermanns vornehmen durch eine Hinrichtung, die von den Bildelementen der Passion Christi umspielt ist—unter der Tafel: Für die Justiz.

Mit dem Unternehmen verbindet sich bei Kafka ein weiteres Bild aus der Tradition, nun des Welttheaters, des großen Theaters, das "jeden brauchen kann, jeden an seinem Ort."[21] Darin aber ist schon, wie in einer Kippfigur, die ganze Ambiguität von "Jeder ist willkommen" enthalten: Verheißung der Aufnahme in eine Gemeinschaft und Drohung einer totalen Verfügung. "Auf nach Mahagonny!" singen die Unzufriedenen, "Auf nach Clayton!" ruft das Plakat. Kafkas Held, auf dem Rennplatz eingetroffen, um in das große Unternehmen einzutreten, wird einer Aufnahmeprozedur unterzogen, scheinbar ganz auf seine einzigartige Individualität abgestellt. Sieht man aber näher zu, ist es ein Prozeß des Abbaus der Person auf einen Status allgemeiner Verwertbarkeit, auf eine nicht weiter spezifizierte technische Funktion: Negro, technischer Arbeiter. Und Karl beteuert, er werde sich anstrengen "und alle Aufträge auszuführen suchen,"[22] denn--was er sich "immer wieder" wiederholt--"es kam nicht so sehr auf die Art der Arbeit an, als vielmehr darauf sich überhaupt irgendwo dauernd festzuhalten."[23] Das ist ein anderes Halt-Suchen und sich daran Halten-Können als das in der Oper. Es markiert die Differenz zu Brechts *Mahagonny*, wo pure regressive Destruktivität losbricht aus der verbotsgesicherten Stagnation eines lauen Behagens, aus einem Zuviel, an das man sich halten kann. Hier im "Theater von Oklahama" geht es um die von Günther Anders analysierte Inversion von Schuld und Strafe (die Schuld folgt der Strafe auf dem Fuß)[24] und die mit ihr verbundene Grundsituation des Nicht-Ankommen-Könnens der Kafkaschen Helden, des von vornherein außerhalb der Welt-Stehens als einem Stand der Schuld. Solche Inversion entspricht aber dem tatsächlichen Urteil der Gesellschaft, sofern sie eine soziale Stellung, z.B. Armut, als verdient, als ihre eigene Strafe behandelt, der die Schuld auf dem Fuß folgt. Kafka nimmt das ernst und baut das Geschehen nach diesem Urteilsmodell auf, einer Umkehrung von Ursache und Effekt. So geht es um die Ankunft im bestehenden Zustand selber, um das Existieren im Kapitalismus als in einem dauernden Initiationsritus, wie Horkheimer und Adorno konstatiert haben: "Jeder muß zeigen, daß er sich ohne Rest mit der Macht identifiziert, von der er geschlagen wird."[25]

Das Übermaß an Symbolisierungen und funktionalen Codierungen im Horizont eines Versprechens, jeden "an den richtigen Ort zu stellen,"[26] macht diesen Nicht-Ort zu einem urbanen Visionsraum der Moderne: Im Weichbild, an der Peripherie einer Stadt, auf dem Schauplatz von Massenunterhaltungen, inszeniert die Werbetruppe eines Unternehmens Aufnahmeprozeduren in den Kulissen und Figurationen eines karnevalisierten Jüngsten Gerichts, um einem Theater Personal zuzuführen, das die Initiation jedes Einzelnen in nichts anderes als sein gegenwärtiges bürgerliches Selbst, seinen Beruf etc. als Rolle verheißt, oder, wie im Falle Karls, in die vermeintliche Möglichkeit, "sich überhaupt irgendwo dauernd festzuhalten."[27] In diesem transitorischen Raum werden die bürgerlichen Identitätserzählungen von der endlichen Ankunft an einem nur dem Individuum, seinen Fähigkeiten und Vermögen gemäßen Ort parodierend in Szene gesetzt, wird das Prinzip der *tabula rasa*, die Geburt eines Neuen Menschen theatralisch verkörpert und an den Erwartungshorizont jedes Einzelnen projiziert, während er gleichzeitig klassifikatorischen Ordnungen unterworfen, abgebaut und auf Verwertbarkeit reduziert wird. Das Bild einer Durchgangszone, literarisch festgestellt und eingefroren, erscheint als Nicht-Ort und Raum der ungreifbaren Drohung, des unscheinbaren Wirkens einer Disziplinarmacht zugleich.

Brecht hat einen ganz ähnlichen Prozeß anders organisiert. Im Innern jenes "Hotels zum reichen Mann" wird diese Struktur einer Bewegung im Stillstand als eine Art Binnenbespiegelung der Oper selber wie in einer Miniatur noch einmal wiederholt: Ausfahrt im Rausch auf einem Schiff aus Billardtisch und Storestange zum Gesang von "Stürmisch die Nacht / Und hoch geht die See" (*Mahagonny,* S. 56) und tief enttäuschte Landung, ernüchterte Ankunft dort, wo man immer schon war und ist, in Mahagonny. Das im Rausch losgeseilte Lebensschiffchen, Ursprung ist sein Ziel, selbst wo es so leicht geladen hat, ausfahrend aus Mahagonny, kommt doch nur wieder in Mahagonny an, läuft auf den harten Grund kapitalistischer Marktgesetzlichkeit, wenn es das Rauschmittel selber und dazu, surreal, das Traumsymbol Storestange sind, die nicht bezahlt sind. Darin ist die Bewegung des Ganzen als einer zerfallenden Realität enthalten. Gesehen aus der Perspektive seines Untergangs, setzt dieser Kapitalismus überschießende, grelle Energien und Wünsche frei, die im Schock gebrochen sind, bevor die nackte ökonomische Wirklichkeit selber hervortritt.

Schon die Landung in Mahagonny selber (5. Szene) ist derart ambivalent genug. Pauls weltläufiger Rede vom "fremden Strand" antwortet die Witwe Begbick mit: "Willkommen zu Hause" (*Mahagonny,* S. 16) und einem Blick in die große Liste, in der die Namen der Abenteurer längst registriert sind. In der Tat erwartet die "Unzufriedenen" ein billiges, in jeder Hinsicht ermäßigtes Glück der Gewohnheiten und Wiederholungen, die auch der Text in der 9. Szene unmittelbar im Dialog abbildet:

> BEGBICK, WILLY, MOSES Du hast Ruhe, Eintracht, Whisky, Mädchen.
> PAUL Ruhe, Eintracht, Whisky, Mädchen!
> JENNY, JAKOB, HEINRICH, JOE Laß das Messer in der Tasche!
> CHOR Ru—he! Ru—he! (*Mahagonny*, S. 32)

Das Ganze wird dann noch einmal mit "Schlafen, rauchen, angeln, schwimmen!" durchgespielt (Ebd.). So stellt sich die an Kafkas Text gezeigte Ambiguität des Prinzips "Jeder wird gebraucht, jeder an seinem Ort" auch bei Brecht auf dem vermeintlichen Spiel-Feld des Konsums, des Vergnügens dar, zum einen als ein Gewähren, zum andern als ein Ausüben von Zwang, als ein Verfügt-Werden. In einer der Novellen des von Ruth Berlau herausgegebenen Bandes *Jedes Tier kann es* (1938 im Exil entstanden) "Der große Vergnügungspark– ein Alptraum" findet sich ein Nachhall dieses Motivs. Der Text zeigt deutlich die Verarbeitung Kafkascher Motive, sowohl aus dem *Prozeß*, als vielleicht auch aus dem *Verschollene*.

Im Brecht-Archiv gibt es eine Variante dieser Erzählung mit Korrekturen von Brechts Hand—in der Traumszene eines Spiegelkabinetts heißt es: "aus jeder spiegelecke, auf die man zutrat, trat man sich selber entgegen. der witz bestand darin, dass man den ausweg nicht finden sollte. man sollte den eindruck bekommen, hier müsse man ewig verbleiben, dh, in den augen der direktion des vergnügungsparkes, hier d ü r f e man ewig bleiben."[28] Vom ermäßigten Glück der Wiederholungen und Gewohnheiten, das ja seinerseits in der Ambivalenz von Müssen und Dürfen gründet, handelt Freud im *Unbehagen in der Kultur* als einem Glück der Ruhe: "Jede Fortdauer einer vom Lustprinzip ersehnten Situation ergibt nur ein Gefühl von lauem Behagen."[29] Dieses laue Behagen eines Zustands ("Nichts ist schwerer zu ertragen / als eine Reihe von guten Tagen", Goethe, *Faust*), eines statischen Glücks der Ruhe und Eintracht ist zudem gesichert durch Verbote allenthalben: die Paradiesstadt ein "Dreckhaufen" der "Hier-darfst-du-nicht-Schlampe!" (*Mahagonny*, S. 31). Ein Kulturfirnis läßt vielleicht vor Mord und Inzest noch zurückschrecken, aber hindert die "Kulturmenschen" nicht an der "Befriedigung ihrer Habgier, ihrer Aggressionslust, ihrer sexuellen Gelüste," an der Schädigung der anderen "durch Lüge, Betrug, Verleumdung," wenn sie dabei nur straflos bleiben können.[30]

Diese Triebwünsche und Handlungspotentiale entfesselt die Oper dadurch, daß sie, in der Destruktion von Verklärungen bürgerlicher Lebensverhältnisse genau kalkuliert, eine Situation in ihr Gegenteil verkehrt, die Freud in "Die Zukunft einer Illusion" als einen "der wenigen erfreulichen und erhebenden Eindrücke" beschrieben hat, "die man von der Menschheit haben kann, wenn sie angesichts einer Elementarkatastrophe ihrer Kulturzerfahrenheit, aller inneren Schwierigkeiten und Feindseligkeiten vergißt und sich der großen gemeinsamen Aufgabe, ihrer Erhaltung gegen die Übermacht der

Natur, erinnert."[31] Die Natur, die mit ihren Gewalten gegen die Menschen aufsteht, "großartig, grausam, unerbittlich," rückt den Männern von Mahagonny aber gerade nicht, wie Freud erwartet, ihre "Schwäche und Hilflosigkeit vor Augen,"[32] sondern entfesselt gerade deren krude Destruktivität. So betreibt die Oper zugleich die Destruktion eines kulturellen Topos. Die Freisetzung aller durch die Kulturgebote unterdrückten aggressiven, destruktiven Potentiale überbietet alle Elementargewalt der ersten Natur. Im Wörtlich-Nehmen und unvermittelter Verkehrung der Sophokleischen Feier humaner Selbstbehauptung gegen erste Natur--"Viel Ungeheures ist, doch nichts / So ungeheures wie der Mensch"[33] --heißt es:

> Wir brauchen keinen Hurrikan
> Wir brauchen keinen Taifun
> Denn was er an Schrecken tun kann
> Das können wir selber
> Das können wir selber
> Das können wir selber tun. (*Mahagonny*, S. 36)

Freuds hypothetisches Gedankenspiel:

> Denkt man sich ihre (der Kultur) Verbote aufgehoben, man darf also jetzt zum Sexualobjekt jedes Weib wählen, das einem gefällt, darf seinen Rivalen beim Weib, oder wer einem sonst im Weg steht, ohne Bedenken erschlagen, kann dem anderen auch irgendeines seiner Güter wegnehmen, ohne ihn um Erlaubnis zu fragen, wie schön, welch eine Kette von Befriedigungen wäre dann das Leben![34]

Aber all dieses auch wirklich zu tun, wird dem Paul Ackermann verziehen, nur eines nicht: kein Geld zu haben.

Diese ironische Demonstration enthüllt, wie Adorno als einer der wenigen, die zu dieser Zeit Brecht in der Perspektive Kafkas sahen, gezeigt hat, die bürgerliche Welt als absurd: In Kafkas Romanen jedoch erscheine die bürgerliche Welt als absurd und verstellt, weil sie "aus dem geheimen Stande der Erlösung angeschaut wird" (des endlichen Ankommens in einem Zustand ohne Schuld), in Mahagonny sei "die bürgerliche Welt enthüllt als absurd, gemessen an einer sozialistischen, die sich verschweigt."[35] An ihre Stelle tritt die Perspektive, frei nach Marx, die gewordene Form der Städte (und sie sind in der 3. Szene auf die einfachsten Raum-Anschauungen reduziert: unter ihnen—Gossen, in ihnen—nichts und über ihnen—Rauch, die asphaltontologische Antwort auf Heideggers Geviert) auch nach ihrer vergänglichen Seite, im Flusse der Bewegung wie im Feuer der Vergängnis, nach der Seite ihres notwendigen Untergangs aufzufassen. An jener Stelle, wo die zerstörerischen, einverleibenden Energien der Ackermann-Exzentriks wie die Elementargewalten des Hurrikan entfesselt werden, tritt hervor, was Adorno als die

intermittierenden Elemente benannt hat, die die Dialektik des Untergangs des Kapitalismus an der Dialektik der ihm innewohnenden Anarchie immer wieder durchbrechen.

Die Metaphorik des Urbanen als erhabener Gebirgs-Natur, die Brecht an Mendelsohns Fotografie des Tors jener "Zementschlucht" mit dem Hinweis "Danger" bemerkt hat, wird nun wieder aufgegriffen, aber ganz in der schiefen Optik des Kindes, das Riesenspielzeuge in ihnen erblickt, an denen eine unvermittelt losgelassene Gewalt nun den Spaß findet, der als infantile Allmacht und Zerstörungslust sich gegen die Stadt selbst als Form räumlicher Ordnung überhaupt richtet:

> Wozu Türme bauen wie der Himalaja
> Wenn man sie nicht umwerfen kann
> Damit es ein Gelächter gibt?
> Was eben ist, das muß krumm werden
> Und was hoch ragt, das muß in den Staub. (*Mahagonny*, S. 36)

Der Wille zum Spaß selber ist als Ursprung des Schreckens erkannt: Über diesen Raum des Bestehenden weist keine Transzendenz hinaus. Paul Ackermann, der auf Gott sich berufen will, wird, auf dem elektrischen Stuhl sitzend, Zuschauer des Spiels von "Gott in Mahagonny" (auch ein Lehrstück), in dem die Struktur der Ankunft im Bestehenden, nun wie bei Kafka transponiert ins Medium eines Jüngsten Gerichts, ein letztes Mal wiederholt wird: "An den Haaren / Kannst du uns nicht in die Hölle ziehen" lautet die Antwort der Männer an Gott, "Weil wir immer in der Hölle waren" (*Mahagonny*, S. 76). Das Beharren auf der scheinlosen Immanenz der bürgerlichen Gesellschaft als dem größten aller Schrecken (Benjamin), als Hölle selber, inszeniert Brecht als eine ironische Operation: mit (hier ist das Wort einmal angebracht) machtvollen Demonstrationen *für* das schlechte Bestehende. Vor dem brennenden Mahagonny (wozu man sich die Stimme des die "Seeräuber-Jenny" lesenden Ernst Bloch vorstellen muß: "Glüh' Heil'ge Flamme, glüh'--an Lumpen brennt sie am besten"), in greller Identifikation mit der Macht, von der sie geschlagen werden, in nicht mehr überbietbarer positiver Feier des Bestehenden, in ironischer Bestätigung des Unwesens ("Für den chaotischen Zustand unserer Städte," "Für die Dummheit," "Für die Justiz"), und damit, ohne daß auch nur ein Wort darüber fiele, für seine Negation, seinen Untergang. Sie feiern, was Freud als nicht verwirklichbares Goldenes Zeitalter beschrieben hat: sich ungestört durch inneren Zwist, unterm Schutz der Gesetze der Erwerbung von Gütern und dem Genuß derselben hingeben zu können, nun in seiner endlichen Einlösung durch das höhnische Vexierbild der Ordnung, in der legalisierten Anarchie der bürgerlichen Gesellschaft selber.

Anmerkungen

---

[1] Erich Mendelsohn, *Amerika. Bilderbuch eines Architekten.* Mit 77 photographischen Aufnahmen des Verfassers (Berlin: Rudolf Mosse Buchverlag, 1926).

[2] Bertolt Brecht, *Werke* 21, *Schriften* 1. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin/Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1993), S. 176; im Folgenden zitiert als BFA mit Band- und Seitenzahl.

[3] BFA 21, S. 188.

[4] Ebd.

[5] Mendelsohn, *Amerika*, S. IX.

[6] Ebd., S. VII.

[7] Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963), S. 34; im Folgenden im Haupttext zitiert als *Mahagonny* mit Seitenzahl.

[8] Sigmund Freud, "Die Zukunft einer Illusion," in Freud, *Studienausgabe*, Bd. IX. *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion* (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1974), S. 135-189; hier S. 144.

[9] Ebd. S. 141.

[10] Mendelsohn, *Amerika*, gegenüber S. 29, mit folgender Bildlegende: "New York. Broadway Eingang-Nahaufnahme. Bewundere auf kleinstem Raum die größte Dimension-als Menschenwerk-aber sie nimmt Dir zugleich den Glauben an Menschenwert. Denn nicht mehr in der Gewalt des schöpferischen Geistes treibt Dich das ungezügelte Leben, der Triebsand der Menschenhäufung in den Trichter der Zentrifugalkraft Geld. 5-15 000 Menschen durchschnittlich in jedem Haus-600 000 Menschen auf 150 000 qm."

[11] Mendelsohn, *Amerika*, gegenüber S. 28, mit folgender Bildlegende: "New York. Downtown-Broadway Eingang. Von dem oberen Stadtteil der Bronx, eingepreßt zwischen Hudson und East-River, über Ost und West 25 km abwärts treibt das stürmende Leben der 9 Millionenstadt. Hier, an der Spitze der schmalen hochgelegenen Halbinsel, weit ins Meer sichtbar, bricht sich der Wirbel, türmt sich auf zum Lustschrei des Reichtums und der Macht, zum Siegesruf über die alte Mutter Europa, über die ganze Welt. Übergewaltig laut, aber auch übergewaltig verstummend. Taumel der Tat-Phantom des noch größeren Amerikas." Auffällig ist die geradezu spätexpressionistisch wirkende vitalistische Metaphorik dieses Stadtdiskurses, die Brecht in anderer Weise aufgreift und gleichsam kalt versachlicht.

[12] Prospekt im Besitz des Verfassers.

[13] Siegfried Kracauer, "Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat," in Kracauer, *Schriften* I (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971), S. 103-204; hier S. 131. Das Manuskript dieser Arbeit entstand in den Jahren 1922-1925. Im Hinblick auf die Oper *Mahagonny*, die ja ihrerseits Gott auf den Schauplatz dieses Nicht-Orts zitieren läßt, weist Kracauers Konstellation aufschlußreiche Parallelen auf, wenn es bei ihm heißt: "Tritt in dem Gotteshaus die Kreatur hervor, die sich als Träger der Gemeinschaft weiß, so schält sich in der Hotelhalle das wesenlose Grundelement heraus, auf das die rationale Vergesellschaftung zurückzuführen ist. Es nähert sich dem Nichts an und entsteht in Analogie zu den abstrakten und formalen Allgemeinbegriffen, aus denen das der Spannung entronnene Denken die Welt zu begreifen wähnt" (S. 132). An Stelle der Gemeinschaft tritt bei Brecht eine Gang von Exzentriks mit Zügen eines mittleren Unternehmens, an Stelle der rationalen Vergesellschaftung die ökonomische, und das Gotteshaus erweist sich als kapitalistische Hölle, die dem apokalyptischen Weltenbrand überantwortet wird.

[14] Vgl. Heinz Brüggemann, *Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts* (Hannover: Offizin, 2002), S. 529.

[15] Freud, *Studienausgabe* IX, S. 141.

[16] Franz Kafka, *Der Verschollene*. Kritische Ausgabe. Hrsg. Jost Schillemeit (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1983), S. 387f.

[17] Ebd., S. 387.

[18] Walter Benjamin, "Kapitalismus als Religion," in Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. VI. Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), S. 100-103; hier S. 100.

[19] Bertolt Brecht, *Versuche* 1-12. Heft 1-4. Hrsg. Elisabeth Hauptmann (Berlin: Aufbau, 1963), Tafel zu Szene 2, gegenüber S. 80.

[20] Kafka, *Der Verschollene*, S. 411.

[21] Ebd., S. 387.

[22] Ebd., S. 407.

[23] Ebd., S. 408.

[24] Vgl. Günther Anders, *Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur* (München: Beck 1984), S. 71. "Das Verbrechen folgt der Strafe auf dem Fuß: Diese, eine Art Seekrankheit des Zeitgefühls hervorbringende, Inversion hat stets eine der Hauptschwierigkeiten der Kafkalektüre dargestellt... Misere oder Deklassierung ('Strafen') sind ja in unserer Welt tatsächlich fast niemals Folgen, sondern

Ursachen des Verbrechens: Also geht die Strafe der Tat zeitlich voraus. Außerdem entspricht die Inversion dem tatsächlichen Urteil der Gesellschaft, sofern diese die Misere als 'verdient' ansieht, mindestens als 'verdient' behandelt: 'Armut ist ihre eigene Strafe.'" Interessant in diesem Kontext ist, daß Brecht bei strukturell ähnlich angelegter Inversion immer wieder Situationen der Seefahrt, der Seekrankheit, des Schwindelgefühls in Szene setzt.

[25] Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Amsterdam: Querido, 1947), S. 182.

[26] Kafka, *Der Verschollene*, S. 398.

[27] Kafka, *Der Verschollene*, S. 400.

[28] BBA Sign. 1080 / 77. Für den Hinweis auf diesen Text danke ich Sabine Kebir, die auf weitere Bezüge und Materialien im Zusammenhang mit Kafka eingeht, "Der große Vergnügungspark. Ein kafkaesker Albtraum von Brecht, inspiriert von Ruth Berlau," *Neue deutsche Literatur* 5 (2002): 155-161.

[29] Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, in Freud, *Studienausgabe*, Bd. IX, S. 199-270; hier S. 208.

[30] Vgl. Freud, *Studienausgabe* IX, S. 145f.

[31] Ebd., S. 150.

[32] Ebd.

[33] Sophokles, *Antigone*, in *Griechisches Theater*. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964), S. 89-139; hier S. 102; in anderer Übersetzung: "allgewaltig ist viel, doch nichts gewaltiger als der Mensch."

[34] Freud, *Studienausgabe* IX, S. 149.

[35] Theodor W. Adorno, "Mahagonny," in Adorno, *Gesammelte Schriften* Bd. 17, *Musikalische Schriften* IV: *Moments musicaux. Impromptus* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), S. 114-122; hier S. 114.



Aufführung "Mahagonny", Berlin 1964

The Hurricane Takes Its Course: Dramatic Catastrophes in Brecht, Canetti, Soyfer, and Bernhard

The catastrophe that drifts past in the form of the hurricane in Bertolt Brecht's *Rise and Fall of the City Mahagonny* threatens elsewhere as well in twenthieth-century drama or even takes place there more or less visibly: for example, in Brecht's *Wedding*, in Elias Canetti's *Wedding*, in Jura Soyfer's *End of the World*, in Thomas Bernhard's *Heldenplatz*. In each case the author seeks an effective stage metaphor to symbolize an anticipated or past historical catastrophe. The similarities and differences in resolving this problem, owing to the historical conditions at the respective time of origin, reveal the specifics of *Rise and Fall of the City Mahagonny*--at least in this one respect--more clearly.

Der Hurrikan nimmt seinen Weg: Dramatische Katastrophen bei Brecht, Canetti, Soyfer und Bernhard

Die Katastrophe, die in Gestalt des Hurrikans in Bertolt Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* an eben dieser vorbeizieht, droht auch anderswo in der Dramatik des 20. Jahrhunderts oder findet dort mehr oder weniger sichtbar tatsächlich statt: zum Beispiel in Brechts *Hochzeit*, in Elias Canettis *Hochzeit*, in Jura Soyfers *Weltuntergang*, in Thomas Bernhards *Heldenplatz*. In all diesen Fällen wird nach einer bühnenwirksamen Metapher gesucht, die die bevorstehende oder bereits vergangene historische Katastrophe versinnbildlichen soll. Die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede bei der Lösung dieses Problems, die sich den historischen Bedingungen zur Zeit ihrer Entstehung verdanken, lassen die Spezifik von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*--jedenfalls unter diesem Aspekt--deutlicher erkennen.

Der Hurrikan nimmt seinen Weg: Dramatische Katastrophen bei Brecht, Canetti, Soyfer und Bernhard

Thomas Rothschild (Universität Stuttgart)

Der Hurrikan tritt in Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* auf der Bühne ebenso wenig in Erscheinung wie Godot in Becketts Stück. Wie dieser wird er angekündigt, ist er Gesprächsthema, wie dieser auch verführt er dazu, als Metapher verstanden zu werden. Und wie von Godot, so lässt sich auch vom Hurrikan nicht eindeutig sagen, wofür diese Metapher genau steht. Der Kontext liefert nicht genügend Hinweise. Die Metapher ist zwar nicht beliebig, aber vielfältig interpretierbar. Der Hurrikan ist eine Bedrohung für die Netzestadt Mahagonny. Und da Mahagonny selbst, sehr viel unmissverständlicher, als Gleichnis für die kapitalistische Welt--sei es als abstrahierte, sei es in ihrer Konkretion der Weimarer Republik oder Berlins--zu begreifen ist, kann der Hurrikan all das bedeuten, was diese kapitalistische Welt bedroht: eine Revolution, eine Wirtschaftskrise, einen Krieg. Der Hurrikan steht also für eine nicht näher definierte Katastrophe, eine Katastrophe freilich, die über jene dramaturgische Wende, der man diesen Namen gibt, hinausgeht, und--das konkrete Bild legt solches nahe--den Charakter eines Naturereignisses hat, eines Erdbebens (wie jenes, das in der gestrichenen Szene 19 die Stadt Benares zerstört hat), eines Vulkanausbruchs, eines Hurrikans eben oder auch der von Brecht häufig herbeizitierten biblischen Sintflut, von der schon im *Sintflut*-Fragment, als die Städte noch Ninive und Miami hießen, prophezeit wird, was sie bewirkt: "Daß ein Untergang sein wird / Wie die Welt ihn nicht gesehen!"[1]

Einen Hinweis auf die Bedeutung des Hurrikans könnte das Jae-Fleischhacker-Fragment geben. Dort taucht er noch alternativ mit Überschwemmungen, Hochwasser, Regen, Dürre und wiederum der Sintflut auf und wird ausdrücklich mit "Geldkatastrophen" analogisiert. Über diese notiert Brecht:

> Überhaupt dürfen die durch das Geld hervorgerufenen Katastrophen nicht denen gleichen, die durch kriegerische Leidenschaften oder durch Liebe veranlaßt werden. Diese Katastrophen vollziehen sich viel dünner, stimmungsloser und trockener. Es ist gerade diese dünne, unsichtbare, zerstörende Macht des Geldes zu zeigen, die so furchtbar ist, mangelnde Information... Eine die Orientierung erschwerende beständige Veränderlichkeit der Situation von mehreren Seiten her. Die entsetzliche Unsicherheit der Riesenstädte. Das ist das Schlachtfeld.[2]

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

Das Jae-Fleischhacker-Fragment verbindet als Zwischenglied *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* und *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. Geht man, entgegen der entstehungsgeschichtlichen Evidenz, davon aus, dass die zwei Stränge des Fragments schließlich eine Einheit bilden sollten, so wird nicht nur die Stadt Mahagonny in die Nähe Chikagos gerückt, sondern auch der Hurrikan in die Nähe des Börsenkrachs. Die Vorgänge an der Börse aber, die "Geldkatastrophen" sind extrem abstrakt und damit für die Bühne ein Problem. Man kann sich, wie in der *Heiligen Johanna*, darauf beschränken, die Mechanismen und die Auswirkungen der Spekulation zu zeigen, und auch das bleibt für ein uneingeweihtes Publikum schwer nachvollziehbar. Will man aber die Katastrophe selbst in ein konkretes Bild übersetzen, muss man auf entfernte Bereiche rekurrieren, die, wie die Natur, plastische Bilder zur Verfügung stellen. Dass sich "die durch das Geld hervorgerufenen Katastrophen" stimmungslos und trocken vollziehen, dass die "zerstörende Macht des Geldes" unsichtbar (!) ist, würde, lässt man sich auf diese Interpretation ein, schlüssig erklären, warum der Hurrikan in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* nicht tatsächlich "auftritt." Mahagonny geht zwar unter, die Macht aber, die die Riesenstadt zerstört, bleibt unsichtbar.

Die Versuchung ist groß, den Hurrikan aus heutiger Sicht mit jenem Wissen zu interpretieren, über das Brecht, als er den Text schrieb, nicht verfügen konnte. Demnach versinnbildlichte der Hurrikan den Nationalsozialismus oder den Zweiten Weltkrieg.[3] Abwegig ist solch ein Verständnis nicht, denn sowohl eine faschistische Gefahr wie ein möglicher Krieg waren 1928 wenn nicht voraussehbar, so doch als Möglichkeit zu erahnen, und die wütenden Reaktionen von Nationalsozialisten auf die Aufführungen vor der Machtergreifung beweisen, dass *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* durchaus in diesem Sinne verstanden wurde. Und so gibt es objektive historische Voraussetzungen für die Tatsache, dass Katastrophenmetaphern um diese Zeit vermehrt auf der Bühne auftreten.

Der Hurrikan schickt seinen Vorboten aus in Gestalt der weißen Wolke, die im neunten Bild "von links nach rechts über den Himmel zieht, sodann wieder umkehrt usw." (S. 351),[4] gleichsam also die Situation der "vier Freunde" auskundschaftet, die ihrerseits die weiße Wolke träumerisch betrachten, als sei sie von Marie A. herübergesegelt, ehe die Wolke erzittert und eilig abgeht, weil sich Paule Ackermann über den Dreckhaufen der Witwe Begbick erregt. Noch erschrickt die Natur und wofür sie in diesem Stück steht, niedlich repräsentiert durch eine weiße Wolke, vor dem menschlichen Zorn.

Dann wird der Hurrikan angekündigt, durch Schrifttafeln im Hintergrund und durch einen Chor. Was droht, ist ein "furchtbares Ereignis," ein "grausames Geschick" (S. 355). Es gibt keinen Verursacher. Die Hurrikane ereignen sich. Sie sind Geschick wie in der antiken Tragödie, unabwendbar, unentrinnbar. Niemand vermag den Hurrikan aufzuhalten. Er macht einen Bogen um die Stadt

Mahagonny. Glück gehabt. Diesmal. Doch die Katastrophe bleibt als potentielle Bedrohung bestehen.

Brechts früher Einakter *Die Hochzeit*, den er später *Die Kleinbürgerhochzeit* nannte, entwirft kein Modell der Gesellschaft im Ganzen, sondern beschränkt sich auf eine Familienrunde mit Gästen. In ihr spiegelt sich zwar auch, was für die bürgerliche Gesellschaft kennzeichnend ist, aber verkleinert und ins Schwankhafte gekehrt. Und so ist auch die Katastrophe, die das im Bild der Hochzeit tradierte Idyll zerstört, eine Minikatastrophe. Keine Naturgewalten bedrohen die Feiernden, sondern nur die nach und nach zusammenbrechenden Möbel. Mit dem Hurrikan gemeinsam haben sie, dass sie scheinbar selbsttätig, nicht von menschlicher Intention beeinflusst, auf das Leben der Menschen einwirken. Wenn dem Bräutigam am Ende die Türklinke in der Hand hängen bleibt und im Dunkeln das Bett zusammenkracht, dann verweigern die Dinge ihre Funktion und machen sich selbständig. Wo Menschen sich nach Gesetzen der Mechanik verhalten, etwa in automatisierten Dialogpartikeln, die Ionescos *Kahle Sängerin* vorwegnehmen--eine Bedingung für Komik, wie Henri Bergson sie analysiert hat--, nähert sich die Mechanik der Dinge menschlichem Verhalten an. Die metaphorische Rede von der Welt, die für jemanden zusammengebrochen sei, wird hier bühnenwirksam ins Szenische übertragen. Anders als der Hurrikan, der noch um die Stadt Mahagonny--und damit um die Bühne--einen Bogen gemacht hat, findet der Zusammenbruch in der *Hochzeit* im wahrsten Sinne des Wortes vor dem Publikum statt. Aber "Es macht nichts!" (S. 267), wie der Bräutigam in der abschließenden Replik äußert. Brecht befindet sich noch im Schatten Karl Valentins. Er lässt sein Publikum noch lachen, wo es ihm später das Lachen verschlägt. *Die Hochzeit* hat, anders als *Mahagonny*, keine Proteste erregt.

Auch Elias Canettis *Hochzeit* (1932) zeigt eine Gesellschaft, für die nur Geld und Besitz und dazu sexuelle Geilheit zählen. Das Thema wird intoniert durch den Papagei der alten Gilz, der bereits im ersten Bild sein "Haus! Haus! Haus!" (S. 12) krächzt und damit bis zum Ende des Stücks durchhält. Wenn alle Hausbewohner und Hochzeitsgäste im Sterben liegen, übertönt der Papagei mit seinem "Haus. Haus. Haus" (S. 73) deren Stöhnen. Die Katastrophe, die diese Welt bedroht, kündigt sich auch bei Canetti zunächst "unsichtbar," lediglich akustisch an: "*Noch während Horch spricht, hört man auf der Straße draußen einen Wagen. Er rasselt leise heran. Vor dem Hause bleibt er stehen und rasselt allmählich lauter*" (S. 61). Sichtbar werden die Folgen der Katastrophe, nicht ihre Verursacher: "*Das Licht läßt nach, ohne gleich zu erlöschen*" (ebd.). Danach beginnt der Kronleuchter zu schwingen. Es tritt alles haargenau so ein, wie Horch es zuvor angekündigt hat, als er prophezeite, dass die Welt in vierzehn Minuten untergehen würde. Es beginnt ein rituelles Frage-und-Antwort-Spiel, das sich sprachlich deutlich abhebt von den Dialogen bis zu dieser Stelle. Angesichts der Katastrophe soll jeder Auskunft geben darüber,

was er für sein Liebstes tun werde. Horch gönnt jedem die Chance, in der Stunde der Not Nächstenliebe zu entwickeln, wenigstens zu bekunden, aber mit Ausnahme der alten Kokosch denken alle weiterhin nur an Besitz. Waren es beim jungen Brecht nur die Möbel, so sind es hier die Mauern, die nun zusammenbrechen, aber Gretchen und Max berechnen, um wie viel dadurch die Grundstückpreise steigen. Als einzigen menschlichen Hoffnungsschimmer gibt Canetti der alten Kokosch im allgemeinen Stöhnen der Sterbenden den Satz: "Und da hat er mich auf den Altar zogen und hat mich küßt und so lieb war er" (S. 73). Auch dieser Satz jedoch wird übertönt vom "Haus. Haus. Haus" des Papageis. Die Folgen der Katastrophe sind auf der Bühne zu sehen, ihre Ursachen nicht. Was ist das für ein Wagen, der vor dem Kollaps der Mauern vorfuhr, die Kronleuchter zum Erzittern brachte und schließlich den Boden einstürzen lässt? Er ist ebenso vielfältig interpretierbar wie Brechts Hurrikan. Soviel steht fest: die Welt, die Canetti in seinem Stück zeigt, ist ebenso zum Zusammenbruch bestimmt wie die Stadt Mahagonny. Nur: welche Kräfte es sind, die diesen Zusammenbruch herbeiführen–das beantwortet weder Brecht noch Canetti. Die Ungewissheit verbirgt sich hinter den Metaphern.

1936 schreibt Jura Soyfer sein Stück *Der Weltuntergang*. Der Titel zielt aufs Ganze. Kein Aufstieg, nur der Fall, der Untergang. Nicht mehr eine Stadt, gleich die ganze Welt. Der Untertitel verkleinert den Anspruch. Er zitiert ein Couplet aus Nestroys *Lumpazivagabundus*: "*Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang...*" Das singt der stets besoffene Schuster Knieriem, weil er den Komet fürchtet, der freilich bei Nestroy ebenso wenig auftritt wie der Hurrikan bei Brecht. Bei Soyfer aber tritt er auf und heißt Konrad. Er ist, dem Personenverzeichnis zufolge, ein "Weltuntergangsprediger" und wie die ihn umgebenden Planeten eine sehr menschliche Figur in der Tradition des Wiener Volkstheaters.

Ich gehe hier auf Jura Soyfer ein, weil sein Stück unter dem Gesichtspunkt von dramatischen Katastrophen in der zeitlichen Nachbarschaft von *Mahagonny* aufschlussreich ist. Literarisch lässt sich Soyfer mit Elias Canetti und Thomas Bernhard und erst recht mit Bertolt Brecht nicht auf eine Ebene stellen. Seine Bedeutung und die Bedeutung seiner Erforschung ist eher eine politische als eine ästhetische. Was den Katholiken in Österreich Christine Busta, war den Kommunisten Jura Soyfer. Er gehörte zum Repertoire kommunistischer Bunter Abende wie Erich Weinert, mit dem er--stilistisch wie qualitativ--weit eher zu vergleichen ist als mit Tucholsky oder gar Brecht. Im Rahmen der Zuwendung zur Exilliteratur und zur Literatur verfolgter Schriftsteller erhielt er, wie viele andere, eine Aufwertung, die nur durch seine erschütternde Biographie, nicht durch das literarische Gewicht seines Werks gerechtfertigt ist, das das übliche Niveau des Zwischenkriegskabaretts allenfalls in wenigen Szenen überschreitet.[5]

Weil Soyfer für den *Weltuntergang* das Modell der Wiener Zauberposse instrumentalisiert, kann er seinem Kometen, anders als Brecht seinem Hurrikan, anders als Canetti seinem rasselnden Wagen vor dem Haus, Drahtzieher zuordnen. Konrad wird von Sonne, Mars, Saturn und Venus beauftragt, mit aller Wucht auf die Erde aufzuprallen und sie von den Menschen zu säubern, weil sie die Sphärenharmonie stört. Diese Konstruktion dient zwar dem--mittlerweile etwas schal gewordenen, angestrengt wirkenden--Witz, entschärft aber die Bedrohlichkeit. Konrad ist eben eher mit Nestroys Komet verwandt als mit Brechts Hurrikan.

Das Zeugnis, das Soyfer der Erde ausstellt, ist jenem nicht unähnlich, das Brecht für Mahagonny liefert: "Opfer fallen--Kurse steigen" (S. 536), "Im Lande herrscht Ruhe, die Börse ist fest" (S. 537), "Ein Bankkrach gab zehntausend Sparern den Rest" (ebd.). Die Mahnung: "Kniet nieder und fleht um ein Wunder! / Wenn sich der Himmel nichts abhandeln läßt, / Geht die Welt in vier Wochen unter!" (ebd.).

Die folgenden Szenen illustrieren nun auf kabarettistische Weise, wie einzelne Gruppen der Gesellschaft auf die drohende Katastrophe reagieren. Schließlich kehrt der Komet Konrad in den Kosmos zurück, ohne seinen Auftrag erfüllt zu haben. Während jedoch Brecht nicht erkennen lässt, warum und wodurch sein Hurrikan einen Bogen um die Stadt Mahagonny gemacht hat, antwortet Soyfers Komet in einem abschließenden Song, der nach 1945 zum Standardrepertoire der kommunistischen Kulturarbeit in Österreich gehörte, warum er "lumpige zweitausend Kilometer vor dem Ziel" abgebremst habe, "dreimal um die Erde herum" getorkelt sei, sich umgedreht habe und schön gemütlich zurückgeflattert sei (S. 559), kurz: warum er "die Erde verschont" (S. 560) habe. Er beschreibt die Erde in Gegensatzpaaren. Sie ist "von goldenen Saaten umreift" und wird "Vom Schatten des Bombenflugzeugs gestreift," sie ist "verlaust, verarmt und beglückt / Mit Reichtum ohne Maß." Der Refrain lautet:

> Voll Hunger und voll Brot ist diese Erde,
> Voll Leben und voll Tod ist diese Erde,
> In Armut und in Reichtum grenzenlos.
> Gesegnet und verdammt ist diese Erde,
> von Schönheit hell umflammt ist diese Erde,
> Und ihre Zukunft ist herrlich und groß. (S. 560)

Der Hurrikan hat um Mahagonny einen Bogen gemacht. Aber Mahagonny geht an seinen eigenen Gesetzen zugrunde, an den "Idealen," für die die "nicht Erledigten" noch vor der brennenden Stadt demonstrieren. Der letzte Satz lautet in äußerster Verzweiflung: "Können uns und euch und niemand helfen" (S. 389). Das, wohlgemerkt, schreibt Brecht zwischen 1927 und 1929. Drei Jahre nach der Machtergreifung in Deutschland, zwei Jahre vor dem Anschluss Österreichs, tremoliert Soyfer mit einem heute schwer

erträglichen Pathos, das dem vier Jahre zuvor in der Sowjetunion zum Dogma erhobenen sozialistischen Realismus abgeschaut scheint: "Von Schönheit hell umflammt ist diese Erde, / Und ihre Zukunft ist herrlich und groß." Die "Letzten Tage der Menschheit" werden bei Soyfer verschoben. Die Drohung war nur ein Gymnasiastenulk. Die Katastrophe hat die Erde nicht nur vorübergehend verschont, sie weicht endgültig der Vision von der sozialistischen Zukunft, für deren Charakterisierung so inhaltsleere Wörter wie "herrlich" und "groß" ausreichen müssen. Der *Kometen-Song* ist, wie jene Kunst, die der Doktrin des sozialistischen Realismus folgte, nichts weniger als dialektisch. Die goldenen Saaten lassen sich mit den Bombenflugzeugen ebenso wenig in einer Synthese aufheben wie Armut mit Reichtum, Hunger mit Brot, Leben mit Tod, Segen mit Verdammung. Soyfers Konrad "weiß, daß von Sender zu Sender bald fliegt / Die Nachricht vom Tag, da die Erde genas" (S. 560). Er hofft nicht, er ahnt nicht: er "weiß"! Die Nachricht, die in der Realität einige Tage nach der Aufführung von *Weltuntergang* von Sender zu Sender flog, meldete den Ausbruch des spanischen Bürgerkriegs. Aber der Marxist Soyfer lässt die Erde mit religiösem Vokabular "erlöst" und "gesegnet" "schwelgen." Von ihrer Zukunft sagt Konrad, der das letzte Wort hat, nicht etwa, dass sie herrlich und groß sein kann oder könnte, sondern dass sie es ist. Artikuliert sich da Optimismus oder nur noch Verlogenheit? Wenn Jura Soyfer an Nestroy und Karl Kraus nicht heranreicht, so übertrifft er den späten Johannes R. Becher. Darüber sollte auch sein tragischer Tod im KZ nicht hinwegtäuschen.

Fünfzig Jahre nach dem Anschluss Österreichs ans Deutsche Reich schrieb Thomas Bernhard seinen *Heldenplatz*. Die historische Katastrophe, die Brecht, Canetti und Soyfer noch bevorstand, als sie ihre hier besprochenen Stücke schrieben, lag mehrere Jahrzehnte zurück. Sie wiederholt sich im Kopf der Frau Professor Schuster. Thomas Bernhard nützt, wie Canetti, die akustische Dimension, um den Bühnenraum zu erweitern. Vom imaginierten Heldenplatz dringt durch die Fenster des Bühnenbilds anschwellendes Geschrei wie bei der Ankunft Hitlers fünf Jahrzehnte zuvor. Bernhards genialer Einfall war es, dieses Geschrei nur für das Publikum und eine der Figuren, Frau Professor Schuster eben, hörbar zu machen. Die übrigen auf der Bühne versammelten Figuren scheinen es nicht wahrzunehmen. Und dann, ganz zum Schluss, übersetzt Bernhard die akustisch repräsentierte politische Katastrophe in eine visuell repräsentierte private, eine Geste: "*Die Frau Professor Schuster fällt mit dem Gesicht voraus auf die Tischplatte*" (S. 165). Die doppelte Bühnenkatastrophe--das Geschrei und der Fall der Frau Professor Schuster auf die Tischplatte--verbindet äußeres Geschehen mit der Vorstellungswelt, dem Trauma einer Figur, die Vergangenheit der Ankunft Hitlers auf dem Heldenplatz mit einer Gegenwart, in der die damit verknüpften historischen Ereignisse, jedenfalls für die Opfer, nach wie vor und, im Zuge der Waldheim-Affäre und der Reaktionen auf Bernhards Stück, wieder quälende Realität sind. Keine Stadt wird

zerstört, kein Haus stürzt ein, nicht einmal Möbel gehen kaputt und kein Komet bedroht die Welt. Das Geschrei schwillt an, die vergangene Katastrophe wird immer gegenwärtiger, aber keine Mauer bricht bei Bernhard zusammen, sondern nur ein einzelner Mensch. Nicht die Möbel fallen auf die Menschen, ein Mensch fällt auf ein Möbel. Die Welt, wie sie uns Brecht und Canetti, Soyfer und Bernhard gezeigt haben, ist--so konnte Thomas Bernhard 1988 denken--unzerstörbar. Kurt Waldheim war Bundespräsident, die Opfer hören immer noch das Geschrei vom Heldenplatz und gehen daran zugrunde. Mahagonny blüht und gedeiht. Der Hurrikan hat einen Bogen gemacht. Er verrichtet seine zerstörerische Wirkung nur noch in einzelnen Köpfen, die mit dem Gesicht voraus auf die Tischplatte fallen. Und der Auslöser ist eine akustische Metapher.

Es gibt allerdings einen signifikanten Unterschied zwischen der Katastrophe in *Heldenplatz* und den Katastrophen in den anderen hier besprochenen Stücken. Während diese eine Entschlüsselung fordern, ist das Sieg-Heil-Geschrei vom Heldenplatz eine historische Tatsache. Die Verfremdung besteht in der zeitlichen Unstimmigkeit. Spielte Thomas Bernhards Stück im Jahre 1938, so wäre das Geschrei vor dem Fenster realistisch zu begreifen. Zur Metapher wird es nur durch die Projektion in die Gegenwart. Dieses Nebeneinander von Realismus und Verfremdung wiederholt sich in der Symbiose des realistischen Bühnenbilds von Karl-Ernst Herrmann bei der legendären Uraufführung in der Regie von Claus Peymann am Wiener Burgtheater mit der häufig notierten Übertreibungssprache Bernhards. Demgegenüber lässt sich der Hurrikan in *Mahagonny* oder erst recht der sprechende Komet in *Weltuntergang* kaum als Wirklichkeitspartikel auffassen. Interpretationen, die den Hurrikan in Brechts Oper buchstäblich als entfesselte Natur verstehen, scheinen wenig plausibel.[6] Dass mit ihm anderes gemeint ist als ein Naturereignis wird nahegelegt durch die zahlreichen Signale, die dem Stück im Ganzen den Charakter einer Parabel geben: der Titel, der auf eine--anders als das Wien Thomas Bernhards--real nicht existierende Stadt verweist, die Stilisierung der weitgehend versifizierten Texte, der Antinaturalismus der Gattung Oper. Das gilt auch für den *Weltuntergang*, der im übrigen von Wilhelm Zobel als Oper vertont wurde.

Das Sieg-Heil-Geschrei in Thomas Bernhards *Heldenplatz* ist in seiner metaphorischen Dimension, im Gegensatz zu Brechts Hurrikan, zu Canettis Wagen, zu Soyfers Komet, eindeutig dechiffrierbar. Es meint die jüngere Geschichte Österreichs, die--jedenfalls für eine Opferfigur und für das Publikum--gegenwärtig ist. Die Katastrophe ist Vergangenheit und Bedrohung zugleich.

Eines freilich haben alle Bühnenkatastrophen gemeinsam. Sie beweisen, dass gegen die neutralisierende Wirkung des Theaterapparats nicht anzukommen ist. Intendiert als Provokation, werden sie alsbald von jenem bürgerlichen Publikum goutiert, das sie aufrütteln sollten. Lösten Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Canettis *Hochzeit* und Bernhards *Heldenplatz* bei ihren

Uraufführungen noch Skandale aus, so werden sie mittlerweile längst vom betuchten Publikum der Salzburger Festspiele oder des Burgtheaters mit heftigem Applaus bedacht. Das echauffiert sich allenfalls darüber, dass die Orchestermusiker kurzärmelige Hemden tragen, während sie selbst im Smoking schwitzen. Oper und Theater sind trotz und mit Brecht Abendunterhaltung geblieben.

Anmerkungen

[1] Bertolt Brecht, *Sintflut*, in Brecht, *Werke* 10, *Stücke* 10. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin/Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1997), S. 540. Im Folgenden wird diese Ausgabe als BFA zitiert, gefolgt von der Band- und Seitenzahl.

[2] Bertolt Brecht, *Jae Fleischhacker in Chikago*, in BFA 10, S. 279f.

[3] Diesem Verständnis widerspräche allerdings die Interpretation, die den Begriff "Mahagonny" selbst, mit Hinweis auf die Erinnerungen von Arnolt Bronnen und einen Brief aus dem Jahr 1923, als Metapher "auf die Nazis und Hitler" bezieht. Vgl. Jan Knopf, "*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," in Knopf, Hrsg., *Brecht-Handbuch* 1 (Stuttgart: Metzler, 2001), S. 181.

[4] Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf folgende Ausgaben: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in BFA 2, S. 333-392; *Die Hochzeit*, in BFA 1, S. 241-267; *Hochzeit*, in Elias Canetti, *Dramen* (Frankfurt am Main: Fischer, 1978), S. 7-73; *Der Weltuntergang*, in Jura Soyfer, *Das Gesamtwerk* (Wien / München / Zürich: Europaverlag, 1980), S. 531-561; Thomas Bernhard, *Heldenplatz* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995).

[5] Es ist kennzeichnend, dass sich die germanistische Forschung zu Soyfer weitgehend auf Aussagen von Freunden stützt, die bewegt sind vom tragischen Schicksal eines jung im KZ Umgekommenen. Pietät ist freilich keine gute Voraussetzung für wissenschaftliche Objektivität. Nicht immer ist erkennbar, wo der subjektiv ehrliche Wille zur Wiedergutmachung gegenüber einem vom Kanon ignorierten Autor endet und das Bedürfnis nach Germanistenprofilierung, die Vereinnahmung von fremdem Leid beginnt. Die Frage nicht nur nach politischer, sondern auch nach literarischer Dignität muss selbst dort gestellt werden, wo ein Verfolgter und Ermordeter zum Gegenstand der Literaturwissenschaft wird, auch wenn sie streng historisch verfährt und nicht eine Bedeutung über den Tag hinaus behauptet. Immerhin war Soyfer Zeitgenosse von Ödön von Horváth, Friedrich Wolf, Walter Mehring, Ernst Toller oder Carl Sternheim. An ihnen muss er sich

messen lassen. Die Charakterisierung Jura Soyfers als "Österreichs Büchner" ist, mit Verlaub, eine Unverschämtheit Büchner gegenüber.

Die Tragik von Jura Soyfers Leben bemisst sich nicht an der Qualität seiner Prosa. Man muss sich dafür einsetzen, dass ein Jura Soyfer (zum Beispiel) die verdiente Beachtung erfährt, wo man Christine Busta oder Peter von Tramin als geniale Dichter feierte. Und man muss darauf bestehen, dass nicht vergessen wird, was Menschen von Menschen angetan wurde im vergangenen Jahrhundert. Aber die Verwechslung von Ehrfurcht und literarischem Urteil schlägt letzten Endes zurück auf jene, denen man damit zu nützen beabsichtigt. Wer einem Angehörigen einer diskriminierten Gruppe–hier einem Juden und Kommunisten–, und sei es in der besten Absicht, einen Bonus gewährt, setzt die größeren Talente aus dieser Gruppe dem Verdacht aus, auch sie würden durch einen Bonus begünstigt. Schließlich schneiden die deutschen und österreichischen Schriftsteller, Komponisten oder Filmemacher, die im KZ ermordet oder ins Exil gejagt wurden, beim Vergleich mit jenen, die es sich daheim gerichtet haben, in ihrer Gesamtheit allemal gut ab.

[6] Siehe etwa Jan Knopf, der in dem von ihm herausgegebenen *Brecht-Handbuch* den Hurrikan innerhalb der Parabel ganz unmetaphorisch als "erste Natur" interpretiert. "Die erste Natur leistet sich großzügig den Verzicht–und darin liegt auch ein witzig-spielerischer Effekt–, Mahagonny heimzusuchen, und überlässt dies den Männern selbst" (Knopf, S. 189). Die Opposition von "Mensch" und "Hurrikan," die Brecht in der elften Szene von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* mit Nachdruck formuliert, erfordert nicht zwingend, den Hurrikan als "erste Natur" auszulegen. Sie kann auch als Gegensatz verstanden werden zwischen dem abstrakten, auf der Bühne schwer zu realisierenden Prinzip dessen, was Mahagonny (und das damit Gemeinte) bedroht, und den als Bühnenfiguren präsenten Individuen, die dieses Prinzip umsetzen, die "zerstören, was da ist," indem sie alles tun, was verboten ist, denn der Hurrikan "macht es auch so" (BFA 2, S. 356 und 360).

Music and Violence in Brecht's *Mahagonny* Texts and in Kraus' *Letzten Tagen der Menschheit*

Reversing the view expressed in Elias Canetti's autobiography that Brecht is the antithesis of the Viennese satirist Karl Kraus, this article proposes that both authors share a comparable skepticism toward culinary art. A "poetology of eating" demonstrates that in *Die letzten Tage der Menschheit* as well as in the *Mahagonny* opera a critique of real social violence is developed with the help of music. By examining the motif of ingesting food in the opera libretto and the accompanying writings by Brecht and Weill on music theory, it becomes clear that "meat salads" (*Fleischsalate*) and hunger, culinary pleasure and gluttony pervade the various texts in a similar manner. Kraus too subverts the tradition of conventional ("dramatic") operas in a comparable way: the culinary aspects of music are imitated in order to make visible their violence.

Musik und Gewalt in Brechts *Mahagonny*-Texten und in Kraus' *Letzten Tagen der Menschheit*

In Abkehr von Elias Canettis Autobiographie, in der Brecht als Antipode des Wiener Satirikers Karl Kraus geschildert wird, stellt der Artikel die These auf, dass beide Autoren durch ihre Skepsis dem Kulinarischen gegenüber vergleichbar sind. Eine "Poetologie des Fressens" soll zeigen, dass sowohl in den *Letzten Tagen der Menschheit* als auch in der *Mahagonny*-Oper mit Hilfe von Musik Kritik an realer gesellschaftlicher Gewalt geübt wird. Indem das Opernlibretto–mit den musiktheoretischen Schriften Brechts und Weills verschränkt–auf das Motiv des Fressens hin untersucht wird, wird deutlich, dass Fleischsalate und Hunger, kulinarischer Genuss und Überfressen die verschiedenen Texte gleichermassen durchziehen. In vergleichbarer Weise unterläuft auch Kraus die Tradition herkömmlicher ("dramatischer") Opern: Die kulinarischen Aspekte der Musik werden imitiert, um ihre Gewaltsamkeit sichtbar zu machen.

Musik und Gewalt in Brechts Mahagonny-Texten und in Kraus' Letzten Tagen der Menschheit

Anne D. Peiter (L'Université de Paris IV, Sorbonne)

Die Annäherung an die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* von Brecht und Weill soll von einem Ort aus erfolgen, der zunächst überraschen mag: Der Weg der Lektüre beginnt in Wien und hat die irgendwo zwischen Amerika und Utopia gelegene Küstenstadt Mahagonny zum Ziel. Gemeint ist das Wien des jüdischen Satirikers Karl Kraus, der in seiner 800 Seiten umfassenden Weltkriegstragödie *Die letzten Tage der Menschheit* unter Verwendung eines riesigen Panoramas von Zitaten und Figuren die innige Bindung zwischen Hedonismus und Kriegsgewalt in Szene setzt.

Die Idee, ausgehend von den biographisch dokumentierbaren Kontakten zwischen den beiden Theaterautoren die Rolle zu beschreiben, die die Musik für die Darstellung von Gewalt jeweils spielt, nimmt von der Autobiographie Elias Canettis ihren Ausgang. Während Canetti mit dem Titel seines zweiten Bandes *Die Fackel im Ohr* seinen Lehrer Kraus,[1] den Alleinautor der satirischen Zeitschrift *Die Fackel*, feiert,[2] schneidet Brecht in seinen Erinnerungen schlecht ab. Canetti zeichnet Brecht, dem er 1928 in Berlin begegnete, als Zyniker, der Autos gegen Gedichte tauschend, dem ethischen Ernst und der Unbestechlichkeit des Wiener Satirikers diametral entgegengesetzt sei.[3] Die Überzeugung, die Werke von Brecht und Kraus seien unvereinbar, wird jedoch schockartig von der Erkenntnis eingeholt, dass beide miteinander befreundet waren, ja schlimmer: dass der Wiener den Berliner als seinen "erwählten Sohn" betrachtete.[4]

Für Canetti ist Brecht ein "Pfandleiher," der in "proletarischer Verkleidung" nur diejenigen achtete, "die ihm beharrlich nützlich waren," dem die Unschuld "etwas Verächtliches" bedeutete und der insgesamt wie ein Schüler wirke, "der seine erste Zigarre raucht und andere, denen er Mut machen will, um sich versammelt."[5] Zwar deutet Canetti an, dass sein "Gott," Kraus, in Brechts Kreisen nicht den erwarteten richterlichen Gestus an den Tag legte, dass also sein Krausbild insgesamt einer Revision bedarf, doch scheint er, indem er den Gegensatz zwischen beiden nicht wirklich aufhebt, selbst noch auf die Sohnesrolle zu hoffen.

Ist also mein komparatistisches Vorhaben von vornherein sinnlos? Musste Kraus das Ansinnen Brechts, er solle seine erste Zigarre mit ihm rauchen, entrüstet von sich weisen? Haben folglich *Die letzten Tage der Menschheit* und Brechts "Netzestadt" keinerlei Gemeinsamkeiten? Die Bejahung dieser Frage liegt zunächst nahe, scheint doch das Bild des pubertierenden Rauchers aus Canettis Lebenserinnerungen die Polemik Brechts gegen Kraus aufzugreifen, dieser könne sich nicht wirklich "die Achtung der Besten erringen, da gerade der Geruch nach Vorzugsschüler auf gutem Niveau unangenehmer als der eines Unholdes ist."[6]

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

Die Geschichte der Beziehung zwischen Kraus und Brecht ist eine widersprüchliche. Während Brecht bis ins Jahr 1928 in der *Fackel* nur sporadisch und stets abschätzig erwähnt wird, markiert der Plagiatsskandal von 1929 für Kraus eine Wende.[7] Der Satiriker schlägt sich ganz auf die Seite des eben noch Gescholtenen. Dem Publizisten Alfred Kerr, der während des Ersten Weltkriegs unter einem Pseudonym kriegsbegeisterte Gedichte veröffentlicht hatte, diese aber später nicht als seine anerkennen wollte, macht Kraus den Vorwurf, er wolle durch den Ruf "Haltet den Dieb!" von sich selbst ablenken.[8]

Kraus' wachsendes Interesse an Brecht wird öffentlich, als er, begleitet von Kurt Weill, das Gedicht von Kranich und Wolke sowie die Gerichtssitzung der *Magagonny*-Oper in Lesungen vorträgt. Vor dem Hintergrund dieses Interesses scheint die Frage, inwieweit Brecht und Weill auf der einen, Kraus auf der anderen Seite in ihrer Sicht auf den Zusammenhang von Gewalt und Musik übereinkommen, gerechtfertigt. Meine Ausgangsthese lautet, dass es die Skepsis gegenüber dem Kulinarischen ist, die Brecht und Kraus zusammenführt. Eine Poetologie des Fressens soll helfen, ihr Verhältnis zur Musik zu charakterisieren.

Kraus' Zitatetechnik beschränkt sich nicht auf Texte, sondern umfasst ein großes Repertoire an Operetten- und Walzermelodien, an Schlagern und vor allem an Kriegsgesängen. Wien, *der* Stadt der Musik, wird ihr Selbstbild vorgehalten. Kraus beglaubigt das Klischee der omnipräsenten Musik als wahr. Indem er die Musik als quasi natürliche Ausdrucksform und Selbstbestätigung der Wiener mitten im Weltkrieg in Szene setzt, kippen Harmlosigkeit und Kultiviertheit in ihr Gegenteil um, wird die Musik zum Beweis von Gewalt. Der Gesang ist Signum einer Vorstellungslosigkeit, die die Kriegserklärung an die Alliierten überhaupt erst möglich gemacht habe. Ohne Walzer kein Krieg, könnte Kraus' These zugespitzt lauten.

Während Brecht und Weill in Theorie und Praxis versuchen, das "Kulinarische" der Operntradition zu überwinden und die Erwartungen des Publikums zu *unterlaufen*, bedient sich Kraus einer permanenten *Affirmation*, durch die sich die Gewalttäter umso leichter selbst entlarven. Wenn in *Mahagonny* Paul Ackermann im Moment der Bedrohung durch den Hurrikan dazu auffordert, zu singen, "was lustig ist, / Weil es verboten ist," dann trifft er damit eine poetologische Aussage.[9] Weill polemisiert musikalisch und theoretisch gegen einen "handlungstreibende(n)" Einsatz von Musik[10] und setzt dagegen ihren "gestischen Charakter" und die "Unterbrechung der Handlung."[11] Bei Kraus hingegen ist nur erlaubt, zu singen, was erlaubt ist. Die Subversion funktioniert dadurch, dass sich der Autor der Subversion weitgehend enthält. Während in Brechts und Weills "Goldstadt" der musikalische Aufwand durch die sprachliche Vulgarität mancher Textpassagen einen Schock freisetzt und durch die "Trennung der Elemente" die "illustrierend(e)," "servierend(e)" und "psychische Situation(en) malend(e)" Oper hinter sich lässt,[12] ist Kraus bestrebt, in

seiner "negativen Operette" Musik in kulinarischen Kontexten zu zeigen.[13]

Paradoxerweise ist es dann aber Brecht, der Anti-Lukullus, der sich in seinen "Anmerkungen" als kulinarischer erweist als sein Wiener Kollege. Auch bei ihm wird der Genuss zur Voraussetzung der Zerstörung des Genusses. Genuss entstehe in der Dramatischen Oper, indem sie durch rationale Elemente eine Realität anstrebe, die sie durch die Musik sogleich wieder aufhebe. Ausgehend vom Typus des sterbenden Helden, den sein Leid nicht vom Singen abhält, zeigt Brecht, dass der Grad des Genusses "direkt vom Grad der Irrealität" abhängt.[14] Die Epische Oper *Mahagonny* hingegen sei nicht nur von ihrer *Form*, sondern auch von ihrem *Inhalt* her auf den Genuss gerichtet: "Das Vergnügen sollte wenigstens Gegenstand der Untersuchung sein, wenn schon die Untersuchung Gegenstand des Vergnügens sein sollte."[15]

Brecht schlägt eine Brücke zwischen der Analyse des Spaßes als des Spaßes der Form und dem Spaß als Inhalt. Indem der Vielfraß in *Mahagonny* wörtlich das Kulinarische, die Füllung mit Genuss inkarniert, erfährt die Dramatische Oper eine neue Beleuchtung. Sie ermögliche Genuss, weil sie das Publikum von der Reflexion über ihn abhalte und es mit Gefühlen abspeise.[16] Brechts Vielfraß hingegen stellt eine Kongruenz zwischen Form und Inhalt her, schlingt das Fleisch im Walzertakt und mit so exzessiver Lust in sich hinein, dass er daran zugrunde geht, d.h. sich mitsamt seines Genusses selbst aufhebt. Jakob sagt: "Alles ist nur halb / Ich äße mich gern selber."[17] Wie bei Kraus präsentiert sich der Tod Walzer tanzend. Brecht fasst die Provokation des nicht nur kulinarischen, sondern sich zum Kannibalischen steigernden Fressens folgendermaßen zusammen: "...wenn nicht jeder am Fressen stirbt, der zu fressen hat, so gibt es doch viele, die am Hunger sterben, weil er am Fressen stirbt."[18]

Der Vielfrass äußert unmittelbar vor seinem Tod das Bedauern, sich nicht selbst fressen zu können. Auf der einen Seite erweist er sich dadurch als Verwandter Baals, auf der anderen Seite sprengt er den kulinarischen Rahmen des musikalischen Mahls und tritt in Kontrast zum Hunger der Wirklichkeit: "Im Provokatorischen sehen wir die Realität wiederhergestellt."[19] Wie bei Kraus wird jedoch die explizit-mimetische Aufrufung der gewalttätigen Wirklichkeit vermieden, da sie die Logik der Selbstaufhebung durch ihren moralisierenden Gestus stören würde. Brecht und Weill zeigen einen Singenden, der seinen eigenen Tod verursacht, heben die Szene aber von den erwähnten Sterbeszenen traditioneller Opern ab, da die Musik nicht auf die formale Gestaltung des Sterbens beschränkt bleibt, sondern sich ihres Objektes kannibalisch bemächtigt. Der Vielfraß frisst nicht nur das Kalb und damit sich selbst, sondern auch die Musik frisst zuerst die traditionellen Gefühls- und Erlebnisqualitäten und dann auch die traditionellen Inhalte.[20] Das Publikum wohnt also einem von Spaß durchtränkten Selbstverzehr des Genusses bei und wird nach dessen Beendigung aufgefordert, die Reste des Mahls zu analysieren. In

diesem Moment ist es von der Passivität, die ihm die Dramatische Oper zuwies, befreit. Wenn nämlich die kulinarische Oper von einer hyperkulinarischen abgelöst wird, dann wird Brechts Fazit plausibel, die Oper wirke jetzt "als Genussmittel überhaupt provokatorisch."[21]

Mit einer ähnlich paradoxen Umkehrung des Genusses operieren *Die letzten Tage der Menschheit*. Kraus vervielfältigt Brechts naiven, märchenhaft selbstverständlich vor sich hinfressenden Vielfraß ins Makroskopisch-Gesellschaftliche. Die "letzte Nacht" ist ein musikuntermalter Totentanz und eine Heurigen-Orgie zugleich.[22] Speisen, Getränke, Frauen und Musik werden von deutschen und österreichischen Militärs hemmungslos konsumiert, um die vorrückenden Truppen der Alliierten zu vergessen. Bei Brecht implodiert der Vielfraß und mit ihm auch der kulinarische Spaß der Musik; bei Kraus implodiert der Genuss des Kriegsgewinnlers ins Entsetzliche von Filmdokumenten aus dem Krieg. Während Brechts Vielfraß das poetologische Konzept Paul Ackermanns--die Freiheit zu singen, was verboten ist--pervertiert, weil er nur die eigene Sättigung kennt, öffnen Kraus' Figuren den Blick auf die Gewalt, gerade indem sie ihn verschließen.

Die Erstarrung der Musik zum billigen Genussmittel wird sinnfällig, als in Kraus' Schlussszene die Kapelle ein Lied von Egon Schubert anstimmt. Die deutschen Generäle fragen nach der Herkunft des Liedes und reagieren auf den Namen des Komponisten mit dem Ausruf: "Ja, euer Schubert! Ja, den habt ihr Wiener doch vor uns voraus, da is nischt zu wollen."[23] Während Brecht und Weill versuchen, inhaltlich und formal die Oper zu erneuern, tritt Kraus in der zitierten Stelle für den musikalischen Kanon und gegen die Herabwürdigung durch Banausen ein, die einen Egon nicht von einem Franz zu unterscheiden wissen. Die Musik ist Sprache des "Henkers...der befriedigten Gemütlichkeit,"[24] weil dieser im Musikgenuss zum Selbstgenuss findet und weil er--um mit Brecht zu sprechen--nur in der Oper noch die Gelegenheit hat, "Mensch zu bleiben!"[25]

Die Reduzierung des Menschseins auf die Momente des kulinarischen Musikkonsums wird von Kraus bis in die letzten Perversionen hinein verfolgt. Wenn der Gesang eines Rittmeisters vom Gefechtslärm und der Frage unterbrochen wird, wer denn da trommele, dann geht der Gesang mit der Information, die Stellung sei "zusammengetrommelt" worden, eine unauflösliche Verbindung ein.[26] Kurz darauf wird der Geschützdonner mit den Worten kommentiert: "das geht ja wie im Takt!," so dass selbst die furchtbare Realität der Front in die Totentanzmusik der Siegesfeier integriert wird.[27] Das Menschsein, das sich die Offiziere zu sichern meinen, ist durch Gleichgültigkeit erkauft. Die Kriegstreiber haben einen großen Magen, verwandeln die Geräusche tödlicher Geschosse in einen Beweis für ihre Musikalität und Kultiviertheit. So ist es konsequent, wenn ein General auf die drohende Niederlage mit dem Befehl reagiert, die eigenen Soldaten "kannibalisch" zu strafen.[28] Da er "drakonisch" und "kannibalisch" verwechselt und im freudschen

Versprecher seine Realität exakt beschreibt,[29] gibt er zu erkennen, dass er, ein Bruder des brechtschen Vielfraßes, vom Tode der Soldaten lebt. Jede zum Genuss geeignete Musik, die zugleich reflexionsentleert ist, ist kannibalisch. Bei Kraus stoßen zwei kulinarische Realitäten aufeinander: Die Soldaten in Russland hätten, so berichtet eine von Kraus' Figuren, die Cholera. "Wisst ihr, weil die Kerl Wasser aus 'nem Teich getrunken haben, wo Russenleichen waren." Antwort: "Das wär nix für mich, ich brauch einen Schampus!"--"Schallende Heiterkeit" zeigt die Billigung seines Zynismus durch die militärischen Freunde.[30] Kraus' Gourmant vermittelt die Botschaft, die in der Haltung des brechtschen Vielfraßes impliziert ist: Ohne verseuchtes Wasser kein Champagner, ohne Hungertod kein Überfressen.

Obwohl die Oper *Mahagonny* die Einheit des Raumes wahrt, hält sie drei Orte und damit drei Arten der Nahrungsaufnahme gegeneinander: Außer der neuen Stadt Mahagonny gibt es die "großen Städte"--wie jene Orte des Konsums und der Zivilisation--und, abgerückt von ihnen, die Wälder Alaskas, in deren Wildnis Paul zurückzukehren versucht, als die Diktatur des Geldes ihn einholt. Die Speiseangebote von Zivilisation und Wildnis unterscheiden sich voneinander: Während sich Paul in Alaska von rohem Fleisch nährte, tritt in Mahagonny der Konsum von gekochtem Fleisch--und von Hüten!--in den Vordergrund. Doch ist das Menu Mahagonnys nicht von Anfang an auf diese beiden Speisen beschränkt. Die kulinarische Ausgangssituation der Ära vor dem Hurrikan ist gekennzeichnet durch den Fischfang, der Ruhe und Anspruchslosigkeit der Bewohner ins Bild setzt. Paul wehrt sich jedoch gegen das Fischen, da die an Christi Jünger gemahnende Tätigkeit für ihn mit den Erfahrungen der Wildnis assoziiert ist. Dass das Angeln dem Zivilisationsgrad Mahagonnys nicht angemessen ist, zeigt sein ironischer Ausruf: "Man holt sich eine Banane!"[31] Anders als für die DDR-BürgerInnen vor der Wiedervereinigung sind Bananen nicht Ausdruck des gehobenen Genusses kapitalistischer Gesellschaften, sondern Beweis für die Primitivität der neugegründeten Stadt.

Wenn Paul seinen Hut aufzufressen droht, d.h. ein Objekt der Zivilisation par excellence zur Nahrung erklärt, richtet er sich gegen Wildnis und Zivilisation zugleich. Zum einen protestiert er gegen den an die Wildnis erinnernden Fischverzehr; zum anderen wirft er die symbolische Hierarchie und die Regeln um, um deren Etablierung Mahagonny noch bemüht ist. Der komisch-förmliche Empfang, den die Witwe Begbick den Neuankömmlingen bereitet hatte, hatte für letztere das Problem der Anpassung an die Herrschenden aufgeworfen: "Wenn man an einen fremden Strand kommt / Ist man immer zuerst etwas verlegen. /...Man weiß nicht recht... / Wen man anbrüllen darf... / *Und vor wem man den Hut zieht.*"[32] Paul jedoch zieht vor niemandem mehr den Hut, als er sich diesen einzuverleiben versucht und Genuss und Konsum total dereguliert. In der Tat gehen die Bewohner Mahagonnys nach ihrer Rettung vom Fisch- zum Fleischkonsum über. Der Vielfraß ist das Musterbeispiel.

Durch die Reimbindung zwischen dem Verzehr der "Kälber" und dem Genuss seiner "selber" ändert sich unmerklich auch das Verhältnis der Menschen zu sich selbst.[33] Schon zu Beginn lockt "frische(r) Fleischsalat," die Käuflichkeit mittelloser Frauen.[34] Doch ist das Maß an Gewalt und Zerstörung, das das Ende des Stückes bezeichnet, noch nicht erreicht. Aus den "gelben Häuten" der Raucher "steigt Rauch"--ein Bild arbeitsfreier Genügsamkeit wird entworfen.[35] Am Ende der Oper steht hingegen die Einsicht, dass "allen Leuten ihre Häute abgezogen" werden und darum alle Leute ihre Häute "verkaufen... / Denn die Häute werden jederzeit mit Dollars aufgewogen."[36] Biss der Vielfraß noch ins Fleisch von Kälbern, so "beißt es" die Menschen gegen Ende der Oper "im Fleische," d.h. im eigenen.[37] Der Konsum ist nur für kurze Zeit möglich, "Denn die Häute, die sind billig / Und der Whisky, der ist teuer."[38] Außerdem kehrt der Hut, wie aus dem Hut gezaubert, zurück: Die Männer nehmen ihre Hüte ab, als sie den Tod Jakobs festgestellt haben. Ebenso wie Dreieinigkeitsmoses, der im "Spiel von Gott in Mahagonny" sein Gesicht mit dem Hut bedeckt,[39] verstecken sie ihre wahre Grausamkeit hinter dem gesellschaftlichen Zeremoniell.

Die Parallele, die ich zwischen dem Kulinarischen traditioneller Opern und dem Genuss des Fleischverzehrs hergestellt hatte, erweist hier noch einmal ihren provokatorischen Gehalt. Wenn nämlich den Kälbern wie den Menschen von den Hüteziehenden die Haut abgezogen wird, dann ist der Kannibalismus nicht nur Konsequenz einer übersteigerten Genusssucht, sondern dann ergibt er sich auch aus dem Faktum, dass das kurzfristige Überleben des einzelnen den Verkauf seiner selbst erforderlich macht. Während zu Anfang u.a. die Frauen sich als "frischen Fleischsalat" zum Konsum anboten,[40] wird die menschliche Existenz im Laufe der Oper generell zum Fleischsalat. Nicht nur der Vielfraß nimmt sich selbst als Fleischsalat wahr, sondern auch Alaskawolfjoe, der in Alaska seinem Namen treu gewesen war und sich mit rohem Fleisch begnügt hatte. Er wird nun im Boxkampf zu "Hackfleisch" und "Haschee" gemacht.[41]

Während die Generalisierung des Einander-und Sich-selbst-zu-Fleischsalat-Machens bis dahin affirmativ blieb, weist Paul, der fleischfressende Christus, den Weg aus der Schuld heraus. Zwar hatte schon Jenny die Bezahlung seiner Schulden verweigert und sich damit auf prekäre Weise dem Verbrauch als Fleischsalat verweigert, doch erst der Kritiker des Fischfangs, Paul, gelangt zu der Einsicht, dass durch eine gleichsam vegetarische Konzeption das ökonomische System der Stadt verändert werden müsste: "Ich war es, der sagte: Jeder muss sich sein Stück Fleisch herausschneiden, mit jedem Messer. Da war das Fleisch faul! ...Ich aß und wurde nicht satt, ich trank und wurde durstig. Gebt mir doch ein Glas Wasser!"[42]

Diese Stelle bildet den Höhepunkt der Passionsgeschichte, die der Handlung durchgehend unterlegt ist. Die biblische Aufforderung zu geben, damit einem gegeben werde, sowie die Gleichnisse vom Fischfang oder von der Vermehrung der Brote und Fische bilden den

Hintergrund, vor dem Paul die Erkenntnis formuliert, dass sein Hunger und sein Durst die falschen waren. Seine Bitte um Wasser, mit der er wie Christus der Weissagung der alttestamentarischen Propheten gerecht wird, hat jedoch eine zeitgenössische Stoßrichtung. Die ganze Oper über "saufen" die Figuren nichts anderes als Gin und Whisky.[43] Anders als bei der Hochzeit zu Kanaan wandeln sich nicht die Krüge mit Wasser zu Wein. Vielmehr werden die drei unbezahlten Whiskyflaschen zum biblisch reinen Wasser der Passionsgeschichte.

Wenn Mahagonny nach Pauls Tod am "Elektro-Kreuz" im Chaos versinkt, hat der Hurrikan recht behalten: Seine Zerstörungsmacht ist nicht nötig, die Spaß-Gesellschaft richtet sich selbst. Bei Kraus scheint erst eine fremde Macht einzugreifen. Gott schickt seinen Meteorregen und vernichtet die Menschheit. Doch der letzte Satz der Tragödie--der Satz Gottes!--lautet: "Ich habe es nicht gewollt."[44] Der Meteorregen ist also nur die kosmische Fortsetzung der menschlichen Bombardements. Die Operettenmusik der Täter führt die tödliche Stille des Weltgerichts selbst herbei. Stille ist für Kraus die einzig mögliche Antwort auf das hyperkulinarische Spektakel des Kriegs. Ebenso verstummt auch Paul unter der Dornenkrone des Helms. Er ist während seiner Flucht Richtung Alaska nicht mutig genug, die Fortsetzung der musikalischen Erneuerung zu betreiben. Er singt zusammen mit seinen verräterischen Freunden den Song "Stürmisch die Nacht" und entscheidet sich damit, Jennys Rat zu folgen, "unter keinen Umständen gegen den Wind (zu segeln)...und jetzt nichts Neues" zu versuchen.[45] Die Musik erstarrt in strukturellen Ähnlichkeiten zu traditionellen Vorbildern, obwohl kein wirklicher Taifun droht. Er akzeptiert, dass Jenny am Äquator zu einem Striptease aufgefordert wird und damit weiter die Rolle des Fleischsalats spielen muss statt die der solidarischen Kritikerin. Indem Paul sich weigert, sich am Mast festbinden zu lassen, unterliegt er dem Sirenengesang der Tradition. Er stirbt an einer selbst herbeigeführten Gefahr, die sich in der Form einer windigen "Kunst der Fuge" präsentiert.[46]

Anmerkungen

---

[1] Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr*, in ders., *Das autobiographische Werk* (Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1994); im folgenden zitiert als: Canetti, *Ohr*.

[2] Trotz seiner politischen Distanzierung von Kraus sieht Canetti in Kraus eines seiner wichtigsten Vorbilder. Er gibt zu, dass er sich ihm unterwarf, als sei er ein Gott. Vgl. Elias Canetti, "Karl Kraus: Schule des Widerstands," in ders., *Das Gewissen der Worte: Essays*, (München und Wien: Hanser, 1995), S. 131.

[3] "Ich hielt mich über Reklamen auf, von denen Berlin verseucht war. Ihn [Brecht] störten sie nicht, im Gegenteil, Reklame habe ihr Gutes. Er

habe ein Gedicht über Steyr-Autos geschrieben und dafür ein Auto bekommen. Das war für mich, als käme es aus dem Munde des Teufels. ...ich kam mit hohen Tönen aus Wien, der Reinheit und Strenge von Karl Kraus verschrieben, dem ich nach seinem Plakat zum 15. Juli mehr als je verfallen war." Canetti, *Ohr*, S. 588-589.

[4] Ebd., S. 591.

[5] Canetti, *Ohr*, S. 586-592.

[6] An anderer Stelle polemisiert der Klassenletzte, sich direkt an Kraus wendend: "Es muss...unerfreulich für Sie sein, am Ende Ihrer Laufbahn, wenn Sie das Ziel der Klasse erreicht haben, die immense Quantität von Papier zu sehen, die Ihnen nötig schien, Ihren guten Ruf zu erhalten." Brecht, *Werke* 21, *Schriften* 1, Hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlev Müller (Berlin und Weimar / Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1988), S. 106; künftig wird die Ausgabe unter dem Kürzel BFA mit Band- und Seitenzahl zitiert.

[7] Die wichtigste und subtilste Untersuchung zur Beziehung zwischen Brecht und Kraus stammt von Kurt Krolop, "Bertolt Brecht und Karl Kraus," in ders., *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus: Neun Studien* (Berlin: Akademie-Verlag, 1987), S. 252-303. Sie enthebt mich der Aufgabe, die anfängliche Gegnerschaft, die nachfolgende Freundschaft und schließlich die Auseinandersetzung um Kraus' Verteidigung des Dollfuß-Regimes im einzelnen nachzuzeichnen.

[8] Karl Kraus, *Fackel* 811, 130-131. Weiter heißt es: "Brecht hätte sich geschickter als mit der 'grundsätzlichen Laxheit in Fragen des geistigen Eigentums' durch den Hinweis auf einen lyrischen Autor verteidigt, der so penibel ist, seine eigene Produktion zu verleugnen und sich mit Hilfe des Zivilgesetzes gegen jeden Versuch wehrt, sie ihm mit Quellenangabe zuzuschreiben, ja nicht weit von dem Wunsch ist, dass sie ihm gestohlen würden."

[9] Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, BFA 2, S. 360.

[10] Kurt Weill, "Vorwort zum Regiebuch der Oper Mahagonny," in ders., *Ausgewählte Schriften*, Hrsg. David Drew (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1975), S. 57.

[11] Kurt Weill, "Über den gestischen Charakter der Musik," in ebd., S. 40.

[12] Bertolt Brecht, "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," in ders., *Versuche* 1-4 (Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959), S. 104; künftig zitiert als "Anmerkungen."

[13] Diese Kategorisierung stammt von Gerald Stieg, "*Die Letzten Tage der Menschheit*: Eine negative Operette?" in Klaus Amann und Hubert Lengauer, Hrsg., *Österreich und der Große Krieg 1914-1918: Die andere Seite der Geschichte* (Wien: Christian Brandstätter, 1989), S.

181. Vgl. auch die Frage des Nörglers, ob die Opfer nicht gespürt hätten, "wie die Tragödie eine Posse wurde, durch die Gleichzeitigkeit neuen Unwesens und alten Formenwahns einer Operette, einer jener ekelhaften neuzeitlichen Operetten, deren Text eine Insulte ist und deren Musik eine Tortur?" Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986), S. 675; im folgenden zitiert als: Kraus, *LTM*.

[14] Brecht, "Anmerkungen," S. 102.

[15] Ebd., S. 103.

[16] "Die alte Oper schließt die Diskussion des Inhaltlichen absolut aus. Geschähe es etwa, daß der Zuschauer bei der Darstellung irgendwelcher Zustände zu diesen Zuständen Stellung nähme, hätte die alte Oper ihre Schlacht verloren, der Zuschauer wäre 'drausgekommen.'" Ebd., S. 105.

[17] BFA 2, S. 362.

[18] Brecht, "Anmerkungen," S. 103.

[19] Ebd.

[20] Voigts kommt zu dem gleichen Ergebnis. In seiner Einleitung zum Kapitel "Neue Oper" schreibt er: "Die *Dreigroschenoper* war für das Opernpublikum die letzte Möglichkeit, mit einem operettenhaften Schluss die Kapitalismuskritik noch 'kulinarisch' zu genießen-gegen Brechts Willen, der in den Anmerkungen das 'Primat des Theaters' forderte (GW 17, 991ff.) In *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* wird der Warencharakter des Operngenusses formal und inhaltlich so deutlich bloßgelegt, *dass sich hier die Oper als Gattung selbst aufhebt.*" Manfred Voigts, Hrsg., *100 Texte zu Brecht: Materialien aus der Weimarer Republik* (München: UTB, 1980), S. 188; Hervorhebung A.P.

[21] Brecht, "Anmerkungen," S. 103.

[22] Eine genaue Untersuchung des Totentanzes bei Kraus findet sich in Anne D. Peiter, "Das Totentanzmotiv in Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*," in *L'art macabre 4: Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung*, Hrsg. Uli Wunderlich (Düsseldorf: Europäische Totentanz-Vereinigung, 2003), S. 183-192.

[23] Kraus, *LTM*, S. 707.

[24] Ebd., S. 507.

[25] Brecht, "Anmerkungen," S. 107.

[26] Kraus, *LTM*, S. 691.

[27] Ebd., S. 693.

[28] Ebd., S. 708.

[29] Vgl. dazu Anne D .Peiter, "Freuds Konzepte von 'Versprecher,' 'Trauma' und 'Verdrängung' als Ausgangspunkte literarischer Verfahren in den *Letzten Tagen der Menschheit* von Karl Kraus," in *Recherches Germaniques* 32 (2002), S. 47-68.

[30] Karl Kraus, *LTM*, S. 696.

[31] BFA, 2, S. 349.

[32] Ebd., S. 341; Hervorhebung A.P.

[33] Ebd., S. 362.

[34] Ebd., S. 340.

[35] Ebd., S. 339.

[36] Ebd., S. 369.

[37] Ebd., S. 370.

[38] Ebd.

[39] Ebd., S. 384.

[40] Ebd., S. 340.

[41] Ebd., S. 368.

[42] Ebd., S. 386.

[43] Ebd., S. 369.

[44] Vgl. Kraus, *LTM*, S. 769-770.

[45] Brecht, BFA 2, S. 371.

[46] Ich denke besonders an die fugenartige Fugato-Hurrikan-Musik, die sich in die Tradition Bachs stellt.



Copyright by Maria Steinfeldt
Mahagonny in Hamburg

Die Wüste jenseits der Netzestadt: Brecht und Seghers vor 1933

Brecht und Seghers' gemeinsames Engagement für den Antifaschismus im Exil und den Sozialismus in der DDR ist bekannt. Dieser Aufsatz untersucht die bisher unerforschten Gemeinsamkeiten ihrer früheren Entwicklung wie auch Parallelen in ihren Werken am Ende der Weimarer Republik. Beide Autoren wandten sich von der Großstadtthematik der Neuen Sachlichkeit ab und widmeten sich der Arbeiterbewegung und der Auseinandersetzung mit dem Leninismus / Stalinismus. Seghers' Prosaexperimente aus dieser Zeit, beispielsweise "Die Wellblech-Hütte" (1929), lassen Gesichtspunkte erkennen, die der "Großen Pädagogik" von Brechts Lehrstücken verwandt sind, und weisen überdies auf Übereinstimmung von Brecht und Seghers in der Auseinandersetzung mit kritischen politisch-philosophischen Fragen schon vor 1933 hin.

The Wilderness beyond the *Netzestadt*: Brecht and Seghers before 1933

Brecht and Seghers's common cause in the struggle against fascism in exile and on behalf of socialism in the GDR is well-known. This essay explores less familiar terrain by examining commonalities in their earlier development as well as parallelisms in their works at the end of the Weimar Republic. Both writers turned away from the urban concerns of *Neue Sachlichkeit* and focused increasingly on the working-class movement and the problematic of Leninism / Stalinism. Seghers's experiments with prose at this time, as exemplified by "The Corrugated Iron Shack" of 1929, reveal concerns akin to the "Grand Pedagogy" of Brecht's learning plays and suggest moreover these two writers' already like-minded critical engagement with crucial political-philosophical issues before 1933.

The Wilderness beyond the *Netzestadt*: Brecht and Seghers before 1933

Helen Fehervary (The Ohio State University, Columbus)

"If there was a sister around it was Anna Seghers,"[1] John Willett observed in 1984, remarking on Brecht's contributions to the international proletariat five decades earlier. Indeed Brecht and Seghers's common cause in the struggle against fascism in exile and on behalf of socialism in the GDR is well known. This essay explores less familiar terrain in that relationship by examining developmental similarities and parallel constructions in their works at the end of the Weimar Republic. There has been a tendency to dismiss a serious link between these two writers during these years, and if they are mentioned in the same breath, then it is largely by way of allusion to *Neue Sachlichkeit* or the working-class movement. This paper argues that Seghers in fact distanced herself from *Neue Sachlichkeit* in much the same way as Brecht also criticized it, and that Seghers's artistic experiments regarding working-class politics in the late 1920s and early 1930s have much in common with what Brecht in the context of his theory of the learning play described in 1930/31 as a Grand Pedagogy (*Große Pädagogik*).[2]

Unfortunately biography is a stumbling block here. We simply do not know when Seghers and Brecht first came into contact with each other, nor the extent to which they were interested in each other's work at this time as practicing artists. Each of their separate libraries contains only one example of the other's work prior to 1933.[3] Whereas an abundance of archival material exists from this time pertaining to Brecht, we know very little about Seghers's early critical reactions to politics and her contemporaries beyond what we can glean from a few public statements and her published prose. Only a personal diary written before her move to Berlin in 1925 survives from the Weimar period. What is more, as much as Brecht relished interviews and other publicity, Seghers avoided the same. Not until she was awarded the Kleist Prize in 1928 on the recommendation of Hans Henny Jahnn was it learned that the author of *Aufstand der Fischer von St. Barbara*, published that same year under the pseudonym "Seghers" (likewise earlier stories in the *Frankfurter Zeitung*) and hailed by critics for its "unsentimental, masculine, harsh" style,[4] was in fact a comely young woman (née Netty Reiling, 1900 in Mainz) who had just given birth to her second child.

Seghers's personal disinclination to public disclosure was only exacerbated by the complex political circumstances of her life owing to her marriage to the Hungarian philosopher and political emigré László Radványi, a member of the Budapest Sunday Circle around Georg Lukács and Béla Balázs. Like them, Radványi was an active participant in the Hungarian Council Republic of 1919, and after Hungary's occupation by Horthy troops in August 1919 fled via Vienna

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

to Heidelberg where he and Seghers met and both obtained their doctorates, he with a dissertation on chiliasm (under Karl Jaspers) in 1923, she with a dissertation on Jews and Judaism in the works of Rembrandt (under Carl Neumann) in 1924. After their marriage in 1925 Radványi, under the pseudonym Johann-Lorenz Schmidt, became director of the now legendary Marxistische Arbeiter Schule in Berlin, popularly known as the MASCH. Teachers and students at the MASCH included political refugees from throughout Central and Eastern Europe, many of them Communists like Radványi and Seghers themselves. This, coupled with its enormous growth and success due to widespread unemployment and political radicalization after 1929, made the MASCH a prime target for the Berlin police. Already in 1931 the offices of the MASCH, in 1932 Seghers and Radványi's apartment as well, were subjected to police searches. By the spring of 1933 all official MASCH records had been destroyed, leaving an enormous lacuna for posterity, since because of it, research about this crucial chapter in the history of the working-class movement has been severely impeded. Seghers and her husband fled separately to Switzerland after the burning of the *Reichstag*, taking with them personal valuables and little else. Their library was later sent after them to Paris where they lived until 1940, but Seghers's manuscripts, correspondence, and other papers were evidently destroyed in large part by her or by her orders, or those of the Gestapo.[5]

In her review of the 1937 Paris production of *Die Gewehre der Frau Carrar* that she helped arrange, Seghers refers to Weigel's acting style in *Die Mutter*,[6] which tells us she must have seen its Berlin production in 1932. More revealing of shared political views as well as a personal relationship are Brecht's letters from Switzerland to Weigel in Vienna in the spring of 1933 expressing his desire to confer about political realities and life decisions with Seghers and her husband, who at the time were still in Zürich.[7] The latter Brecht likely knew from his own involvement with the MASCH. As we know, he attended lectures at the MASCH by Karl Korsch and others, while Weigel taught acting there. Seghers herself taught classes in writing, and on the basis of this and her marriage to Radványi we can assume that she came into contact with Brecht and Weigel at events organized by the MASCH. Seghers's especially close friendship with Weigel can be traced to the end of Weigel's life,[8] and her first acquaintance with Brecht was likely mediated by Weigel, who, like Seghers, was a member of the Bund Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller (BPRS) and the KPD.

In exile Seghers often lobbied on Brecht's behalf in KPD cultural matters. In 1936, having received a letter from him about his shabby treatment at the London conference of the International Association of Writers for the Defense of Culture (June 19-23, 1936), she complained to Willi Bredel, who was a member of the BPRS and like Brecht an editor of *Das Wort*: "Whether one likes or doesn't like Brecht privately, finds it easy or difficult to get on with him personally--when in a city a conference like this one takes place it is inconceivable not

to place him in the foreground in such a way as the work he has done deserves. This is not a question of ambition, but a political one."[9]

Seghers's choice of words is interesting. Instead of the personality of the individual or his Party affiliation she stresses the quality of the work done, here his contribution to the antifascist cause and the working-class movement. Brecht, as we know, tended to express himself similarly. Indeed in Brecht Seghers had found a kindred spirit in more than one sense and of a kind she had in no one else. A number of BPRS writers and political exiles with whom she worked had the privilege of a bourgeois background and education, as did Brecht and she. But only Brecht was versed in the literary and other arts from the classics to the modernists to the extent Seghers herself was; only Brecht combined this knowledge with folk traditions and forms of epic writing to the extent she herself did; only Brecht had the extraordinary talent and discipline as a writer that were commensurate with her own. And while each of them could easily have made a successful career in the cultural mainstream, both possessed the strength of character and determination to put their creative energies into the service of a larger cause in which they believed and whose outcome, like their own fate, they knew was always at risk. In the late twenties Brecht found this particular form of kinship in his collaboration with the Schönberg student and Communist Party member Hanns Eisler, just as Seghers found it in the early messianic socialism and subsequent political life path of the Hungarian philosopher Georg Lukács, with whose ideas a number of her works stand in a dialogic relationship. But as avant-garde artists writing in German in the context of the working-class movement, Seghers and Brecht had no other peers. Walter Benjamin was among the first to understand this, as is evident in his admiration for both writers and enthusiastic reviews of their works.[10]

What distinguishes Brecht and Seghers's writings markedly from those of their Weimar contemporaries is the plurality and heterogeneity of their forms and styles and the constant revision of their political assessments and poetic practices in view of the rapidly changing economic and social climate, all this resulting in high levels of differentiation within each given work and, in the space of only a few years, radical divergences in form and thematic content between one work and the next.[11] Both Seghers and Brecht of course were avant-gardists for whom artistic experimentation did not occur for its own sake, but was an inherent part of a larger philosophical effort to understand and thereby act upon the world, and, in line with Marx's eleventh Feuerbach thesis, to change that world. Like Brecht, Seghers saw her work as a probing exploration of a problem, as *Versuchsmaterial*. Like Brecht, she formulated theoretical problems in poetic form, and it is here, in her creative writing more than in her speeches and essays, that we find her definitive contributions to the intellectual discourse of her time. Indeed Seghers was even more reluctant than Brecht to formulate theories according to general

convention. Years later he cleverly described this trait in a remark to the writer Erwin Strittmatter following Seghers's departure after a visit with Brecht and Weigel in Weissensee: "With Anna you have to know that when you think she's talking to you she's knitting away at the novel she's got tucked away, and way in back in that place where nobody thinks anything's going on, she's working on something theoretical, that's Anna."[12]

Let us then consider thematic commonalities and parallel constructions in their early work. Of these there are many more than can be enumerated here. Certainly both Seghers and Brecht addressed typically "Weimar" concerns--urban life, alienation, the petty conventions of the lower middle class, and increasingly, the working-class struggle. But for these writers urban life, for instance, did not simply represent the *modus vivendi* of alienation as described in the *Großstadtromane* of their contemporaries. Rather it was in an explicitly Marxist sense the site of modern capitalism that feeds on the souls of people and the relationships between people, turning the group into fragmented members that come to naught. The destructive power of capitalism thematized by Brecht in *Aus dem Lesebuch für Städtewohner* was rendered by Seghers, albeit in less explicit form, in her city tenement narratives "Grubetsch" of 1927 and "Die Ziegler" of 1929/30. And while an opera like *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* recalls sites of freedom like the woodcutters' river hut in the Alaska wilderness, alternate routes to freedom in Seghers's prose are also represented by forest lands and river waterways, routes the characters in her early stories, mired in the pettiness and desperation of their daily lives, habitually fail to take.

The execution of Sacco and Vanzetti in the Unites States that informs the last scenes of *Mahagonny* was a topic thematized by Seghers in "Auf dem Wege zur amerikanischen Botschaft," written in 1929/30. Yet here it was not the contemporary political event per se that interested her--as might have occurred in the *Zeitroman* of this time, for instance--, but rather the formation and experience of potential collectives. Similar to Brecht's rendering of group dynamics among four men who enter the city Mahagonny, Seghers's narrative explores what happens to four people caught up in a mass demonstration in a European capital on the day of the Sacco and Vanzetti executions. Like Paul Ackermann in *Mahagonny,* the unnamed main figure in Seghers's group of four is a stranger who arrives in the city in search of the new and not yet experienced. He joins a political demonstration, and a police bullet strikes him down when the front line of demonstrators he is in storms the gates of the American Embassy. This stream of consciousness narrative, moving in and out of the thoughts of the four characters, conveys action on the basis of momentary experience and thus generalizes the political moment therein. Likewise the generalization of the topography, like Brecht's mythical *Netzestadt* that destroys the lives of its inhabitants, creates an unrelenting anonymous city revealed by the perceptions

and movements of the four characters. What initially appeared as an organized flow of the masses turns into disarray once the demonstrators cross the bridge over the river that divides the city between the working-class origins of the demonstration and the spacious quarters of the American Embassy on the other side, quarters that evoke the *Totenhaus* across the Atlantic in which the executions are to be carried out. The obvious political statement in this piece is its sympathetic depiction of a protest against the Sacco and Vanzetti executions. But underlying this there is also the sobering, if not explicit, suggestion that spontaneous expressions of mass politics are not adequate to challenge the ever more entrenched political-economic power structure and penal justice system of modern capitalism at the end of the twenties.

Like Brecht, Seghers tended to understatement and was never an adherent of the spectacular tendencies in Expressionism or even *Neue Sachlichkeit*. Similar to Brecht, who had doubts about the political utility of the *Mahagonny* project before it was even completed, she was critical of the formal approach she took in a narrative such as "Auf dem Wege zur amerikanischen Botschaft,"[13] and she never again tried to depict individuals or collectives in terms of the mass culture of modernism with which we associate *Neue Sachlichkeit*. The rendering of such problems in poetic form she evidently no longer deemed worthwhile. And like Brecht at this time, Seghers abandoned the "anarchical" tendencies that characterize her early prose--compare Hans Mayer's juxtaposition of Brecht's *Baal* and Seghers's "Grubetsch"--[14] and now focused her attention, as did Brecht in *Die Maßnahme*, *Die Mutter*, and *Kuhle Wampe*, on the Party organization within the class struggle.

Beyond the urban landscapes of modernity is the wilderness of the forests and the deserts on which both Seghers and Brecht relied in these years. If the forests are sites of freedom even when they harbor death, as in Brecht's *Baal* or Seghers's "Bauern von Hruschowo" of 1930, the more or less abstract and empty spaces of the desert wilderness are those in which existential struggles involving life and death are played out and political lessons are learned. And so we come to the arena of Brecht's learning plays and what in 1930 he called "die Große Pädagogik," a form not meant for the bourgeois public but for the revolutionary proletariat who can understand it and for whom it is meant, a form subject to constant revision and reinterpretation in the context of changing historical events. This concept also applies to Seghers's experiments with prose at this time, and for this purpose I will use the example of "Die Wellblech-Hütte" ("The Corrugated Iron Shack"), a narrative, which, like the learning play, is meant as a provisional text to be debated and commented upon and in this way "completed" by its readers.[15]

Seghers began writing "Die Wellblech-Hütte" in 1928, finished it in 1929, and published it that same year in the Kiepenheuer edition 24 *Neue Deutsche Erzähler*, edited by Kurt Kersten. The time of writing is

significant, since this was a critical juncture not only within the German Communist Party which Seghers had just joined, in 1928, but also internationally owing to the political crisis in the Soviet Union represented by the struggle for power between Stalin and the members of the Left Opposition (Trotsky, Radek, et alii). With the Left Opposition having gained an ever stronger following and representing a serious threat to Stalin's authority in the years 1926 and 1927, Stalin had Trotsky arrested in January 1928 and forcibly banished via a "desert of snow" to the remote region of Alma-Ata, "a town of earthquakes and floods, at the foot of the Tyan-Shan range on the borders of China, 250 kilometres from the railway and 4,000 from Moscow."[16] A series of arrests and deportations of other leaders of the Left Opposition followed. During 1928, the first year of his banishment, Trotsky and his closest allies became all the more forceful in their criticism of Stalinism, whereas others, notably Radek and Bukharin, later recanted respectively and resumed political duties, albeit more or less divested of the power they once held.[17] The circumstances and eventual outcome of these struggles on which the future of the Comintern now hinged were the focal point of discussions among Party members in the years 1928 and 1929. This, then, is the larger political scenario that informs Seghers's "Die Wellblech-Hütte," to which she appended the subtitle "Bruchstücke einer Erzählung." This designation of her narrative as consisting of "fragments of a story" is clearly less of an apology for any poetic limitations than it is an allusion to its political open-endedness in the context of contemporary discussions and debates about the issues weighed therein. Compare Brecht's thinking behind his learning plays, notably *Die Maßnahme* as well as *Der Jasager / Der Neinsager* of 1930-31.

Let us backtrack for a moment in an attempt to explain this development. The decisive shift in direction for both Brecht and Seghers may have been influenced by events of 1928 regarding their respective works. The "culinary" success of *Die Dreigroschenoper* that year was a major factor in Brecht's decision to rethink his theater practice in the face of the accelerating economic crisis, the weakening institutional structure represented by the SPD, the rapid forces of radicalization within the working-class movement, and the increasing strength of the Communist Party as the vanguard within that movement. 1928 was also the year of Seghers's spectacular success with the publication of *Aufstand der Fischer von St. Barbara*, an exquisitely crafted prose work that ranks with Kafka's "Die Verwandlung" and Thomas Mann's "Tod in Venedig" as an example of aesthetic modernism. Like *Die Dreigroschenoper, Aufstand der Fischer* presents a storyline and language idiom that fly in the face of bourgeois ideologies and institutions, in this case a proletarian uprising reminiscent of the Council or *Räte*-movements across Central and Eastern Europe following World War One. Yet precisely the work's rigorous formal structure and stunning use of metaphor and imagery

also allowed critics to celebrate its poetic artistry at the expense of its revolutionary content.[18]

Die Dreigroschenoper, even more so *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, and *Aufstand der Fischer von St. Barbara* are all driven by an appeal for transformative change ultimately thwarted by the *reality* of social conditions. Like the "Dreigroschen-Finale" announcing the queen's pardon of the criminal Macheath to the jubilant cries of the multitude, the last scene in *Aufstand der Fischer* presents the repressive return of "normalcy" after a failed strike as company ships once again carry the fishermen out to sea. Preceding the oceanic breadth of this last scene is Jonathan Hull's deportation, decided by a court magistrate in the provincial capital and marking an uncertain fate for the instigator of the rebellion. The narrative emphasizes that this trek is not by open sea but by a tortuous land route across the dunes, evoking the nether world of banishment in the desert:

> The rest of that day, throughout the night and for a part of the next day, the sand road between the dunes stretched before them endlessly. The little wagon reeled about in the sand. Everything was tired: Hull, the wagon, the soldiers, and the horses... Finally Hull felt only one wish: he wanted, just once more, to see a small strip of sea, he expected this sight of the sea would be quite close, at his lefthand side. But the flat wavy backs of the dunes followed one another with such incessant swiftness and persistency that his wish was not fulfilled.[19]

There is a homologous correspondence between this scene and the events surrounding Trotsky's deportation to Alma=Ata on 17 January 1928. Large crowds of Trotsky's supporters had come to the Kasan railroad station in Moscow from where the train carrying him and his family was scheduled to depart, and for this reason the GPU agents who abducted him postponed his departure, which then proceeded under cover from a shunting yard--far from the "stormy demonstration" of "thousands" at the Kasan station in the name of the swelling masses of his supporters,[20] or according to Seghers's poetic version, "a small strip of sea."

Written on the heels of *Aufstand der Fischer von St. Barbara*, "Die Wellblech-Hütte" now focuses on this nether world of banishment divorced from the "sea," evidently as the attempt to expand upon the desert-like topography that appears only briefly toward the end of the previous work. The new work presents the feeling of existential desolation in much the same way, here of a political prisoner simply called L. who is separated from the larger group of his banished comrades--as was Leon Trotsky's case historically--and now marches on alone:

> L. was now alone... Across their shoulders the soldiers carried a pole with supply bags that hit against his back now and then... One after the other the telegraph poles rose doggedly out of the sand before them. L. walked with more difficulty... With each step into the sand the threads that still connected him to his comrades were stretched more and more taut, about to break. Then he will be wholly alone.[21]

Whereas *Aufstand der Fischer* is driven by a revolutionary momentum expressed in crowd scenes and a series of powerful land-, sky- and seascapes, "Die Wellblech-Hütte" presents a vast desert-like wilderness peopled only by anonymous soldiers and prisoners and connected to the outside world by the tenuous evidence of railroad tracks and telegraph lines. Beyond these mere vestiges of civilization is an even more isolated corrugated iron shack to which the prisoner L. is assigned and in which he shares his banishment with someone utterly foreign to him: a frightful, pitiful man called Brekoly. Unlike L., an intellectual and ranking Party member who exhibits discipline in the harshest surroundings, Brekoly is physically weak, emotionally unstable, ideologically ignorant, and from a dubious background, as he was arrested not for political activity per se but plundering during a strike. He is also from a lower class than L., has a "yellow" mother, comes from somewhere "south," and emits a "strange, sweet smell"[22]--all alien qualities to L. who is now forced to come to terms with them. And so even though L. is disgusted by Brekoly, he instructs him in political theory, while in exchange Brekoly helps him learn Spanish--exchanges alternating with violent arguments and physical wrestling between the two men.

"Die Wellblech-Hütte" is in philosophical terms a story of existential combat between two contrary "souls" existing outside the conventional perimeters of social and political life, condemned to isolation and reliance on each other in anticipation of the unknown. If the element of combat is reminiscent of the struggle between Shlink and Garga in *Im Dickicht der Städte*, as the metaphoric site of combat the corrugated iron shack anticipates the boxing ring in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* and the 1931 production of *Mann ist Mann*, just as the desert landscape anticipates the more abstract topographical settings of Brecht's learning plays. It should not go unmentioned that aspects of East Asian tradition that notably influenced the learning plays were altogether familiar to Seghers, who studied art history and Sinology at the University of Heidelberg and was interested in the teachings of Dschuang Dsi, Liä Dsi and Laotse, influences that obtain at least in a general way for the work under discussion here.[23]

In terms of actual geography it is impossible to identify the locale of "Die Wellblech-Hütte." The mention of Mexican prisoners, Brekoly's "southern" derivation, his knowledge of Spanish, as well as the desert wilderness suggest the topography of the southwestern United States.

Literary parallels regarding this quasi-American aspect include B. Traven's depiction of the U.S.-Mexican border in *Die Baumwollpflücker* (1926) and *Der Schatz der Sierra Madre* (1927), Kafka's *Amerika*-novel (1927), and in terms of content his "In der Strafkolonie" (1919). Yet the English place names in Seghers's narrative--Kingsley, Edwardstown, New Embley, Wheatly, etc.--are not at all evocative of the United States but rather of English imperialism, as in the vast plains of South and Southwest Africa. What Seghers in fact created here is quite similar to what John Willett has called the "English-speaking world according to Bertolt Brecht," where the "Outposts of Empire"--India, Africa, Tibet, Burma, China--are arranged at will and where similar havoc is wrought on the cartography of the "great cities" surrounding the "prairies" and "savannahs" of North America.[24]

We know that the spectre of Rudyard Kipling haunts the topographical imagination of the early Brecht, and what Kipling was to Brecht, Joseph Conrad was to Anna Seghers, an influence that helps explain why settings in so many Seghers works are river waterways and the high seas. Like Conrad, Seghers used recurrent localities that generate the sense of an imaginative territory suggestive of, but not synonymous with, actuality. Like Conrad's fictitious Latin American province Sulaco in his novel *Nostromo*, *Aufstand der Fischer* unfolds an evocative topography (here of the coast of Holland and Brittany), but impossible to identify on any map. "Die Wellblech-Hütte" travels in quite the opposite direction, suggesting the very outposts of Western imperialism, as for instance in *Heart of Darkness* by Conrad, whose depiction of the arduous struggle between the rational if troubled Marlow and the sickly mad Kurtz seems to have an equivalent in Seghers's characterization of the interactions between L. and Brekoly.

But this evocation of exotic tropes and topographies belies the essential concern of Seghers's narrative. Similar to Brecht's poetic craft, Seghers's is characterized by a density of language and multiple layers of imagery and meaning. This is most obviously the case, among others for reasons of genre, in her shorter narratives as opposed to her novels, especially those that thematize theoretical concerns, like Brecht's *Die Maßnahme*, for instance, regarding internal Party matters and the political future of the working-class movement. Interestingly, this utterly political and at the same time philosophical aspect in both Seghers's and Brecht's work relies on the Bible, in Brecht's case the parabolic tradition above all, in Seghers's the tradition of Midrashic commentary. This is evident in "Die Wellblech-Hütte," where the nether world of banishment in the desert evokes the diasporic wanderings and nascent ideological contests among the New Testament apostles (notably Peter and Paul), or in another sense the Book of Daniel, at the same time as it suggests crucial political developments in the contemporary struggle of social and political revolution.[25]

Considering, then, the tradition of Midrashic commentary (which would have been familiar to many of Seghers's contemporaries sympathetic to Trotsky and the Left Opposition, less so to Stalin's followers at the time), we read "Die Wellblech-Hütte" not as a more or less exotic story about Western imperialism, but as a political meditation on the transition from Leninism to Stalinism taking place within the Communist Party in 1928 and 1929. Accordingly the struggle between the disciplined intellectual L. and the reeking ignoramus Brekoly, product of a "yellow" mother, evokes the confrontation between the European-inclined Left Opposition and the "Asian" upstart Dschugashwilli, alias Stalin. And if we consider Stalin's deportation of leading members of the Left Opposition to Central Asia in 1928, then we can place the wilderness landscape of "Die Wellblech-Hütte" within the very interior of the Soviet Union where essential struggles about the nature of the Communist leadership were being enacted in a way that would be decisive for the future of revolutionary socialism internationally.

The decisive break in this narrative comes toward its end when after a lapse of several years, during which they return to their separate lives, L. and Brekoly are reunited on the occasion of L.'s participation as a speaker at a Party conference in the city G., where Brekoly is now an exuberant member of the Party, peddles wares with a vegetable cart to which not he but his wife has a concession, and basks in a greater variety of stenches than ever. To L., Brekoly's "filthy jacket" seems made of the "same shabby yellowy material as his face." Attracted by the memory of the intimacy they shared in their banishment, yet repulsed by the aura surrounding Brekoly, L., scheduled to depart the city by train the next morning, reluctantly acquiesces to Brekoly's insistent invitation to sup with him. Above the table and stove in the room Brekoly shares with his wife, who prepares dinner from food tins he brings home, L. sees a "calendar cover and a photograph of himself cut out of a periodical." And within the room itself, "colorful, strangely formed pieces of laundry..., stretched twice straight across the room," waft "in the draft of the doorway." Brekoly's wife, "the indispensable earrings jingling" around her "smutty head," is "much darker than he is," and in the courtyard below odd assortments of tenement dwellers "gush forth" out of its ominous cracks and crevices to variously "beat up" or "kiss" each other, or stay "glued in incomprehensible, futile positions." (Not only at this point is the narrative description reminiscent of the acrobatics of Delamarche and Robinson in Kakfa's *Amerika*-novel as well as character configurations in *Der Prozess* and *Das Schloss*.) Momentarily carried away by Brekoly's surroundings and the wish "not to be alone, to remain here forever," L. leans out over the railing as the cooking at Brekoly's door starts to "smell burnt." Meanwhile Brekoly, who "perhaps noticed his confusion," hastily recounts the story he long ago told L. in their corrugated iron shack about the "two Mexicans" who in an attempt to escape "dismantled their shack and forgot a

bolt and died in the sand."[26] Thus, rather abruptly, ends Seghers's narrative of 1928/29, which she subtitled "Fragments of a Story."

Like *Die Maßnahme*, "Die Wellblech-Hütte" presents, in its case implicitly, a Leninist Party position incorporated here by the character L. But whereas Brecht's play weighs the Leninist Party position against the kind of spontaneity criticized by Lenin as "infantile left-radicalism," Seghers's narrative confronts the revolutionary movement with the likes of Brekoly's ominous populism, which in historical terms we might read as the origins of Stalinism. The difference is interesting since here it is Brecht who takes a more cautious approach to issues critical to the Party during these years (consider Stalin's campaign against the "spontaneity" of the RAPP-movement), whereas Seghers, a Party member, offers a more forceful, if coded, critique of developments toward Stalinism per se. Differences aside, what concerns us here is that the approach taken by both Seghers and Brecht is at once political and philosophical. The philosophical signifier that informs Brecht's plays at this time, alongside Lenin's readings of Hegel, is the critical Marxism of Karl Korsch, whose ideas came dangerously close to those of the Left Opposition to Stalin and who was expelled from the German Communist Party in 1928. The parallel in Seghers's work is Georg Lukács's conception in late 1928 of his *Blum Theses* advocating a "right turn" within the Communist International to support the struggle toward a bourgeois democracy rather than a Soviet Republic in Hungary, thus deviating from Stalinism's "left turn" at this time but anticipating the popular front strategy of the 1930s.[27] In response to severe Party criticism, and in fear of being expelled from the Party like Korsch and thus prevented from having further impact within the Comintern, in early 1929, in a gesture of self-criticism he later described as having been "absolutely cynical" and "imposed on me by the circumstances of the time," Lukács retracted his *Blum Theses*.[28]

Michel Löwy has written that the *Blum Theses* "represent the fruition of a tortuous intellectual pilgrimage,"[29] a description that can just as well be applied to Seghers's characterization of the agonies of her Party intellectual L. Not only in this sense is it possible to read "Die Wellblech-Hütte" in a dyadic way: as an evocation of the *political* struggle between the Left Opposition and Stalin as well as of the *theoretical* quandary experienced by the intellectual-political avant-garde at this time--represented by its leading historical proponent Georg Lukács and encoded in Seghers's poetic characterization of the intellectual L.

If it is likely Brecht was familiar with Seghers's work prior to 1933, including "Die Wellblech-Hütte" brought out by their common publisher Kiepenheuer in 1929, we cannot know what he thought of it or whether it affected his own work in any decisive way. What we do know is that Brecht paid particularly close attention to later works by Seghers that thematize similar internal Party concerns. One of them is the cycle of stories *Die Linie* (1950), written around the time Seghers

was living for several months with Brecht and Weigel in Weissensee and on which Brecht remarked in his *Journal*: "a valuable element in anna's beautiful stories in the little volume, DIE LINIE: the identification of what the party plans with what the proletarian does."[30] Another, a narrative closer to the political-philosophical concerns of "Die Wellblech-Hütte," is "Die schönsten Sagen vom Räuber Woynok," conceived around that same time but not written down until later in exile and published by Brecht in the June 1938 issue of *Das Wort* right after the third Moscow show trial. Once again the encodings suggest the historical encounters of an intellectual such as Trotsky with the likes of Stalin (and before him, Lenin), now in a denser forest wilderness evocative of the 1930s purges, but also the no less "tortuous intellectual pilgrimage" on which Georg Lukács embarked in the 1930s. Notably Seghers responded to the latter in her debate with Lukács on realism in 1938/39, in the course of which she, like Brecht, Benjamin, and others elsewhere at this time, defended modernism.[31] As noted by Benjamin, Brecht admired "Die schönsten Sagen vom Räuber Woynok" for its creation of "a rebellious, solitary figure,"[32] and because it was not written "to order." "Seghers can't produce to order, just as, without an order, I wouldn't even know how to start writing,"[33] Brecht is said to have remarked to Benjamin, this at a time when he was considering in his *Me-Ti* some of the same questions raised by Seghers in her narrative published in *Das Wort*.

Benjamin's correspondence from the 1930s further suggests that the alliance between Seghers and Brecht, and Benjamin, at this time was of a closer, more complex nature than has generally been acknowledged.[34] On the basis of circumstantial evidence, some of which is cited in this essay, we must assume that this alliance, which henceforth only grew stronger, did not rise like a bolt out of the blue, but had its foundations in the last years of the Weimar Republic. Moreover we can deduce from a comparison of their early writings, as I have attempted cursorily here, their like-minded critical engagement with crucial political-philosophical issues already in the late 1920s and early 1930s.

NOTES

---

[1] John Willett, *Brecht in Context: Comparative Approaches* (London and New York: Methuen, 1984), 205. A very different take on this kinship, based more on arbitrary speculation than analysis and fact, is found in Sigrid Thielking's "Charismatische Verführer - virtuelle Revolutionäre: Unerwartete Nähe im Frühwerk von Anna Seghers und Bertolt Brecht," *Argonautenschiff: Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft* 10 (Berlin: Aufbau-Verlag, 2001), 287-298, celebrating kindred spirits of a rebellious, anarchistic ilk (e.g., Brecht's Baal and the title figure of Seghers's "Grubetsch" of 1927), which Seghers allegedly had to banish from her work after 1928 as a "Party soldier" (Parteisoldatin) who "bowed to dictatorial artistic doctrines" (p. 295).

[2] Brecht, Werke 21, *Schriften* 1, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, eds. Werner Hecht et al. (Berlin / Weimar and Frankfurt am Main: Aufbau and Suhrkamp, 1992), 396.

[3] The "Schwedische Sammlung" in Brecht's library contains an evidently coffee-stained copy of Seghers's first novel *Die Gefährten* published by Kiepenheuer in the fall of 1932. The only example of Brecht's pre-exile work in Seghers's library is the 1930 Kiepenheuer edition of the *Versuche* 1-3.

[4] Thus the poet Max Herrmann-Neiße, similarly the critic Kurt Pinthus and others. See pp. 136-140 of the commentary in Anna Seghers, *Aufstand der Fischer von St. Barbara*, Seghers, *Werkausgabe* I/1, ed. Helen Fehervary and Bernhard Spies (Berlin: Aufbau, 2002).

[5] On Seghers, Radványi and the Budapest Sunday Circle, also the MASCH, see Fehervary, *Anna Seghers: The Mythic Dimension* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001), 66-95. For a more detailed account of the MASCH, based on interviews with and with a foreword by Radványi (pseud. Johann-Lorenz Schmidt), see Gabriele Gerhard-Sonnenberg, *Marxistische Arbeiterbildung in der Weimarer Zeit (MASCH)* (Köln: Pahl-Rugenstein, 1976).

[6] Anna Seghers, "Helene Weigel spielt in Paris," in Seghers, *Über Kunstwerk und Wirklichkeit: Erlebnis und Gestaltung*, ed. Sigrid Bock (Berlin: Akademie, 1971), 51-53. Originally published in the April 1938 issue of *Internationale Literatur*. Given her active involvement with the BPRS, it is likely that besides *Die Mutter* Seghers would have seen the Berlin productions of *Die Maßnahme* and *Mann ist Mann*, and possibly earlier Brecht productions.

[7] See Brecht, *Letters*, 1913-1956, ed. John Willett, trans. Ralph Manheim (London: Methuen, 1990), 132-134. See also on these pages Brecht's reference to Seghers in a letter to Margo von Brentano.

[8] See Fehervary, "Helene Weigel and Anna Seghers: Two Unconventional Conventional Women," *The Brecht Yearbook 25: Helene Weigel 100*, ed. Judith Wilke (Waterloo: International Brecht Society, 2000), 74-94.

[9] Unless otherwise indicated, all translations from the German are my own. "Ob Brecht einem privat gefällt oder nicht gefällt, es mit ihm persönlich gut oder schwer auszukommen ist–es ist ganz unmöglich, daß in einer Stadt eine solche Tagung stattfindet, ...ohne daß man ihn so in den Vordergrund stellt, wie es seiner Leistung zukommt. Das ist keine Ehrgeizfrage, sondern eine politische." Letter of July 17, 1936, in Seghers, "Briefwechsel mit Moskau 1933-1945," ed. Leonore Krenzlin/Dieter Schiller, *Argonautenschiff: Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft*, 11 (Berlin: Aufbau, 2002), 280. German representatives at the conference were Ernst Toller, Gustav Regler, and Brecht. (Krenzlin

and Schiller, Note 91, 300.) Seghers's letter moreover chides the organizers for not establishing better lines of communication with Toller and English writers participating in the conference: "Natürlich hätte man doch besseren Kontakt mit Toller und Brecht schaffen müssen über allen Krimskrams weg, und dadurch hätte man wahrscheinlich auch auf Engländer Einfluß nehmen können, die von der ganzen Sache ein sehr trübes Bild bekamen" (280).

[10] See Benjamin, *Understanding Brecht*, trans. Anna Bostock (London: NLB, 1977); and Benjamin, "Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen: Zu Anna Seghers Roman 'Die Rettung,'" in Benjamin, *Gesammelte Schriften 3: Kritiken und Rezensionen*, ed. Hella Tiedemann-Bartels (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), 531-538.

[11] Compare, for example, Seghers's *Aufstand der Fischer von St. Barbara* with her "Auf dem Wege zur amerikanischen Boschaft" and, conversely, "Bauern von Hruschowo" (1930); or Brecht's *Dreigroschenoper* and *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* with his variously crafted learning plays.

[12] "Bei der Anna mußt wissen, wenn du denkst, sie redet mit dir, strickt sie an einem Roman, den sie grad unter hat, und ganz hinten, da, wo schon niemand mehr denkt, daß noch was ist, da arbeit' s' an etwas Theoretischem, die Anna." In Erwin Strittmatter, "Anna und ich," *Über Anna Seghers: Ein Almanach zum 75. Geburtstag*, ed. Kurt Batt (Berlin: Aufbau, 1975), 257. Strittmatter claims that Brecht made this remark in the fall of 1952 when Brecht and Seghers were collaborating on the Berliner Ensemble production of her radio play *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431*. On this collaboration see the chapter on Brecht and Seghers in Fehervary, *Anna Seghers: The Mythic Dimension*, 175-203; an earlier version appeared in *The Brecht Yearbook* 21 (1996), 20-47.

[13] See Anna Seghers, "Selbstanzeige" (1931), in Seghers, *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*, 11.

[14] Hans Mayer, *Der Widerruf: Über Deutsche und Juden* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994), 280.

[15] "Bauern von Hruschowo" also lends itself to some extent as an example of this kind. See my discussion of this narrative in *Anna Seghers: The Mythic Dimension*, 130-134.

[16] Leon Trotsky, *My Life* (New York: Grosset & Dunlap), 545, 549. The account of the exile to Alma-Ata on pp. 539-549 is attributed to Trotsky's wife, Natalia Sedova.

[17] Both were purged in the 1930s. At the second Moscow show trial in January 1937 Radek was sentenced to ten years prison and presumably died in prison or in a concentration camp in 1939.

Bukharin was convicted of treason at the third show trial in the spring of 1938 and thereupon executed.

[18] See the commentary in Seghers, *Aufstand der Fischer von St. Barbara*, 136-140.

[19] Seghers, *The Revolt of the Fishermen*, trans. Margaret Goldsmith (New York: Longmans, Green and Co., 1930), 169-170.

[20] Isaac Deutscher, *The Prophet Unarmed: Trotsky 1921-1929* (London: Oxford University Press, 1959), 393.

[21] Anna Seghers, "Die Wellblech-Hütte," in Seghers, *Der letzte Mann der Höhle: Erzählungen 1924-1933* (Berlin: Aufbau, 1994), 129-130: "L. war jetzt allein... Die Soldaten trugen über den Schultern eine Stange mit Gepäckstücken, welche zuweilen gegen seinen Rücken schlugen... Vor ihnen her durch den Sand stiegen die Telegraphenstangen beharrlich weiter. L. ging schlechter... Mit jedem Schritt in den Sand wurden die Fäden, die ihn noch mit den Seinen verknüpften, straffer und straffer gespannt, um bald zu reißen. Dann wird er ganz allein sein."

[22] Seghers, "Die Wellblech-Hütte," 132-133, 136.

[23] See *Anna Seghers: Eine Biographie in Bildern*, ed. Frank Wagner, Ursula Emmerich, Ruth Radvanyi (Berlin: Aufbau, 1994), 34-43; and Christiane Zehl Romero, *Anna Seghers: Eine Biographie, 1900-1947* (Berlin: Aufbau, 2000), 128-133.

[24] Inside front and back covers, John Willett, *Brecht in Context*.

[25] On the biblical aspect and the iconography of the Northern European Renaissance, see my discussion in *Anna Seghers: The Mythic Dimension*, 32-37.

[26] Seghers, "Die Wellblech-Hütte," 145-148. Heretofore only Friedrich Albrecht (1965/1975) has attempted an analysis of "Die Wellblech-Hütte," a narrative otherwise routinely avoided by Seghers scholars, undoubtedly because of its at once explicitly political and opaque qualities. See Albrecht, *Die Erzählerin Anna Seghers , 1926-1932*, 2nd rev. ed. (Berlin: Rütten & Loening, 1975), 66-90. Albrecht's meticulous analysis eschews facile conclusions, yet in his interpretation of the struggle between L. and Brekoly as a confrontation between the bourgeois intellectual (or theory) and the proletariat per se, he does not take into account its allegorical qualities.

[27] Michel Löwy, *Georg Lukács: From Romanticism to Bolshevism*, trans. Patrick Camiller (London: NLB, 1979), 198.

[28] Georg Lukács, "Interview with *New Left Review*" (1971), in Lukács, *Record of a Life: An Autobiographical Sketch*, ed. István Eörsi, trans. Rodney Livingstone (London: Verso, 1983), 178. Regarding Korsch,

Lukács wrote in his later account of his thinking at the time of the *Blum Theses*: "Danger: expulsion from the Comintern. Korsch's fate. Impotence at a time when the fascist threat was at its greatest." See "Gelebtes Denken: Notes towards an Autobiography," in Lukács, *Record of a Life*, 163. At this very time, in 1929, Lukács, who had a leadership position within the Hungarian Communist Party and whose differences with the Béla Kun faction in Moscow are well-known, made a three-month undercover trip to Hungary to strengthen and support the Party whose circumstances at the time both inside and outside Hungary were in disarray–an event especially noteworthy for us here in view of Seghers's depiction at the end of her narrative of L.'s travel on the Party's behalf to, and experiences in, the city G.

[29] Löwy, *Georg Lukács*, 201.

[30] Entry July 11, 1951, Brecht, *Journals, 1934-1955*, ed. John Willett, trans. Hugh Rorrison (New York: Routledge, 1993), 438.

[31] See Kurt Batt, "Erlebnis des Umbruchs und harmonische Gestalt: Der Dialog zwischen Anna Seghers und Georg Lukács," in *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács*, ed. Werner Mittenzwei (Leipzig: Reclam, 1975), 204-248.

[32] Benjamin, *Understanding Brecht*, 119.

[33] Benjamin, *Understanding Brecht*, 119.

[34] See for example his letter to Margarete Steffin of April 26, 1937, in Benjamin, *Gesammelte Briefe*, 1935-1937, ed. Christoph Gödde and Henri Lonitz (Frankfurt am Main: Suhrkamp), 1999, 521.

"'Weil wir immer in der Hölle waren.' *Mahagonny* in der Hamburgischen Staatsoper." Ein Podiumsgespräch am 27. Juni 2003 in der Akademie der Künste Berlin

Peter Konwitschny, Werner Hintze und Gerd Rienäcker

Gerd Rienäcker: Meine Damen und Herren, "...weil wir immer in der Hölle waren." Mit diesen Worten endet jenes Spiel "Gott in Mahagonny," das die Witwe Begbick, Dreieinigkeitsmoses und andere zusammen für Paul veranstalten. Hatte er doch gefragt: "Ja, wollt ihr mich wirklich hinrichten?" Darauf die Begbick: "Ja, das ist üblich." Paul aufschreiend: "Ihr wisst wohl nicht, dass es einen Gott gibt?" "Was gibt es?" "Einen Gott!" Und sie spielen für ihn "das Spiel von Gott in Mahagonny." Er aber solle sich schon auf den elektrischen Stuhl setzen. Gott, so heißt es weiter, könne die Männer nicht mehr an den Haaren in die Hölle ziehen, weil sie schon immer in der Hölle waren. Mahagonny–Netzestadt, Gott, Hölle, Oper. Wie ist damit umzugehen, heute, gerade auch in der Institution Oper? Grund genug, uns mit zwei Machern zu unterhalten.

Peter Konwitschny hat vor nun geraumer Zeit die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* an der Hamburger Staatsoper inszeniert, Ingo Metzmacher war der Dirigent, ein Experte Neuer Musik, Werner Hintze der stückführende Dramaturg. Da ich Peter Konwitschny und Werner Hintze seit langem kenne, da sie mir beide Freunde geworden sind (daher auch das "du," das wir beibehalten), ist es sinnvoll, dass ich das Gespräch führe. Zu meinen Gesprächspartnern nur dies: Peter Konwitschny, der Sohn des Dirigenten Franz Konwitschny, hat Opernregie studiert, ursprünglich auch anderes, und er versteht von dem Anderen etliches, sehr zum Nutzen für seine Arbeit. Lange Jahre arbeitete er mit Ruth Berghaus, auch am Berliner Ensemble, zusammen. Sie hat ihn später als ihren wohl eigenwilligsten, kreativsten Schüler bezeichnet. Für ihn nicht minder wichtig ist das realistische Musiktheater Walter Felsensteins.

Werner Hintze studierte in den 80er Jahren Theaterwissenschaft und Opernregie. Ich erlebte ihn in meinen Seminaren zu Operngeschichte und Opernanalyse, konnte seine Diplomarbeit über Wagner mitbetreuen. Aber es war nicht nur Wagner--wiewohl ich vielen Wagner-Anhängern sehr anrate, bei Werner Hintze in die Schule zu gehen--es ist sehr vieles mehr. Wo immer er als Dramaturg arbeitete, war er ein unbequemer Partner.

Von mir ist nur soviel zu sagen, dass ich Musikwissenschaft studiert habe, Kompositionsunterricht nahm, was nicht unnütz ist, dass ich nach dem Studium durch Zufall an ein Theater kam und dort, von der Pike auf arbeitend, mein eigentliches Fachgebiet Musiktheater fand. Seit 37 Jahren versuche ich zu unterrichten.

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

Zuerst an euch beide die lapidare Frage: Man wählt ja Werke aus, warum habt ihr a) für Hamburg, b) in dieser Zeit, c) dieses Werk gewählt?

Peter Konwitschny: Vielleicht sage ich erst mal was, weil ich länger mit Ingo Metzmacher über die Frage gesprochen habe, was wir da in Hamburg inszenieren, länger als du, Werner, und da gab es die Absprache, dass wir, Ingo und ich, wichtige Stücke des deutschen Repertoires versuchen, neu zu interpretieren. Es ist im Grunde ein Vorschlag von Ingo Metzmacher gewesen, weil das einfach ein wichtiges Stück des 20. Jahrhunderts ist. So weit erst einmal, ohne schon auf den Inhalt der Oper einzugehen.

Werner Hintze: Die Frage ist zunächst ziemlich einfach zu beantworten: Es handelt sich um eine Oper und im Falle einer Oper ist erst mal die wichtigste Frage, ob es gute Musik ist oder nicht. Wenn nicht, lohnt es in der Regel nicht, sich weiter damit zu beschäftigen. Wenn es aber gute Musik ist, dann sollte man sehen, ob sich theatralisch Gewinn aus dieser Musik schlagen lässt. *Mahagonny* ist gut komponierte und sehr theatralische, bühnenwirksame Musik. Freilich liegt auch auf der Hand, dass es ein Stück ist, dass eigentlich erst unserer Zeit wirklich passend ist. Es ist doch quasi ein Stück über die Spaßgesellschaft. Wenn dann noch ein Dirigent wie Ingo Metzmacher mit "im Boot" ist, hat man kaum noch eine andere Wahl, man muss das einfach machen.

Gerd Rienäcker: Werner, kannst du noch was dazu sagen, warum jetzt aktuell? Oder vielleicht auch: Warum in und für Hamburg, was ja auch eine Metropole bestimmter Art ist, warum aktuell, warum Hamburg oder nicht nur Hamburg?

Werner Hintze: Nicht nur in Hamburg. Die Entscheidung, das gerade in Hamburg zu machen, basiert darauf, dass Ingo Metzmacher dort ist, und dass Konwitschny und er dort kontinuierlich zusammenarbeiten. Da passte dieses Stück geradezu ideal ins Programm. Das Stück ist aber, ich habe das schon angedeutet, von brennender Aktualität. Ich denke da an die Analyse der vollständigen Sinnentleerung des Lebens, das nur noch ein Ziel kennt: "Spaß, Spaß, Spaß." Diesem Bedürfnis nach Ablenkung von allem, was irgendwie wichtig sein kann, Rechnung zu tragen, ist der Sinn der Stadtgründung. Dieser Stadt, in der man alles tun darf. Diese sonderbare Schlussdemonstration, bei der jeder irgendwelche Schilder mit dem größten Blödsinn vor sich herträgt und jeder etwas anderes sagt, scheint mir ein sehr geeignetes Bild zu sein für das--so etwa seit den 90er Jahren-perfekt ausgebildete Verständnis von Demokratie. Auf eine--zugegeben etwas sarkastische--Formel gebracht, ist das doch: jeder muss jeden Blödsinn sagen können und kann auch noch verlangen, mit seinem Blödsinn ernstgenommen zu

werden. In dieser Hinsicht scheint mir dieses Stück geradezu prophetisch. Damals sollte das sicherlich eine satirische Überspitzung sein. Was Brecht und Weill nicht ahnen konnten: Heute ist ihre Satire eine Beschreibung der Realität.

Peter Konwitschny: Das ist genau das, was sich natürlich verändert hat, der Kontext, in den das Stück kommt, wenn man es inszeniert. Der war damals schon anders als heute. Es ist viel klarer geworden, wo das hingeht, welche Konsequenzen das hat. Mich hat auch gereizt, dass doch viele Leute glauben, das Stück sei veraltet. "Das ist ein alter Hut..."; "das spricht vom Kapitalismus..."; "den haben wir lange überwunden und außerdem, falls wir ihn nicht überwunden haben sollten, sprechen wir aber bitte nicht davon..."; "das können wir nicht verändern und, dass das Geld das Wichtigste ist, das müssen wir halt akzeptieren, und wer das nicht tut, der ist einfach entweder blöd oder ganz gefährlich." Das Stück zeigt grandios vorausblickend, dass es überhaupt nicht gesellschaftlich bewältigt ist, genauso wenig wie *Don Carlos* zum Beispiel. Es haben natürlich auch Kritiker behauptet, dass es nicht mehr zu retten ist, in keiner Inszenierung. Aber dagegen, finde ich, sollte man immer angehen.

Gerd Rienäcker: Glaubst du, dass die Gattung Oper diese Probleme besonders deutlich zeigen kann?

Peter Konwitschny: Das ist nun im engeren Sinne wiederum sehr interessant. Ich war zehn Jahre am Berliner Ensemble und habe das in gewisser Weise verinnerlicht, auch Inszenierungen, die schon älter waren, Engels *Dreigroschenoper* zum Beispiel. Da hat die Ironie eine ganz wichtige Rolle gespielt. Man tippt das quasi immer an, sodass im Brechtschen Sinne keine Einfühlung stattfindet. In der Oper ist es anders, aber ich finde, dass diese Methode, Theater zu machen, sich sehr förderlich für die Oper erweist, gerade für die Oper, damit das nicht verschwimmt oder in einem Meer von diffuser Gefühligkeit untergeht. Nun umgekehrt, man kann mit den Möglichkeiten der Musik, Menschen zu erreichen, in diesem Stück Neues aufdecken--wenn man es eben nicht mit den Klischees des Ironischen nur umsetzt.

Gerd Rienäcker: Das ist mir sehr sympathisch. Wie ist das überhaupt? Sind sich Brecht und Weill da so ganz einig? Was hat dich, Peter, an dieser Musik so fasziniert?

Peter Konwitschny: Na ja, auf den ersten Blick, wie es auf mich gekommen ist, als ich studiert habe, ist es eben so eine ironische Songsache. Wahrscheinlich durch die Veränderungen der Welt, also des Kontextes, auch meines Verständnisses von Dramatik und Oper, habe ich bemerkt, dass das nicht reicht. Als Beispiel dieses Spiel von "Gott in Mahagonny." Was gesagt wird, wird ja meistens illustriert. Der Gangster hat zum Beispiel eine Zigarre, hat einen Zylinder auf und er

spielt dann Gott. In der Musik aber gibt es eine fortschreitende Bewegung. Es wird immer schneller, unruhiger, bedrohlicher, ja, quasi psychisch krank, als ob man in einen Zustand gerät, wo man nicht mehr seiner Herr ist, aus einer tiefen Angst heraus. Von Strophe zu Strophe wird das immer verrückter und mündet dann direkt in den Schluss, wo wir sehen, dass die Katastrophe da ist, jeder gegen jeden, wo das Ganze nicht mehr steuerbar ist. Als ich das begriff, dass die Musik hier noch etwas ganz anderes liefert, ist mein Interesse gewachsen. Was liefert die Musik hier? Für meine Begriffe erzählt sie wirklich, was passiert, wenn ein System wie unsere abendländische Zivilisation plötzlich Gott verliert, was 1880 etwa durch Nietzsche formuliert wird: die Gottwerdung des Geldes oder die Geldwerdung Gottes. Was passiert mit einem solchen System, wenn es sozusagen in die letzte Phase, in seinen Untergang geht? Das ist meiner Meinung nach komponiert, eine viel größere Dimension, als ich zunächst glaubte, nämlich, es gehe einfach darum, dass die Gangster dem Verurteilten, der jetzt auf seine Hinrichtung wartet, noch einmal zynisch vor Augen führen, warum er hingerichtet wird.

Gerd Rienäcker: Werner Hintze sagte gestern: Es wäre halt kein überdimensionales Agitprop-Stück oder ein Stück über Klassenkampf. Was ist es dann eigentlich?

Werner Hintze: Es ist sicherlich auch ein Agitprop-Stück, wenn auch der Gedanke des Klassenkampfes eine eher untergeordnete Rolle spielt. Aber es ist eben auch viel mehr. Ich will an einer Passage, die mich immer gewundert hat, verdeutlichen, was ich meine. Es geht um die Arie des Paul Ackermann in der Nacht vor seiner Hinrichtung: "Wenn der Himmel hell wird." Diese sonderbar "puccineske" Tenorarie schien mir immer in einem unerklärlichen Kontrast zu der sonstigen Musik dieses Stücks, wie ich sie verstand, zu stehen. Einerseits konnte ich mich nicht entschließen--und ich kann es nach wie vor nicht-, diesen Puccini-Ton als reine Ironie zu verstehen. Es würde mir auch schwer fallen, mir zu erklären, welche Funktion diese Arie, wenn sie ironisch gemeint wäre, eigentlich hätte. Ein etwas ausgedehnter Witz, in dem sich der Komponist zynisch über die Todesangst seines Helden lustig macht? Also muss man wohl davon ausgehen, dass das gemeint ist, was man hört, ich meine, man muss wohl hinnehmen, dass diese Arie ganz ernst gemeint ist. Sie schildert die Situation eines Mannes in Todsangst. Wenn man nun das Stück aus dieser Perspektive betrachtet, wird schnell klar, dass es auch noch andere Passagen gibt, wo die Musik einen ganz ähnlichen Ton anschlägt. Man muss sich dann dazu bekennen, dass es offensichtlich Passagen gibt, deren Musik auf--das Wort darf man im Zusammenhang mit Brecht ja kaum aussprechen--Einfühlung setzt.

Ich denke zum Beispiel an Jennys Arie, wenn sie dem Paul Ackermann das Geld verweigert. Das ist ja so eine Lieblingsnummer aus diesem Stück, ein Schlager wie "Gern hab' ich die Fraun geküsst"

oder so etwas, ebenso oft und gern gesungen und in der Rezeption ebenso wenig durch des Gedankens Blässe angekränkelt... Zunächst einmal erzählt Jenny: meine Mutter hat mir schon gesagt, dass man gut aufpassen muss. Und daran halte ich mich jetzt. Mit der Liebe ist alles schön und gut, aber man wird täglich älter und überhaupt liegt man eben, wie man sich bettet. Und zum Refrain kommt dann diese süffige Melodie, dieser Ohrwurm, den der geneigte Hörer, der sich einen Abend lang gut amüsiert hat, noch lange und gern vor sich hinsingt. Nun liegt es nahe, diese Rezeption so zu verstehen, als würde sie dem Wesen der Sache entsprechen. Dann ergibt sich, dass wir es hier mit einer zynischen Nummer dieser Frau zu tun haben, und die Sache ist ganz einfach: Diese Hure ist halt ein kaltes Luder, so kalt wie alle. Und überhaupt wissen wir ja, dass das Geld alle Beziehungen verdirbt. Und darum ist sie eben vollkommen verdorben und kann sich nicht mehr menschlich verhalten.

Mir scheint, dass die Musik einer solchen Interpretation deutlich widerspricht. Nicht überhören sollte man die Trauer, die vor allem aus der Musik der Strophen, aber auch sehr deutlich aus diesem Refrain spricht. Nehmen wir das ernst, wird die Sache allerdings gleich erheblich komplizierter und einigermaßen unbequem. Weill will anscheinend, dass wir mit Jenny mitfühlen. Das heißt, dass wir ihre zunächst einmal Recht geben. Das kann nicht schwer fallen. Denn natürlich hat sie Recht. In den Verhältnissen, unter denen sie lebt und leben muss, liegt man, so wie man sich bettet, und wenn man da nicht derjenige ist, der tritt, dann wird man getreten. Es wäre doch wohl zu einfach, den Individuen anzulasten, dass die Welt, die Verhältnisse, unter denen sie leben, so sind, wie sie sind. Es ist aber doch wohl schwieriger. Sie müssen nun mal unter diesen Verhältnissen leben, die sie nicht gemacht haben. Jenny hat weder dieses Mahagonny gebaut noch diese Idee in die Welt gebracht, dass Geld das Wichtigste ist. Sie muss damit aber klar kommen. Es gibt also bestimmte Gesetze, und nach denen verhält sie sich. Wo steht, dass sie das lächelnd und mit eisigem Herzen verkündet? In Weills Komposition sehe ich etwas anderes.

Damit ergibt sich, dass wir hier eine Szene haben, deren Gehalt über die zynische Abfertigung einer Figur weit hinausgeht, indem sie auf die Verhältnisse verweist, unter denen diese Figur dazu kommt, sich so zynisch zu verhalten. Man hat Weill ja immer mal wieder vorgeworfen, er würde durch seine Musik die politische Botschaft Brechts entschärfen. Dass es Streitigkeiten zwischen Brecht und Weill gab, ist kein Geheimnis, und von den Gegnern Weills wird gern Brechts böser Ausspruch vom "falschen Richard Strauss" zitiert. Mir scheint, dass gerade diese Passage dieser Auffassung stark widerspricht. Es handelt sich keineswegs um eine Entschärfung der politischen Aussage, sondern vielmehr um eine Vertiefung und Erweiterung der Dimension auf das Ganze der gesellschaftlichen Zusammenhänge. Ich kann mir übrigens nicht vorstellen, dass Brecht

diese Stelle anders gesehen hat als Weill, daran kann es wohl nicht gelegen haben, dass sie sich zerstritten haben.

Gerd Rienäcker: Peter, wie erzählst du dort die Geschichte?

Peter Konwitschny: Ich wollte eigentlich noch was hinzufügen, zu der Musik von Pauls "Ich glaube, ich will meinen Hut aufessen / Ich glaube, dann werde ich satt. / Warum soll einer nicht seinen Hut aufessen / Wenn er sonst nichts, wenn er sonst nichts, wenn er sonst nichts zu tun hat?" Das ist zu kurz gedacht, oder anders gesagt, es ist eine wundersame Qualität von Musik, dass sie im Zusammenhang mit der Veränderung des Gesamtkontextes plötzlich anderes vermittelt, oder man hört anderes heraus, sie erzählt tatsächlich anderes. Das klingt jetzt paradox, aber ich glaube, dass es 1929 doch noch eine Alternative gab. Eine solche Haltung von Jenny oder Paul Ackermann war noch möglich. Das war in einer Zeit, wo etwas anderes überhaupt noch denkbar war, wirtschaftlich, politisch. Daher konnte das durchaus ironisch politisch sein. Das war politisch, wenn es ironisch war. Das wäre aber heute nicht mehr politisch, wenn es nur noch ironisch ist. Es hängt also mit dem Gesamten zusammen. Man kann nicht diskutieren, ob das Stück heute an sich noch gültig ist. Diese Frage ist wiederum in einem größeren Kontext zu beantworten: Was wollen wir unter Musiktheater, unter Theater überhaupt, verstehen--Museum oder Diskussion, totes oder lebendiges Theater? Natürlich grundsätzlich so, dass man das Klischee, wie Brecht heute zu inszenieren sei, nämlich cool und mit Distanz, durchbricht.

Noch zu meiner Zeit gab es Regisseure, die sagten, die Brecht-Bühne muss immer hell sein, denn das hat Brecht ja gesagt. Und das ist so völlig richtig zu Zeiten, wo Brecht das gesagt hat. Da war nämlich das Theater dunkel und undurchschaubar und plüschig. Das hat gestimmt. Wenn aber das Theater schon einige Jahre hell und grau ist, kann man das nicht weitermachen und behaupten, das sei nun Brecht. Das wäre einfach undialektisch und er würde sich darüber totlachen. Deshalb haben wir sehr wohl diese Gefühle ernstgenommen, die bei der Jenny im Spiel sind. Sie tritt nicht einfach an die Rampe, geht auf und ab, blickt cool in den Saal und wölbt die Hüfte, so dass man quasi die bekannte Frau hat, die Lenya zum Beispiel. Man erkennt immer wieder das Urmuster und ist befriedigt, geht befriedigt nach Hause. Wiedererkennen ist offenbar eine große Freude, und das sollte man einfach nicht bedienen. Man sollte--das ist eine Verfremdung sicher--einfach gestört werden. Dieses jedoch gleich wieder in eine Schublade zu stecken, wäre im Sinne des weiterfabulierenden Zuschauers die Entpolitisierung des Theaters.

Gerd Rienäcker: Also du hast doch sehr viel davon gezeigt, wie der Jenny zumute ist.

Peter Konwitschny: Ja, der Versuch sie von einem klischierten Theatermodell wegzuziehen.

Gerd Rienäcker: Dann wird auch sehr viel mehr verständlich, warum sie später sagt: "Ich bin deine Witwe," und er ist nicht einer von Unzähligen, wo man halt sagt "Auf Wiedersehen." Dann wird auch sehr viel mehr verständlich, wie sie sich begegnet sind. Es ist keine gewöhnliche Begegnung, er ist keine Nur-Kundschaft. Dann muss aber auch neu gefragt werden, warum kann oder will oder darf oder soll sie ihm das Geld nicht geben? Sie liefert ihn dadurch aus, aber nicht, weil sie ihn nicht liebt, sondern sie kann es sich nicht leisten. [Einspielung von Jennys Lied, Szene 16] Was ist da mit Paul, wie verhält sie sich zu Paul?

Peter Konwitschny: Paul ist natürlich der, dessen Kopf sie in den Arm nimmt. Und der andere, der immer spart und überlebt, das ist der, an dessen Brust sie sich nachher flüchtet, bevor sie überhaupt vor Scham wegläuft. Das ist sehr deutlich.

Gerd Rienäcker: Und wie verhält sie sich zu den anderen? Sie bezieht da eine Menge Leute ein, auch Leute, die sie eigentlich verachtet.

Peter Konwitschny: Vor allen Dingen, wie verhalten die sich zu ihr? Diese saufenden Männer nehmen langsam Pullen aus den Kästen. Es ist ein Impuls, sie dafür zu erschlagen, dass sie sich überhaupt herausnimmt, diese ganze Gesellschaft in Frage zu stellen, denn diese Spaßgesellschaft funktioniert nur solange, wie niemand diese Frage thematisiert. Wenn einem der Spaß in einer Spaßgesellschaft ausgeht, ist man eben fällig.

Gerd Rienäcker: Paul Ackermann wird zum Tode verurteilt. Wie heißt es so schön? "Wegen Mangel an Geld / Was das größte Verbrechen ist / Das auf dem Erdenrund vorkommt." Das scheint auch wahr zu sein, wenn man den Gerichtsvollzieher im Hause hat.

Peter Konwitschny: Ich will noch zu diesem Satz etwas sagen. Es war 1929, glaube ich, noch für viele eine gruslige Vorstellung, dass es jemals so werden könnte. Ich hoffe, dass es heute keiner mehr als bloße Vorstellung sieht, was vielleicht mal sein wird. Das ist heute nun wirklich so und das ist auch bereits in unserem Land deutlich, in Hamburg nicht mehr als sonst wo. Das meine ich eben: ein solcher Satz, oder "Jungs, ich will doch gar kein Mensch sein," verändert einfach in einem solch veränderten Kontext seine Bedeutung. Es ist für mich als Regisseur eine Pflicht, um diese Wahrheit deutlich zu machen, andere Mittel einzusetzen. So wird dieser Impuls von 1929 der Autoren zu ihren Zeitgenossen quasi einer von mir zu meinen Zeitgenossen.

Gerd Rienäcker: Werner, du sprachst von einer Melancholie der Musik. Mir fällt auf, dass sehr viele Schlager der Mittezwanziger und Endzwanziger die gleiche Melancholie haben. Durfte man sie auch nur so als Jokus nehmen, oder sind sie nicht auch ein Organ des Trostes oder verdeckter Trauer?

Werner Hintze: Ich denke, die überhandnehmende Melancholie in der Operette der zehner und zwanziger Jahre hat viel mit dem Lebensgefühl dieser Zeit zu tun. Mit einem Leben, in dem es einerseits exzessiven Spaß und Lebensgenuss, Drogen und Tanzlokale gab und auf der anderen Seite das Gefühl, dass dies alles ein Tanz auf dem Vulkan ist. Diese Ängste drücken sich in der Melancholie dieser Musik aus. Weill hat das aufgenommen und diese Weise das Lebensgefühls der zwanziger Jahre in einer eigenen Musiksprache in das Stück eingebracht.

Gerd Rienäcker: Zurück zu Jenny. Paul ist verurteilt, weil der Mangel an Geld das größte Verbrechen ist auf dem Erdenrund, und die Urteile sind ja interessanterweise proportional zunehmend mit der Vernünftigkeit seiner Taten. Die unvernünftigste Tat wird mit zwei Tagen Haft bestraft, spätere mit Ehrverlust und Kerker usw. und, weil man nicht bezahlt hat, wird man hingerichtet. Dann wird er zur Hinrichtungsstätte geführt und darf von Jenny Abschied nehmen. Was passiert da zwischen den beiden? [Einspielung von Paul und Jennys Duett in Szene 19] Paul ist abgewandt. Sie küssen sich nicht, er spricht von der Seite mit Jenny, Jenny versucht Kontakt zu bekommen, ob sie ihn überhaupt erreicht, ist unklar. Habe ich das richtig gesehen?

Peter Konwitschny: Paul ist zunächst mal am Stuhl gefesselt, deshalb benutzt er nicht seine Hände, um sich zu verabschieden. Rein von der Instrumentation und von der Komposition her ist das eine sehr ans Eingemachte gehende Szene. Es ist ja im Gesamtstück kammermusikalisch auf jeden Fall und deshalb will mir das nicht einleuchten, dass das einfach ironisch gemeint ist. Das mag damals noch ganz anders bewertet worden sein; für mich ist das die Erinnerung an Menschsein in einer Zeit, in der das wirklich nicht mehr möglich ist.

Werner Hintze: Niemand wird leugnen können, dass sowohl der Text als auch die Musik hier mit Versatzstücken operieren, die aus irgendwelchen Goldschnittgedichtbändchen und Kitschromanen stammen. Das heißt doch aber nicht zwangsläufig, dass die Leute, die diese Sprache sprechen, nicht wirklich meinen, was sie sagen. Paul und Jenny fehlt eine Sprache für das, was sie jetzt zu sagen hätten, weil es in einer Welt, in der es nur noch Geld gibt, keine Möglichkeit für ein wirklich direktes, unmittelbares Ausdrücken eines wirklichen Gefühls gibt. Denn ein solches Gefühl "rechnet sich nicht."



Copyright by Maria Steinfeldt
Mahagonny in Hamburg

In dem kurzen Melodram zwischen Jenny und Paul wird die Szene der ersten Begegnung der beiden in der Orchesterbegleitung zitiert. Das ist die Szene 6, in der sie verhandeln, wie die Beziehung zwischen ihnen gehen soll:

JENNY: Bitte, Paule, wie willst du meine Haare?
Nach vorn oder zurück?
PAUL: Das könnte verschieden sein
Je nach der Gelegenheit.
JENNY: Aber wie ist es mit der Wäsche, mein Freund?
Trage ich Wäsche unterm Rock
Oder geh ich ohne Wäsche?
PAUL: Ohne Wäsche
JENNY: Wie Sie wollen, Paule
PAUL: Und Ihre Wünsche?
JENNY: Es ist vielleicht zu früh, davon zu reden.

Der Text bietet das Bild einer kalten Vertragsverhandlung. Weill hat aber dazu eine innige, zärtliche Musik komponiert, sehr subtil instrumentiert. Dieser Widerspruch ist höchst bemerkenswert und natürlich sehr wirkungsvoll und witzig. Wenn man nicht annehmen will, der Weill habe einfach überhaupt nicht verstanden, was er hier vertont hat, wird man der Komposition wohl entnehmen müssen, dass unter diesen Verhältnissen eine Liebe auf diese Weise beginnt. Das, was in *La Traviata* ein Liebesduett wäre, ist hier die Verhandlung darüber, ob die Haare vor oder zurück sind. Es steht an derselben Stelle und hat letztendlich auch dieselbe Funktion. Und es geschieht eben gar nicht ohne Gefühl, was beide fühlen, wird nur nicht ausgesprochen. Und diese Szene wird hier, am Ende der Beziehung, wieder aufgenommen. Solche Verwendung von Erinnerungsmotiven ist ein klassisches Mittel in der Opernkomposition und immer wirkungsvoll, vor allem an sentimentalen Stellen. Und doch scheint mir, dass der Einsatz dieses zweifellos abgegriffenen Verfahrens hier nicht nur Ironie ist. Sicher ist das alles verkommen und schäbig, heruntergekommen, aber das ist nicht die Schuld der beiden. Sie haben nichts anderes.

Gerd Rienäcker: Wenn Jenny weinend davon geführt wird, hört man im Orchester einen Choral und man hört sehr viele Choräle in *Mahagonny*. Wie ist das überhaupt mit den Chorälen und wie ist das überhaupt mit der Religion? Ihr habt das sehr deutlich in verschiedenen Szenen gezeigt.

Werner Hintze: Diese ganze Szene ist offensichtlich eine Anspielung– und in gewisser Weise auch eine Parodie–auf die Kreuzigungsszene, wo Jesus seine Mutter seinem Jünger Johannes empfiehlt: "Das ist deine Mutter." An vielen anderen Stellen finden sich–zum Teil nicht so offensichtliche–Anspielungen auf biblische Situationen und Sprache.

Weill hat diesen stilistischen Aspekt aufgenommen, indem er seinerseits auf Choräle und andere liturgische Kompositionsformen anspielt. Natürlich ist die Identifikation dieses Holzfällers aus Alaska, der auf die Idee gekommen ist, dass so eine Stadt, ein kapitalistisches Grossunternehmen, nur dann richtig gut funktioniert, wenn jeder alles darf, was er sich kaufen kann, blasphemisch. Aber das ist wiederum nur *ein* Aspekt, der parodistische. Der andere ergibt sich daraus, dass auch ein heruntergesunkener, heruntergekommener, schäbig gewordener Jesus Christus immer noch Jesus Christus ist. Allerdings eben ein Christus, der durch die kapitalistischen Verhältnisse geprägt ist. Seine Erlösungsbotschaft ist: "Geld ist wirklich das Allerwichtigste und wir müssen alles tun können, was wir uns kaufen können." Damit wird eine der religiösen Grundfesten unserer abendländischen Kultur, in ihrer Fortexistenz und Relevanz in Frage gestellt. Aber indem die Parodie offensichtlich ausstellen soll, wie weit wir uns von diesen Grundlagen entfernt haben, wird auch deutlich ausgesprochen, wie wichtig es ist, sich überhaupt damit auseinander zu setzen. Ich will sagen: Gerade durch die Parodie auf religiöse Traditionen wird deutlich gemacht, wie wichtig diese für uns eigentlich sein könnten und müssten.

Peter Konwitschny: Ich sage es noch mal: dieses *Mahagonny* geht letztlich darum, dass in einem gottlosen System auch keine Menschlichkeit mehr möglich ist, in einem gottlosen System im Sinne von "Gott ist zu Geld geworden."

Gerd Rienäcker: Was wiederum Gott ist. Geld ist sein Altar.

Peter Konwitschny: Aber die verkommene Form von Gott, und es geht nicht um ein völlig anderes System, sondern um die Darstellung eines verkommenen Glaubenssystems. Was den Schluss betrifft, gibt es viele Fassungen, und wir haben diese Choralmotette "Lasst euch nicht verführen" reingenommen, obwohl Gott in *Mahagonny* drin ist. Es schien uns, ein unabdingbarer Teil des Themas zu sein: "Der Tag steht in den Türen; / [...] Das Leben ist am größten: / und es kommt nichts nachher." Man begreift, dass wir Teile eines Gesamten sind. Das ist für mich persönlich der Inhalt meiner Gottesvorstellung. Wir müssen das selbst machen, es wird kein Gott da sein, der das für uns tut, aber wir können es nicht richtig machen, weil es nicht mit den Mitteln des Wissens zu ermitteln ist, was zu tun ist, damit wir unseren Planeten nicht zerstören. Das ist die Religiosität: dass wir begreifen, wir sind nur ein Teil des Ganzen. Das können wir nicht begreifen, wenn wir unsere gesamte Organisation auf das Geld stützen. Wenn das der oberste Wert ist, können wir genau dieses Bewusstsein nicht haben. Und dann sind wir gottlos.

Gerd Rienäcker: Nun zum Schluss: Warum ist Pauls Hinrichtung die Vorstufe zur totalen Katastrophe? Die Stadt geht kaputt und die

Leute zeigen unbelehrbar ihre Transparente, auf denen sehr verschiedene Dinge stehen, die ich übrigens nicht für unsinnig halte, es sei denn, die Realität ist unsinnig, aber wo ich u.a. eine grausige Bestimmung flacher Religiosität finde. Aber warum diese Katastrophe und wie habt ihr sie inszeniert?

Peter Konwitschny: Das Stück zeigt bis zu diesem Punkt kapitalistische Verhältnisse. Irgendwann funktioniert das nicht mehr. Einer kommt drauf, dass alles erlaubt sein muss, dass die Verbote uns am Glück hindern. Alles wird erlaubt, wenn man es bezahlen kann. Auf wundervolle Weise kommt dann derjenige, der das erfunden hat, an den Punkt, wo er kein Geld mehr hat. An ihm selbst wird äußerlich abgeleitet, dass das so nicht funktioniert, bzw. natürlich funktioniert es. Nur, wenn es funktioniert, bedeutet es, dass ein Mensch gar keinen Wert mehr hat, außer dem Geldwert. Das ist der letzte Zynismus, wenn der Mensch selbst als Gott, als sein eigener Gott, eine solche Gesellschaft in Gang setzt, die auch wirklich alternativlos funktioniert. Es ist eigentlich ein Epilog, was danach kommt: Es musste bewiesen werden, und was daraus folgt, ist der Untergang. Ich glaube auch, dass die Sprüche der Transparente nicht sinnlos sind. Nur sind sie völlig unsinnig in diesem Kontext und insofern ist es auch wieder sehr gut. Es gab auch Kritikerstimmen, die sagten, diese ganzen Transparente mit den Forderungen seien der Schnee vom vergangenen Jahr und das müsse man heute völlig anders machen, darum ginge es gar nicht mehr. Das glaube ich nun überhaupt nicht. Darum geht es sehr wohl noch. Es ist bloß etwas verdeckter und gefährlicher für uns alle geworden, darüber zu sprechen.

Gerd Rienäcker: Du inszenierst die Szene, dass sie auf uns im Publikum zurollt.

Peter Konwitschny: Ja, das Orchester ist im Hintergrund, aber nur im letzten Akt. Am Anfang sitzt das Orchester im Graben und da, wo Paul Ackermann die Verhältnisse auf den Kopf stellt, im 2. Akt, steht auch das Orchester sozusagen Kopf: aus dem Graben auf die Hinterbühne. Am Schluss fährt dieses Orchester auf einer Tribüne bis ganz an die Zuschauer heran, über den überbauten Orchestergraben hinweg an die erste Reihe der Zuschauer. Paul Ackermann ist übrigens auf seinem Stuhl in den Boden versunken, als Zeichen für die Hinrichtung, und da bleibt ein Loch bis zum Schluss. Das sieht man auch, und über das Loch fährt quasi dieses Orchesterpodest. Der Chor ist dahinter auf einer Tribüne und die Solisten sind rechts und links vom Orchester. Das Orchester kommt also sehr langsam, in etwa 12 Minuten, auf die Zuschauer zu.

Gerd Rienäcker: Hat das irgendwas mit der Musik zu tun? Da passieren ja auch ganz merkwürdige Dinge.

Werner Hintze: Wir wollen doch hoffen, dass es etwas mit der Musik zu tun hat. Übrigens finde ich beim rechten Nachdenken, dass dieser Schluss, indem das Ganze zugrunde geht, durchaus etwas Hoffnungsvolles hat. Er zeigt: Ewig geht das nicht gut. Dieses System dauert eine gewisse Zeit, floriert eine gewisse Zeit ganz gut und dann ist es hinüber. Mahagonny brennt, vor der Stadt Mahagonny, so die Regieanweisung, sieht man diese Demonstrationszüge, die "Für die gerechte Verteilung der überirdischen Güter" und "Für die Liebe" und ich weiß nicht was demonstrieren. (Ich muss gestehen, dass ich diese Forderungen nicht sonderlich sinnvoll finde.) Dazu hat nun Weill eine Musik komponiert, die auf mehreren Ebenen sonderbar widersprüchlich funktioniert.

Der erste Teil der Szene ist durch einen durchgehenden Trauermarschrhythmus gekennzeichnet. Es ist ein quälend langsamer Trauermarsch, in dem musikalische Passagen der Oper noch einmal auftauchen. Das funktioniert fast wie in einem Operettenfinale bei Kálmán oder Lehár. Diese basieren doch musikalisch in der Regel vor allem darauf, dass Musik, die vorher schon verwendet wurde, durch mehr oder weniger plumpe Modulationen miteinander verbunden, aufgereiht werden. Ein ähnliches Verfahren finden wir hier. In gewisser Weise ist diese Passage ein Potpourri der schönsten Melodien aus dem Stück. Aber darunter liegt dieser Trauermarschrhythmus, der diesen Reigen bekannter Melodien in einen ganz und gar anderen musikalischen Kontext setzt. Da unterscheidet sich *Mahagonny* dann doch von der *Gräfin Mariza*. Denn es entsteht doch etwas Neues, die bekannten Melodien werden durch den Kontext verfremdet. Das Ganze ist ein Bild schreienden Jammers. Es ist ein Weltuntergang, und somit eine Katastrophe, wie immer man zu der Welt stehen mag, die da untergeht.

Der zweite Teil besteht dann aus wesentlich rhythmischen Passagen, wo die Musik mehr und mehr zerbröckelt, als würde sie austrocknen. Je mehr sie aber zerbröckelt, je dürftiger sie wird, desto lauter wird sie. Das wesentliche Charakteristikum ist der Stillstand. Es gibt keine Bewegung mehr, nicht einmal im Kreis, es ist ein quälend langsames, hoffnungsloses Auf-der-Stelle-Treten. Das ist das Ende dieses florierenden Systems, der Stillstand im Kampf aller gegen alle. Ich glaube, auch hier setzt Weill sehr wohl auf--ich sage noch einmal das verbotene Wort--Einfühlung. Diese Musik soll uns durchaus im Sinne der angeblich "alten" Oper überwältigen. Wir sollen den Schrecken dieses Untergangs mitfühlen. Aber--und hier liegt der Unterschied zu dem, was Brecht an der "alten" Oper kritisiert--natürlich sollen wir nicht verstehen, dies sei unser Schicksal, das wir gottergeben hinzunehmen haben. Es muss nämlich nicht so kommen. Die Ursachen für diese Katastrophe werden im Stück klar und deutlich gezeigt. So lange die Voraussetzungen nicht geändert werden, ist ein solches Ende unvermeidlich. Es geht als darum, andere Möglichkeiten zu suchen.



Copyright by Maria Steinfeldt
Mahagonny in Hamburg

Peter Konwitschny: Wir haben noch ganz am Schluss einen Text von Brecht aus den "Anmerkungen zu Mahagonny" genommen, was natürlich nicht in der Regieanweisung im Stück steht. Da sind also diese ganzen Sprüche auf den Tafeln der Demonstrationszüge, die man liest, und jetzt fällt davor ein Schleier runter und auf dem Schleier kann man noch einen Text lesen:

> Man fragt sich: Warum dieser Marsch auf der Stelle? Warum dieses zähe Festhalten am Genießerischen, an der Berauschung? Warum dieses geringe Interesse für die eigenen Angelegenheiten außerhalb der eigenen Wände? Warum keine Diskussion? [...] Eine Diskussion der heutigen Gesellschaftsform, ja sogar eine solche nur ihrer wichtigsten Bestandteile würde sofort und unhemmbar zu einer absoluten Bedrohung dieser Gesellschaftsform überhaupt führen.

Das haben wir sozusagen als heutige Demonstranten noch hinzugefügt.

Werner Hintze: Das hat uns am meisten Ärger eingebracht.

Gerd Rienäcker: Wir haben hier nichts anders als ein Arbeitsgespräch—wie üblich zwischen uns--gemacht. Deshalb jetzt drei oder vier Schlusssätze.

Erstens: Für Wagner sowie für Brecht gilt Adornos Satz: "Nicht anders denn experimentell ließe mit ihm sich umspringen," wobei Experiment bei Adorno auch ein politisches war. Das heißt, wenn wir Brecht entgipsen, werden wir ihn bewahren; wenn wir ihn nicht entgipsen können, werden wir ihn nicht bewahren. Vielen Generationen hängt er zum Halse raus. Das hängt nicht mit Brecht zusammen, sondern weil offenkundig nicht gut mit ihm umgegangen wird. Was Peter und Werner vorgeführt haben, ist dagegen ein für mich sehr produktives Modell für den Umgang mit Brecht.

Zweitens: Es heißt auch, dass man die Voraussetzungen entgipst, d.h. befragt, nicht anders als kritisch! Und kritisch ist nicht verreißend, sondern die Wurzeln packend. Die Sätze, auf denen Brecht aufbaut, müssen befragt, aber nicht verrissen werden.

Drittens: Wir haben intensiv über das Politische gesprochen und nicht isoliert über das Abgehoben—Ästhetische. Ich denke, das geht auch nicht, denn beides hängt eng miteinander zusammen, bei Weill wie in der Operngeschichte prinzipiell. Die Oper, auch die italienische, ist eine eminent politische Gattung.

Und viertens: Es wäre gut, dass bei Zusammenkünften weiterhin Arbeitsgespräche geführt werden, dass wir einfach miteinander

arbeiten. Das ist auch einer der vergnüglichsten Umgänge--übrigens auch nicht ganz unanstrengend, aber Anstrengung ist ja auch vergnüglich. So bin ich einer der drei Gäste und darf mich bei meinen beiden Mitgästen ganz herzlich bedanken, dass wir dieses Gespräch gemacht haben.

Brecht und Weills Sicht von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*: Musikalisch-textliche Differenzen

Brechts und Weills Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* wird allgemein als der krönende Abschluss ihrer Zusammenarbeit betrachtet, obgleich die *Dreigroschenoper* wesentlich populärer und erfolgreicher war. Dieser Aufsatz untersucht einige Aspekte dieser Zusammenarbeit, vor allem die Text-Musik-Beziehungen, die die unterschiedlichen und übereinstimmenden Sichtweisen von Form und Funktion der Oper aufzeigen. Obwohl Brecht und Weill dasselbe Ziel verfolgten, unterscheidet Brecht in seinen Anmerkungen zu *Mahagonny* zwischen epischem und dramatischem Theater in einer Art und Weise, die sich deutlich von der Sichtweise des Komponisten abhebt. Während Brecht die Wichtigkeit des Textes und die Trennung der Elemente hervorhebt, sieht Weill in der Musik das dominante zusammenhaltende und verbindende Element. Aus Weills Sicht wird der Darstellungsstil der Oper vom Stil der Musik bestimmt, wie es in der Fokussierung auf einige Szenen und in sich geschlossene Musikformen gezeigt werden kann, die Weill als Teil der "Organisation, übereinstimmend mit rein musikalischen Konzepten" verwendet.

Brecht's and Weill's Views of *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*: Musical-Textual Tensions

Brecht's and Weill's opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* is widely considered to be the crowning achievement of their collaboration, even though the *Threepenny Opera* was much more popular and commercially successful. This essay explores aspects of this collaboration, above all some of the textual-musical relationships that reflect diverging and converging views of the opera's form and function. Although Brecht and Weill followed the same goal, in his notes on this opera Brecht distinguishes between epic and dramatic theater in a way that differs significantly from the composer's approach. Whereas Brecht empasizes the text's importance and the separation of elements, Weill sees the music as the predominent cohesive, unifying element. In Weill's view the opera's performance style is determined by the music's style, as can be demonstrated by focusing on a few scenes and closed musical forms that Weill used as part of his "organization according to purely musical concepts."

Brecht's and Weill's Views of *Mahagonny*: Musical-Textual Tensions

David Chisholm (University of Arizona, Tucson)

In his famous essay "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*" Brecht clearly delineates his conception of Epic Opera in general and of his and Kurt Weill's opera *Rise and Fall of the City of Mahagonny* in particular: "Der Einbruch der Methoden des epischen Theaters in die Oper führt hauptsächlich zu einer radikalen *Trennung der Elemente*. Der grosse Primatkampf zwischen Wort, Musik und Darstellung...kann einfach beigelegt werden durch die radikale Trennung der Elemente... *Musik, Wort und Bild mußten mehr Selbständigkeit erhalten.*"[1] Brecht continues with a list of differences in emphasis between what he calls "dramatic opera" and "epic opera." In the former the music intensifies and *dominates* the text, whereas in the latter it *interprets* and *presupposes* the text as its starting point:

Dramatische Oper	*Epische Oper*
Die Musik serviert	Die Musik vermittelt
Musik den Text steigernd	den Text auslegend
Musik den text behauptend	den Text voraussetzend
Musik illustrierend	Stellung nehmend
Musik die psychische Situation malend	das Verhalten gebend[2]

Compare these remarks with Kurt Weill's commentary on the same opera in the forward to the production book written in 1930. After observing that the *Dreigroschenoper* was a "dialogue opera" or "mixed genre" made up of theater and opera because of the necessity of advancing the plot between the songs and musical interludes, he states unambiguously that *Mahagonny* was composed and structured according to *purely musical principles*: "Der Stoff der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ermöglichte eine *Gestaltung nach rein musikalischen Gesetzen.*"[3] Weill further emphasizes the predominant role of the *music* in this opera:

> Die schauspielerische Führung der Sänger, die Bewegung des Chors, wie überhaupt der ganze Darstellungsstil dieser Oper, werden bestimmt durch den Stil der Musik... Die Haltung des Menschen ist in der Musik bereits so fixiert, dass eine einfache natürliche Interpretation der Musik schon den Darstellungsstil angibt... Bei der Inszenierung der Oper muß stets berücksichtigt werden, dass hier *abgeschlossene musikalische Formen* vorliegen. Es besteht also eine wesentliche Aufgabe darin, den rein musikalischen Ablauf zu sichern und die Darsteller so zu gruppieren, dass ein beinahe konzertantes Musizieren möglich ist.[4]

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

Comparing Brecht's and Weill's comments, written independently of one another, shows that while both strove to create a new kind of opera for the twentieth century, their conceptions of the relationship between text and music were very different: whereas Brecht emphasizes the independence of the text and the "separation of the elements," i.e., text, music, and stage set (including projections), Weill views the *music* as the dominant cohesive force that gives *unity* to the opera. As Foster Hirsch observed, in this chronicle of the rise and fall of a city "music is the First Cause, the inescapable *primum mobile*."[5] Weill not only composes the music to give unity to the opera, but he also, as in the *Dreigroschenoper*, uses conventional music and operatic structures to turn them in upon themselves by adding dissonances, highly non-conventional modulations, and foreshortened cadences.[6] This makes what was familiar sound "false," strange and distorted, thereby conveying a sense of uneasiness and alienation to the audience.

An example of such distortion of conventional operatic forms occurs in the Typhoon scene in Number 10 toward the end of Act I. Weill introduces this scene with a *molto vivace* fugato in ¾ time, which reflects the excitement, confusion, and chaos as the threatening news of an approaching hurricane reaches Mahagonny. In itself Weill's choice of a fugal texture for this scene follows musical-textual conventions that can be traced back to the Baroque period (e.g., Bach, Händel, and Purcell) and continue into the nineteenth century. Bach often used a fugal structure and fast tempo for crowd scenes in his oratorios (such as those in which the crowd cries out for Christ to be crucified in both the St. Matthew and St. John *Passions*); Verdi wrote a fugue for the battle scene in his opera *Macbeth*; Wagner used this form for the chaotic "fight" scene (Prügelszene) in *Die Meistersinger von Nürnberg*; and Richard Strauss set a heated quarrel scene as a fugue in *Capriccio*. And yet, as so often in Weill's music, he uses this conventional musical form in a very non-conventional manner. In the following excerpt from the piano-vocal score circled numbers indicate the eight entrances of the fugue subject:[7]




Image not available
due to copyright restrictions

[Bars 62—116]


Image not available
due to copyright restrictions



Example 1.
Weill *RISE AND FALL OF THE CITY OF MAHAGONNY*
© 1929 European American Music Corp.
© renewed
All Rights Reserved
Used by permission of European American Music Corp.

The fugue begins with the subject in the key of E flat minor (including the dominant seventh of E flat in measures 1-3), and, as in many Baroque fugues, initially *seems* to modulate to the dominant B flat minor for the second entrance, but instead the subject now enters in the *subdominant* A flat minor (again initiated by the dominant seventh of A flat). Not even this key becomes firmly established, however. Through a series of dissonances Weill now leads us to the dominant of A minor, so that the *third* entrance of the fugue subject begins (by a leap of a fourth) *not* in the expected E flat minor (i.e., a return to the tonic in bars four and five of the first entrance), but rather on the dominant of D minor, an interval of a tritone from the second entrance of the subject and a major seventh from the first entrance! In just 20 agitated, *molto vivace* bars we are transported to a key, which according to the harmonic relationships of conventional fugal composition is about as far removed as possible from the original key. The fourth and fifth entrances are both in the mediant G major, a major third above the first entrance. After the intervening chorus, the sixth, seventh and eighth entrances of the subject harmonically repeat entrances three, four and five:

Key of Fugue subject
(based on the fourth and fifth bar of each entrance)

1. Bar 1: E flat minor
2. Bar 9: A flat minor
3. Bar 20: D minor
4. Bar 31: G major
5. Bar 39: G major
   [chorus]
6. Bar 120: D minor
7. Bar 131: G major
8. Bar 139: G major

As so often in Weill's collaboration with Brecht, the music itself disorients the listener and contributes to the alienation effect, which both writer and composer were striving to create in their "epic" opera.

In the 81 bars between the fifth and sixth entrances of the subject, Jenny Smith, Leokadia Begbick, Fatty, Trinity Moses, the six girls, and the male chorus sing the following lines as the hurricane approaches Mahagonny:

Oh furchtbares Ereignis,
Die Stadt der Freude wird zerstört.
Auf den Bergen stehen die Hurrikane
Und der Tod tritt aus den Wassern hervor.
Oh furchtbares Ereignis,
Oh grausames Geschick!
Wo ist eine Mauer, die mich verbirgt?
Wo ist eine Höhle, die mich aufnimmt?
Oh furchtbares Ereignis,
Oh grausames Geschick!

The chorus in this number mimics that of ancient Greek drama as well as Baroque opera, where man's destiny is predetermined and controlled by fate. At the end of this number the agitated fugue ends with a crescendo to a double *forte*. In contrast, the following Number 11, the night of the hurricane, begins with the male chorus very softly (*piano*) and slowly (*larghetto*) singing the following words in 4/4 time:

Haltet euch aufrecht, fürchtet euch nicht,
Brüder, erlischt auch das irdische Licht
Wollet nicht verzagen
Was hilft alles Klagen
Dem, der gegen Hurikane ficht.[8]

(Here Brecht's use of phrases such as "wollet nicht verzagen" and "was hilft alles Klagen" is reminiscent of German Baroque poetry by writers such as Paul Fleming and Andreas Gryphius.) This is followed by

a musical-verbal "battle" between the male chorus and the other characters (led by Jim Mahoney), who sing ever louder and more defiantly as the chorus keeps softly repeating the words just cited. When they learn that the hurricane has destroyed Pensacola, Widow Begbick breaks out triumphantly (singing *forte* and then double *forte* on the third syllable of "Pensacola") since she is sure the sheriffs who were pursuing her for her crimes are dead; meanwhile Jim Mahoney, singing *forte*, continues encouraging everyone to engage in and enjoy all those things (such as loud singing!) that Leokadia Begbick has forbidden. His reasoning is compelling and seductive: since the hurricane does not obey any human rules and will presumably soon destroy them, they may as well "seize the moment," shed all inhibitions, and disregard all moral, ethical, and societal constraints in the meantime.

At this point Weill introduces a humorous touch: the male chorus, which had been softly repeating its words of steadfast encouragement in the face of unavoidable fate, and which now, singing close behind the wall, is exasperated with the boisterousness of the others, matches their *forte* as it *shouts* out the words: "Seid ruhig! Seid ruhig!" These exhortations alternate with the "Also singt mit uns!" of Jim, Jenny, Fatty, Moses, Jakob, Bill and Joe. For a while the rowdy group completely drowns out the male chorus as it reaches a double *forte* and ends with the words that epitomize Jimmy Mahoney's newly found "rules of human happiness:"

> Denn wie man sich bettet, so liegt man
> Es deckt einen keiner da zu
> und wenn einer tritt, dann bin ich es,
> Und wird einer getreten, dann bist's du![9]

As the lights go out, the double *forte* suddenly changes to a *pianissimo*, and the violins' repeated glissando-like chromatic sequence played above the changing harmonies in the bass eerily depicts the sounds of the approaching hurricane. The chorus, now far in the distance, repeats its exhortations and the curtain slowly falls to end Act I.

With regard to Brecht's remarks on epic theater and opera, the manner in which Act I ends raises intriguing questions: Why does this act end with Number 11, leaving the audience in suspense as to the approaching hurricane and likely physical destruction of Mahagonny? Is this not "Spannung auf den Ausgang," which Brecht attributes in his "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*" to the dramatic rather than the epic form of theater? Brecht's text, like most of his other theatrical works, is a series of scenes, or "Bilder" (the "Numbers" of the opera) and is not divided into acts.[10] In contrast to what we would expect, based on Brecht's theory of epic theater, there is no projection or sign at the beginning of the hurricane scenes (Numbers 10 and 11 at the end of Act I and

Number 12 at the beginning of Act II) informing the audience that Mahagonny will be spared the total devastation that the hurricane causes in Pensacola and Atsena. If the audience *were* informed of the outcome in advance, what would be the motivation for Jim Mahoney's proclamation "Du darfst es!" and the willingness of Begbick and the others to follow him? Particularly in the setting of these scenes it appears that Weill's concept of musical unity rather than Brecht's theory of the "separation of the elements" is the dominating factor. In Number 12, which begins the second act, the reports over the loudspeaker on the increasing velocity and destruction of the approaching hurricane keep the *audience* as well as the people in Mahagonny keyed up to a fever pitch of anticipation and uncertainty about the outcome. Only toward the end of this number do the audience and the Mahagonnians learn that the city has been spared. It also seems strange that Act I ends before rather than after the loudspeaker announcement that "Der Hurrikan hat um die Stadt Mahagonny einen Bogen gemacht und setzt seinen Weg fort."[11] Would the words "O wunderbare Lösung!" at the end of Number 12 not have been a more logical point for Act I to end? In that case Act II would begin with Jakob's eating scene, followed by the love-making, boxing and drinking scenes.

Another example of Weill's musical treatment of Brecht's text occurs in Number 13 in Act II in which Jakob Schmidt gorges himself to death to the accompaniment of a slow waltz melody (*Valse lento*) played on a zither and bandoneon onstage. Except for a few dissonances, this accompaniment is reminiscent of certain passages in the piano waltzes of Frederic Chopin.[12]

The romanticism and sentimentality of this accompaniment stands in stark contrast to the uncanny, grotesque quality of both the text and the visual image presented on the stage: we literally see Jakob die of over-consumption in this "culinary opera." At this point the music shifts abruptly to a mock-solemn funeral chorus sung by the men of Mahagonny as they stand in a half-circle behind Jakob's bloated corpse and remove their hats:

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

The discrepancy between the music on the one hand and the text and staging on the other creates a sense of irony and contributes to the alienation effect throughout this scene.



Example 2.
Weill *RISE AND FALL OF THE CITY OF MAHAGONNY*
© 1929 European American Music Corp.
© renewed
All Rights Reserved
Used by permission of European American Music Corp.

The examples discussed here reflect Brecht's and Weill's strongly diverging views on the relationship of text and music in the "new opera" that both were striving to achieve. As Kim Kowalke observes: "Weill had anticipated that Brecht would serve as a malleable librettist, and Brecht had envisioned Weill as a complaisant song-writer. Therefore, when neither revealed any inclination to fulfill the other's expectations, the resulting tension increased as they worked out the libretto of *Aufstieg* together..."[13]

Comparison of Weill's 1930 essays on *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* with Brecht's "Anmerkungen" gives some indication of the impassioned disagreements that intensified during their collaboration. Throughout his work on *Mahagonny* Weill remained committed to a renewal of opera in which the *music* was to remain the driving force and the unifying element. As reflected in the final version, this approach was often in direct conflict with Brecht's theory of epic theater and opera. Yet, just as some of Brecht's plays can be most compelling and effective in precisely those instances where they

transcend the limitations of his abstract theories (e.g., his portrayal of Kattrin in *Mutter Courage*), Weill's "operatic" composition not only gives musical unity to the diverse elements of this work, but also raises it above and beyond the purely didactic realm of non-culinary epic opera.

NOTES

I thank the Kurt Weill Foundation for Music for its financial support for this conference.

[1] Brecht, "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," in Brecht, *Werke* 24, *Schriften* 4, ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei and Klaus-Detlef Müller (Berlin / Weimar and Frankfurt am Main: Aufbau and Suhrkamp, 1991), pp. 74-84, here p. 79.

[2] Ibid, p. 80.

[3] Jürgen Schebera, *Kurt Weill: Leben und Werk* (Königstein: Athenaeum Verlag, 1984), p. 285.

[4] Ibid, p. 286.

[5] Foster Hirsch, *Kurt Weill on Stage: From Berlin to Broadway* (New York: Knopf, 2002), p. 74.

[6] An example of foreshortened cadences occurs in the Overture to the *Dreigroschenoper*. In bars 24-26 the traditional cadence is cut off by one bar; Weill skips the expected dominant on the third beat of measure 24, and instead leads the listener directly to the tonic, with the result that the first entrance of the ensuing fugue (played by the saxophone) enters prematurely without the expected cadential pause. This happens again at the end of the overture (bars 66-67) bringing it to an abrupt end without any dominant chord to prepare the listener for the final tonic chord.

[7] Kurt Weill and Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Piano-Vocal Score. Ed. David Drew (Vienna: Universal Edition, 1969), pp. 119-120 and 126-127.

[8] These words are repeated throughout this number until the end of Act I. Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny: Oper* (Berlin and Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963), pp. 35, 36, 39, 41.

[9] Ibid, p. 41.

[10] David Drew writes: "*Mahagonny* is a number opera in which the inner momentum owes much more to the experience of through-composed forms than the mere outlines suggest. So...the total form is a remarkably flexible and versatile combination of diverse elements."

David Drew, *Kurt Weill: A Handbook* (Berkeley: Univ. of California Press, 1987), p. 177.

[11] Ibid, p.42.

[12] Weill and Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, pp. 166-168.

[13] Kim Kowalke, *Kurt Weill in Europe 1900-1935* (Ann Arbor: Univ. of Michigan Research Press, 1979), p. 147.

Mahagonny: eine lebende Maske

Die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ist in ihrer Komplexität verwirrend, und aufgrund ihrer vielfältigen Aspekte schwierig zu kategorisieren. Gleichwohl gehört sie zum einen zu den besten Ergebnissen der Zusammenarbeit von Weill und Brecht und zum anderen ist sie ein zentrales Beispiel für deren Theorien, in Bezug auf die Frage, wie Musik und Theater funktionieren. Die Untersuchung beschäftigt sich vor allem mit der Beziehung von Musik und dramatischem Text in der ersten Szene der Oper. Die Analyse einiger musikalischer Passagen zeigt, wie Weill dialektische Prozesse durch musikalische Mittel auslöst. Die musikalischen Strukturen leiten das Geschehen und liefern zugleich einen Kommentar zur Handlung. Dieses führt dazu, die Form der ersten Szene unter dem Gesichtspunkt zu betrachten, wie sie sich zu den Zielen der epischen Oper verhält. Ohne die dramatische Entwicklung der Oper zu stören, gelingt es der Musik, die Gefühle der Zuschauer auf so widersprüchlicher Art anzusprechen, dass auf der musikalischen Ebene die Netzestadt als solche erlebt werden kann.

Mahagonny: A Living Mask

The opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* is disconcerting in its complexity, and its multiple features make it hard to classify. Nevertheless, it is among the most accomplished pieces of the Weill-Brecht collaboration as well as a core example of both authors' theories concerning how music and theater function. This essay proposes a study of the musical and dramatic relations in the opera's first scene. The analysis of some musical phrases demonstrates how Weill triggered dialectical processes with musical means. The musical structures guide the plot and provide at the same time a commentary on the action. This leads us to consider the first scene's form as it relates to the goals of epic opera. Without disturbing the opera's dramatic expansion, the music manages to complicate the audience's feelings and thus on the musical level to have it experience the idea of the *Netzestadt*.

Mahagonny: A Living Mask

Jean-François Trubert (L'Université de Nice)

While the political context of *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, its sulfurous premiere in Leipzig on 9 March 1930, and the conflicted Brecht-Weill partnership have raised the opera to the level of a myth, the masterpiece poses the problem of a renewal of the operatic form.

Adorno, who pointed to its avant-garde aesthetic and heterogeneity when he called it "die erste surrealistische Oper," characterized its musical and dramatic relationship as a work-in-process: "Die ästhetische Form der Oper ist die ihrer Konstruktion."[1] To understand the aim of heterogeneity and the goal of interlocking structures in the opera, I propose to focus on its musical elements. By investigating the relationship between Weill's musical language and the dramatic form in the first scene, I intend to establish an archetype for the whole play: "Es ist eine Folge von 21 abgeschlossenen musikalischen Formen," Weill explained.[2] As a result, I will be able to clarify how music can structure both the dramatic and epic conception in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, the ultimate condition of the novelty in this opera. It should be clear that we could not really explain anything just by claiming that Mahagonny is an epic opera. As early as 1930, Adorno said: "Mit der bloßen Konstatierung des epischen Theaters kommt man bei Mahagonny nicht weit."[3] We must start from the analysis of the opera itself in order to reach the core of its substance.

Brecht uses dramatic features with the aim of keeping the audience outside the plot. The music must tell ("vermitteln"), Brecht wrote in his famous "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*." Instead of organizing a complete form and inducing a narcotic feeling of totality, different means are used with no sense of hierarchy. Thus, scenes are linked artificially by means of other artistic features (e.g., printed titles), and dramatic causality is produced *a posteriori*. Similarly there are two main trajectories in the drama. On the one hand the opera commences with the story of a city: "die Hauptfigur des Stückes ist die Stadt,"[4] but on the other Scene five introduces a new story, that of Jimmy Mahoney. Although Weill considered titles to be a means of avoiding dialogues between musical numbers, they are also elements of Brecht's epic theater. The combination of isolated elements can be seen as a dialectical method of presenting them to the audience, as suggested by Dan Friedman: "Dialectics, however, holds that everything is itself and not itself at the same time, that is, everything is and is becoming. Nothing is static or self-contained. Everything is connected and nothing is finished, closed, concluded. Nothing, to use a theatrical term, is resolved."[5] Since the audience can "resolve" nothing, there is no *final* interpretation. The operatic elements also partake of this mix: spoken

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

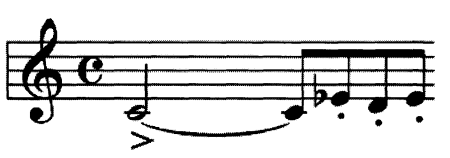
language, songs, arioso or aria, ballad-like sections, incidental music, "Bühnenmusik" (in Scene 13: Essen). Different musical styles introduce the fact that music can be read in such a poetic way. The resultant heterogeneity raises the problem of the form, and Weill most certainly had this in mind when he wrote in March 1929:

> Die Musik der Oper darf nicht die ganze Arbeit am Drama und seiner Idee dem Wort und dem Bild überlassen, sie muß an der Darstellung der Vorgänge aktiv beteiligt sein... Aber der Bühnenform, die vom Menschen aussagen will, ist die Musik durch ihre Fähigkeit einer gestischen Fixierung und Verdeutlichung des Vorgangs unentbehrlich.[6]

The word "Vorgang" does not express only a closed event, but also a process, a dynamic potentiality. Friedman elucidates this position when he describes the dialectic as an aesthetic process: "If everything is and at the same time is becoming, then there are no self-sustaining, static, unchanging 'things,' there is only motion. Thingness is an illusion or, perhaps more to the point, a convenience for grasping a process at a particular point in its ongoing development."[7]

Different musical means must make contact with elementary steps of the action, and then heterogeneity can control the epic effect and dialectic feelings within the commentary sections, direct the dramatic evolution and build an operatic form. This is the point where we can focus on musical events and features.

In the first ten measures of the opera's instrumental introduction we can observe the paradigm of a particular treatment of musical means. In fact these measures provide an ambiguity of tonal sensations, complicated by atonal treatments. The beginning shifts continuously between C and Bb as a double tonic center or a modal scale. This establishes the basis of a rhythmic cell (m. 1), a motive whose importance will be discussed later:



Two measures further (m. 3), we hear a different musical thought that orders the tones. In a broad perspective there is a shift from Cm to CM through an atonal phase (mm. 3-4) during which there is an ambiguous tonic center (Example 1a). Each melodic line seems to follow its own logic. A more detailed view reveals that a chromaticism of the foregoing scales provides the shifting in CM by avoiding expected leading tones and dominant harmony at the end

of measure 4. As a result, the cell of a minor third (three semi-tones in the example below) becomes a fundamental unit, organized according to fourth and minor third transpositions (Example 1b). The general effect seems to hesitate between several musical logics: first the opposition between minor and major, tonal and modal (between both voices in mm. 3-4), or even more, tonal and atonal, with finally an increased effect of dilation produced by these small structures and the resultant dissonant tensions.



Example 1.
Weill *RISE AND FALL OF THE CITY OF MAHAGONNY*
© 1929 European American Music Corp.
© renewed
All Rights Reserved
Used by permission of European American Music Corp.

We could link this dilation effect to the image of a distorting mirror, as Weill wrote in his article about the *Zeitoper*:

> Jetzt erst, nachdem das bisherige Zeittheater das Material freigelegt hat, haben wir die Unabsichtlichkeit, die Selbstverständlichkeit erlangt, um das Weltbild, das wir--vielleicht jeder auf seine Weise--sehen, nicht mehr in einer Fotografie, sondern in einem Spiegelbild zu gestalten. Dabei wird es sich in den meisten Fällen um einen konkaven oder konvexen Spiegel handeln, der das Leben in der gleichen

> Vergrößerung oder Verkleinerung wiedergibt, wie es in Wirklichkeit erscheint.[8]

In mm. eight and nine, this heterogeneity goes on, but another method leads the musical continuity of the upper voice.



Example 2.
Weill *RISE AND FALL OF THE CITY OF MAHAGONNY*
© 1929 European American Music Corp.
© renewed
All Rights Reserved
Used by permission of European American Music Corp.

Rather than providing a modal aspect or using semi-tone movements, Weill considered his material as intervallic matter. The interval of a minor third is fixed and draws on the chord of Cm, whereas the leading notes follow increasing intervals, up to the final minor third, C-A, which sounds natural in this logic (Example 2). The lower line is following a sort of major/minor scale where the tonic seems to be Bb. Rhythmic stresses individualize each line, yet because they close with the final unison on A, they maintain the same field of perception, even though they lead off with two opposite rhythmic and melodic expansions.

The repetition of the beginning motive (m. 6) produces the sensation of a period of two phrases: from measure one to measure five and from measure six to the beginning of measure 10. But there is an asymmetric pair of phrase structures, nine measures instead of expected eight. The traditional antecedent-consequent relationship is disturbed. Kim Kowalke already established this lack of balance in Weill's songs.[9] Moreover, the end of measure five reflects the logic of a half-cadence. This sensation, however, is purely virtual, arising from all the passages described here, and the effect is to have this relation (dominant-tonic) heard out of context. The section becomes, then, anecdotal, and these relations are shown to be trivial and

caricatured. Hence, these bars make us feel the dialectic, when "everything is and is becoming": on the one hand the inductive development of the musical material (what should be) and on the other the musical thought (what in fact exists). Both are contradictory, revealing different perspectives on the same section of time and space.

After the instrumental introduction (mm. 1-44) similar effects are achieved in the song-style passage (mm. 45-93), summarized here to its first period, mm. 45-59 (Example 3). The musical thought proposes once again a caricature of the tonal idiom. The first phrase of four measures (mm. 45-48) gives the transposed restatement in Em of two rhythmic motives from the instrumental introduction: the beginning rhythmic cell (as shown above, marked A in Example 8), and a reminiscence of the introduction's march rhythm (first appears in mm. 14-17, marked B in Example 8). A harmonic sequence of the same melodic line is developed in the next four measures on the diminished second degree (mm. 49-52). The next phrase (mm. 53-56) is constituted by the first motive repeated only twice, whereas the last phrase (mm. 57-59) ends the period with both motives. Except in the first phrase this produces harmonic complexity. After measure 49 the poles of the bassoon's melodic line (half notes) draw a typical bass line in F with chromaticism around its dominant, being C. The triads provided by the banjo can be read in such a tonal context as follows: measure 53, Gb as the root of the Neapolitan sixth of F; measure 55, F as the root of a cadential six-four chord; measure 57, an altered diminished seventh chord (Eb instead of the expected D) as secondary dominant. In contrast, the unexpected chord position and floating chords like the one in measure 57 (the same as the "Tristan chord") provide harmonic ambiguity. More to the point, the banjo accompaniment follows an unusual triad progression by using chromatic slides. Each note of the different triads can be linked to another one by this semi-tone movement, a musical thought in contradiction to what was described before. Finally the last measure shifts in a stroke to a traditional tonal relation in E--a half-cadence--and ends the whole period, without the justification of a traditional tonal context. By drawing two artificial tonal areas (E and F, another chromatic slide, see Example 3), this reveals the tonal relationship as an archaism, against modernity.



Example 3.
Weill *RISE AND FALL OF THE CITY OF MAHAGONNY*
© 1929 European American Music Corp.
© renewed
All Rights Reserved
Used by permission of European American Music Corp.

The general structure of this period is once again distorted, because we should find a regular expansion of four phrases of four measures each, in other words sixteen measures. Instead there is a shorter period of fifteen measures, as if the sliding tonic center changed the entire structure. So the tonal relation, measure 59, becomes even more unusual and distinct. To summarize: there are two aesthetic effects, an introspective slide and a denunciation of archaism. The tonal relationship becomes polemical.

A similar use of archaism is found at the end of the *arioso* and of the *largo*. Both passages finish with a tonal mood, whereas musical ambiguity has defined the musical speech up to this point, shifting between triads and atonal chords (the fifth generated by an example). The end of the *arioso*, which sounds like a choral half-cadence in A (E chord = dominant, see Example 4a), sustains this archaism effect, just as the end of the *largo*, which sounds like a choral half-cadence in D (A chord = dominant, see Example 4b). There is no other typical tonal relation that could justify such a use.



Example 4.
Weill *RISE AND FALL OF THE CITY OF MAHAGONNY*
© 1929 European American Music Corp.
© renewed
All Rights Reserved
Used by permission of European American Music Corp.

In a certain sense these relations become realist, "*sachlich*," free, and focused. The musical thought is in conflict with the use of the music

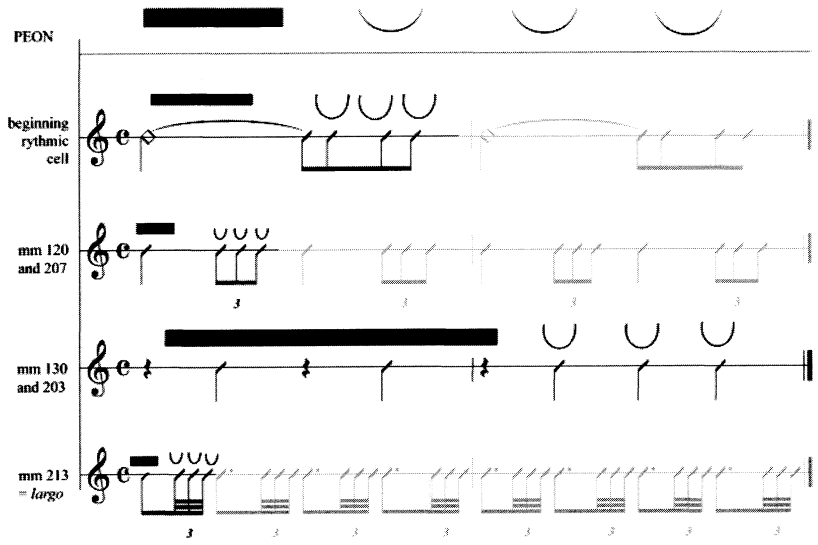
material in a dialectic way. These chords lose their local structuring power, and the form is realized at another level.

Even within the first scene there are several closed forms or interlocking structures. Time and causality are parameters that articulate the music with the drama. In the final example below (Example 8) I have joined together dramatic plot and musical development, so that we can see how the different musical phases follow the plot's dramatic evolution. Weill assimilated the logic of the "epic" development of this narration in the music. Various moods in the plot are reflected in the different musical styles: instrumental, spoken or sung parts, lyrical style, song style. Even more, music becomes a means of managing the dramatic evolution, creating a context, controlling the action.

Following the instrumental exposition, both motives (A and B in Example 8) reappear in measure 45 as a synthesis of the foregoing introduction section, but with a banjo accompaniment and in song style (see Example 3). The mood of the instrumental introduction continues but in a different sense. Instead of a traditionally grandiloquent introduction, Weill uses song style as incidental music, establishing a false causal relation to what came before. Thus, the passage negates the instrumental introduction in order to reveal an implicit irony about the appearance of the first characters: hooligans on the run. Then, in measure 110 the function of the beginning rhythmic cell changes: it becomes a *flow* that regulates the different phases of the plot. For example, the widow Begbick is interrupting a flow when she decides to found a city. And once the decision has been made, the musical flow can resume. Moreover, this can explain the use of other rhythmic figures in this number. Kim Kowalke noticed the importance of such units in Weill's works:

> Many musical numbers from his theatrical works are based on rhythmic cells, which have overt gestic function but cannot be ascribed to any dance model. These musical numbers usually depend on a single, readily identifiable rhythmic kernel, although occasionally several contrasting figures are employed within a single unit of musical structure. That Weill's mature style is so consistent from work to work across various genres can be at least partially explained by the utilization of a number of vividly defined rhythmic gestures.[10]

We can assimilate the beginning rhythmic cell to a Greek syllabic pattern: the *peon*, composed of one long and three brief syllables (Example 5).



Example 5.
Rhythmic Paradigm

Other patterns in Number 1 can be related to the *peon* figure to form a rhythmic paradigm. The idea of cell derivation exists also in Jürgen Engelhardt's study, but as the derivation of a *bolero* pattern in contradistinction to the traditional Baroque pattern, which works in the same way.[11] Prior to this flow, which is musically established and assimilated by the *peon* (Example 5), we find isolated sections like the *arioso* and the *largo* that function as commentary, the very trademark of Brecht and Weill's songs. These sections must be cut off from what precedes, similar to the montage of a film. As Benjamin remarked, we remember a *gestus* because it stops,[12] but this implies that something must exist before the point of cessation. By establishing a rhythmic flow, with different figures of a rhythmic pattern, the flow becomes concrete and can be interrupted by other musical elements that proceed from the *peon* paradigm. To arrive at the *arioso*, an oasis of ternary rhythm in 3/4 embedded in the 4/4 binary mood of scene one (comparable to the overture of Mozart's *Die Entführung aus dem Serail*), we pass through a tritone that has been identified by Gottfried Wagner as a reference to Tristan.[13] The tritone, as a neutral interval, disrupts the plot's flow, introduces the first commentary: how will the city have to be.



Example 6.
Weill *RISE AND FALL OF THE CITY OF MAHAGONNY*
© 1929 European American Music Corp.
© renewed
All Rights Reserved
Used by permission of European American Music Corp.

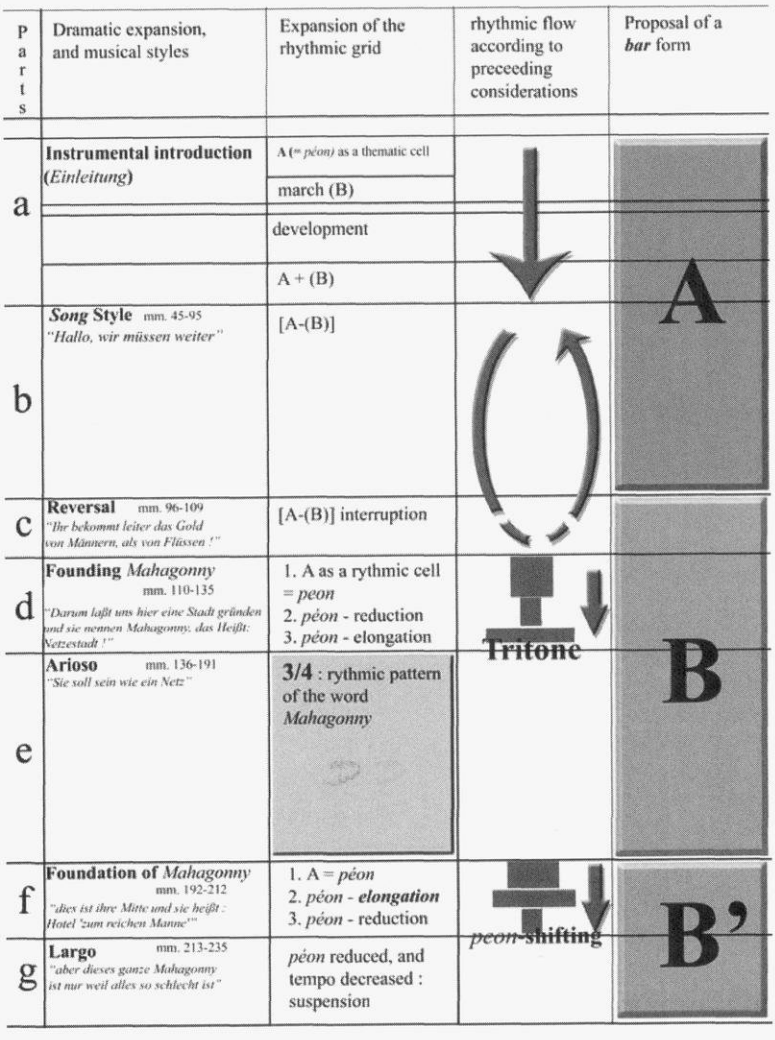
Another hypothesis concerns the "gestischer Charakter" of this *arioso*, which is not only a parody, of course. The rhythmic accompaniment echoes the syllabic pattern of the word "Mahagonny." "Wie sind die gestischen Mittel der Musik beschaffen? Sie äußern sich zunächst in einer rhythmischen Fixierung des Textes," Weill wrote.[14] Thus, the *arioso* melody renders the description of Mahagonny while musical accompaniment is silently spelling the name of the city with unusual chord combinations.

The transition through the *largo* is rather different. In fact, after the *arioso* asked "how," the *largo* will answer the question "why." This different kind of comment is announced by inverting the order of the *peon* figures (see Example 5 and compare parts d and f in Example 8). Moreover, the process that leads to the largo is strictly rhythmic. We find also a *peon* within the *largo*, but it is a shorter version (Example 7), expanded during one beat only instead of two. Meanwhile, the tempo slows. The rhythmic stresses and the transition reorder the *peon* in an inverted sense: three brief notes and a long note (Example 7). The result produces a general effect of suspension, as in slow motion, which focuses on the comment "aber dieses ganze Mahagonny ist nur weil alles so schlecht ist."



Example 7.
Weill *RISE AND FALL OF THE CITY OF MAHAGONNY*
© 1929 European American Music Corp.
© renewed
All Rights Reserved
Used by permission of European American Music Corp.

The final formal structure is a really complex one, because it entails several imbricated levels of meanings, which create a net for the audience's perception: "Die Hauptfigur dieses Stückes" becomes "die Netzestadt." On the one hand the stylistic effect of parody allows particular pieces to be isolated from the whole. On the other hand the music leads the dramatic expansion to closure, which makes possible another characterization of the total form. David Drew, for example, proposed five parts for scene 1, according to specific steps of the action.[15] Gottfried Wagner suggested an alternative: two parts with the *arioso* at the center, setting it off from pure "aktionsmusik."[16] After identifying seven different phases created by the music and the dramatic evolution (see Example 8) and comparing the different musical moods, I propose a tripartite organization. The first instrumental introduction is linked to its satiric reflection: the song style (m. 45, Example 3; a–b in Example 8).



Example 8.
General evolution of the musical and dramatic means in Number 1

The rhythmic flow, established by the rhythmic paradigm of the *peon*, is linked first to the *arioso* (c–e in Example 8) and then to the *largo* (f and g in Example 8), for it exists only by virtue of that which stops it. This produces a general ABB' form (Example 8, last column), a sort of "bar form" based on an old medieval song organization used by the Meistersinger. Of course, it is extrapolated only through a certain degree of analysis, yet this formal organization can help explain both

the musical and dramatic expansion. In the end, however, we should not privilege one organization over another because the goal of the work is to leave open a range of possibilities. The whole scene is dissolved into interlocking parts with the *arioso* as center and climax, which makes it impossible to decide which one is really important (see the parallel columns in Example 8). For example, a more general perception might see the last appearance of the *largo* as a *coda* in scene 1. Nevertheless, the *largo* has a fundamental role as commentary for the entire opera. Its later importance is seen in an *a posteriori* reading of scene 9, especially in the last number where the same rhythmic pattern is obviously used for the *largo* reminiscence: "aber dieses ganze Mahagonny," but also for the last part of scene 20: "können einem toten Mann nicht helfen."

These different structural levels are resolved in the generally closed form of scene 1, in which the different parts can be seen as miniatures. Furthermore, this scene is itself rather independent, because--except for the *largo*--none of its musical themes or structures will appear later. On the other hand, a number of dominant musical features are "stated" in this scene: variations of tempo and the grid of rhythmic cells are musical features that Weill used to control the conjunction between music, dramatic events, and commentary sections throughout the opera. Pascal Huynh focused on the use of such rhythmic cells (*peon*) to structure scene 15, the boxing match.[17] Forster Hirsch identified this method throughout the work:

> To achieve a through-composed texture, Weill linked separate numbers-songs in a simple ballad like style--with a dense pattern of harmonic, rhythmic, and melodic cross-references; as songs engage dialectically with larger forms, Weill forces opera and music hall to commingle with often daring promiscuity... From a purely compositional point of view, Weill does a masterly job of incorporating the music of the songspiel into this much larger form... Elsewhere, music and works merge with a liquid flow, as Weill's matter-of-fact musical phrases match Brecht's casual cynicism.[18]

The power of this opera is that musical material never corrupts the story, the plot, or the various dramatic sections. Instead of providing a symbolic reading of the plot in a romantic sense through the general form of the musical structures, the music offers its own expansion through heterogeneity and the rhythmic paradigm. Adorno claimed that the opera's "Absurdität ist wirklich und nicht symbolisch."[19] Also, by using traditional operatic sections, it never abandons the Brechtian culinary aspect. Music itself allows the story's reading and performance so that "eine falsche Darstellung des betreffenden Vorgangs nicht mehr möglich ist."[20] Therefore, it presents its own comment on the action, in all its cruelty and *Sachlichkeit*. In fact, the

music in the opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* operates directly on the plot, like on pressure points; it brings forth or caricatures the significant steps and hides others with no further logic, "surrealistisch," like a living mask.

NOTES

---

[1] Theodor W. Adorno, "Mahagonny," in Adorno, *Schriften* 17, *Musikalische Schriften* IV (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), 118-119.

[2] Kurt Weill, "Anmerkungen zu meiner Oper *Mahagonny*," in Weill, *Musik und musikalisches Theater*, hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera (Mainz: Schott, 2000), 102.

[3] Adorno, "Mahagonny," 118.

[4] Weill, "Anmerkungen," 103.

[5] Dan Friedman, "Dialectical Method in the Work of Brecht and Its Role in the Postmodernizing of the Theater," in *Communications from the IBS* 31 (2002): 45.

[6] Kurt Weill, "Über den gestischen Charakter der Musik," in *Musik und musikalisches Theater*, 85-88.

[7] Friedman, "Dialectical Method," 45.

[8] Kurt Weill, "Die Zeitoper," in *Musik und musikalisches Theater*, 65.

[9] Kim Kowalke, *Kurt Weill in Europe* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1979), 118-119.

[10] Kowalke, *Kurt Weill in Europe*, 123.

[11] Jürgen Engelhardt, *Gestus und Verfremdung: Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht/Weill* (Munich and Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler, 1984), 199.

[12] Walter Benjamin, *Versüche über Brecht*. French translation by Paul Laveau (Paris: Maspero, 1978), 36-37.

[13] Gottfried Wagner, *Weill und Brecht: das musikalische Zeittheater* (Munich: Kindler, 1977), 194.

[14] Weill, "Über den gestischen Charakter der Musik," in *Musik und musikalisches Theater*, 86.

[15] David Drew, *Kurt Weill: A Handbook* (London: Farber and Farber, 1987), 178.

[16] Wagner, *Weill und Brecht*, 194.

[17] Pascal Huynh, "Commentaire littéraire et musical," in *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny: L'avant-scène Opéra* 166 (1995): 54.

[18] Forster Hirsch, *Kurt Weill on Stage* (New York: Knopf, 2002), 70.

[19] Adorno, "Mahagonny," 114.

[20] Weill, "Über den gestischen Charakter der Musik," 85.

"Be upright, fear not": On the Role of the Chorale in Brecht-Weill's Opera *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*

Chorales are heard in expectation of the typhoon; chorale passages accompany Jimmy to his death. They recall medieval congregational songs and passions by J. S. Bach. Nowhere does the opera cite original church songs, rather it refers to ideal types of "the" chorale, to an "aura" which seemingly brings its object (the chorale) nearer but in fact pushes it away. Parallel to it are rituals: demonstrations behind the wall and the march to the execution--they recall Catholic processions. The chorale texts communicate vaguely, obscurely with events, appeals, and promises of the Old and New Testaments--however, the promises are rescinded. Once again events of the Passion are evoked when Jimmy summons his companions to the imaginary boat trip, and the Passion again looms large when he falls victim to "justice." Although the evocation seems familiar, it harbors ruptures, distortions. In times of existential threat, however, such ruptures have lost any ironic distance, which is often attributed to estrangement. In any case we must ask why Brecht and Weill make such intensive use of the Bible.

"Haltet euch aufrecht, fürchtet euch nicht": Zur Rolle des Chorals in Brecht-Weills Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

Choräle sind zu hören in Erwartung des Taifuns, Choralsätze geleiten Jimmy zum Tode. Sie erinnern an spätmittelalterliche Gemeindelieder und an Passionen von J. S. Bach. Nirgends werden originale Kirchenlieder zitiert, es geht vielmehr um Idealtypen "des" Chorals, um eine "Aura," die ihren Gegenstand, den Choral, scheinbar in die Nähe, tatsächlich in die Ferne rückt. Ihr zur Seite stehen Rituale: Umzüge hinter der Mauer und der Gang zum Schafott—sie erinnern an katholische Prozessionen. Vage, schattenhaft kommunizieren die Choral-Texte mit Begebenheiten, Aufrufen und Verheißungen des Alten und Neuen Testaments--die Verheißungen allerdings werden zurückgenommen. Aufs Neue werden Begebenheiten der Passion heraufbeschworen, wenn Jimmy zur imaginären Schifffahrt einlädt, erst recht, wenn er der "Justiz" zum Opfer fällt. So vertraut das Heraufbeschworene scheint, so sehr nisten Brüche, Verzeichnungen darin: In Zeiten existentieller Gefährdung jedoch ist ihnen jene ironische Distanz abhanden gekommen, die der Verfremdung häufig zugerechnet wird. Ohnehin ist zu fragen, warum Brecht und Weill sich gerade mit Bibel und Choral so intensiv auseinandersetzen.

"Haltet euch aufrecht, fürchtet euch nicht": Zur Rolle des Chorals in Brecht-Weills Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

Gerd Rienäcker (Mühlenbeck)

" Die Nacht des Hurrikans. An eine Mauer gelehnt sitzen auf der Erde Jenny, die Begbick, Jim, Jack, Bill und Joe. Alle sind verzweifelt, nur Jim lächelt. Aus dem Hintergrund hört man Stimmen von Umzügen, die hinter der Mauer vorüberziehen..."[1] Die Stimmen intonieren einen Choral. Sechsmal ist er zu hören, zweimal vollständig,[2] viermal partikular: Zweimal reduziert auf die erste Zeile,[3] einmal auf die drei letzen Zeilen, ausgespart ist die zweite Zeile,[4] das letzte Mal, der Beschluss des ersten Aufzuges, gilt wiederum dem Beginn—wie aus weiter Ferne, als ob das Nachfolgende sich im nicht mehr Hörbaren verliert.[5] Zwischen den Choral-Einsätzen liefern Jim Mahonney alias Paul Ackermann,[6] seine Freunde, Jenny, die Witwe Begbick sich aufschlussreiche Wortgefechte, in deren bisherige Regulative demontiert, schließlich außer Kraft gesetzt werden: Droht die herannahende Katastrophe alles Gewesene zu vernichten, so bedarf es ihrer nicht, so Menschen willens sind, alle Türme umzuwerfen, alle Mauern niederzureißen, um ihren Spaß zu haben.[7] Schrecklich sei der Hurrikan, so die Begbick, schrecklicher der Taifun, am schrecklichsten der Mensch.[8] Jim, als einziger lächelnd, postuliert eine Gesellschaft, in der jeder alles dürfen darf—wenn er Geld hat, wenn nicht, so droht die Hinrichtung[9] und mit ihr die wirkliche, endgültige Zerstörung der Netzestadt: Als Großes Finale der Oper,[10] nachdem Jim wegen Zahlungsunfähigkeit hingerichtet wurde, Umzüge mitsamt Choralsingen und Wortgefechte figurieren als Hinter- und Vordergrund, auf zwei Ebenen des Geschehens, unabhängig voneinander. Dennoch, oder gerade deshalb umklammern die Choral-Einsätze das Ganze.

Um sie geht es im Folgenden--um ihre Texte und um ihre Musik, um beider Konnotationen und darauf bezogene Traditionslinien, schließlich um dramaturgische Bedeutungen und Funktionen innerhalb der Szene, innerhalb der Oper. Von hier aus kann über die Rolle des Choral-Singens, diesseits und jenseits unmittelbar choralartiger Gebilde--also auch über die Rolle von cantus-firmus-Sätzen--nachgedacht werden.

Merk-würdig auf dem ersten Blick?

Haltet euch aufrecht, Fürchtet euch nicht,
Brüder, erlischt auch das irdische Licht,
Wollet nicht verzagen.
Was hilft alles Klagen
Dem, der gegen Hurrikane ficht?[11]

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

Fünf Zeilen enthält der Text, die erste Zeile besteht aus zwei Halbzeilen. Heraufbeschworen sind Sprachwendungen des späten sechszehnten, siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhunderts: "Wollet" statt "Wollt," "wollet nicht verzagen," statt "Ihr sollt, dürft nicht verzagen" oder "Verzagt nicht!" Versammelt sind allerdings Wort-und Redewendungen verschiedener Zeiten und Text-Sorten: Authentisches vermischt sich mit vagen Rück-Erinnerungen, wie sie u.a. Theodor Storms Novellen "Aquis Submersus" und "Renata" enthalten. Solch Gemenge hat ihr tertium comparationis im Un-Gegenwärtigen, tatsächlich oder vermeintlich weit Zurückliegenden.

Fünf Zeilen enthält die Melodie. Sie besteht aus zwei viertaktigen und drei jeweils zweitaktigen Perioden; enthält vorwiegend enge Tonschritte, sogenannte Pfundnoten, d.h. Halbe und Viertel in mäßigem Tempo, diastematische Drehbewegungen, wie sie u.a. lutherischen Kirchenliedern (etwa der ersten Zeile "Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort") eigentümlich sind. Im ersten Durchgang[12] wird die Weise einstimmig gesungen, im zweiten Durchgang[13] dreistimmig, zunächst blockhaft, in der letzten Zeile ausfiguriert: Wie aus der Ferne klingen harmonisch-kontrapunktische Wendungen aus Choralsätzen von Johann Sebastian Bach.

Dem Choral sind Instrumentalbässe zugesellt: Stufenbewegungen auf-und abwärts in Achteln (erster Choraleinsatz), in Viertel-, Achtel-, Sechzehntel-Gruppen (zweiter Choraleinsatz), in Vierteln (dritter Einsatz), non legato oder stakkato, gleichsam ausdruckslos, Perpetuum mobile. Heraufbeschworen sind Vokabeln eines "Stile antico," u.a. sogenannte Lauf-Bässe des siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhunderts. Dies kommuniziert mit Eigenschaften der Choralweise, mit dem So und nicht Anders bestimmter Wort-und Redewendungen, Ansprache-Typen.

Weder der Text noch die Musik zitieren protestantische oder katholische Gesänge. Vielmehr destillieren sie aus deren geschichtlich entwickelten, strukturellen, semantischen, funktionellen Vielerlei[14] einen Idealtypus "des" Chorals: Brechts Wortwendungen erinnern an Verse spätmittelalterlicher Gemeindelieder. Nicht anders Weills Melodie: Wie aus weiter Ferne sind Lied-Weisen des sechzehnten, siebzehnten Jahrhunderts, genauer, einzelne ihrer Segmente herbeigerufen. Und der dem zweiten Choral-Einsatz aufgeprägte dreistimmige Satz ruft, wiederum aus weiter Ferne, bestimmte Eigenschaften des Bachschen Kantionalsatzes in Erinnerung. Wort, Weise, Satz sind wie ein Choral zu singen, sie figurieren als dessen "Aura"—um Walter Benjamins Terminus aufzunehmen[15]—als jener Dunstkreis, der die fernen Berge blau sein lässt, sie dergestalt ins "als ob" verwandelt, in scheinbare Nähe und wirkliche Ferne rückt. So wenig in der "Aura Choral" wirkliche Kirchenlieder, so wenig in der "Aura Choralsatz" bzw. "Aura Kantionalsatz" die wirklichen Choral-bzw. Kantionalsätze gegenwärtig sind, so nachdrücklich stehen die auratischen Gebilde für sie ein--

vorausgesetzt, sie erinnern an Choräle, Choralsätze, oder sie sind wie ein Choral zu singen und zu spielen.

Ihnen zur Seite stehen verbale und musikalische Wendungen, die aus rituellen Handlungen diesseits, jenseits protestantisch-katholischer Liturgie--beispielsweise mit gesprochen-gesungenen Psalmen, mit Lesungen aus dem Alten und Neuen Testament—sich entweder herleiten oder mit ihnen assoziativ verbinden lassen: Oft sind es einzelne, dem ursprünglichen Zusammenhang längst entwundene Vokabeln, die dem neuen Kontext als Versatzstücke taugen, in denen das Ehemals aufbewahrt ist, und wenn es dessen Schatten sei.

Rituale, Erinnerungen?

Von Umzügen ist die Rede; hinter der Mauer finden sie statt; von ihnen wehen einzelne Choral-Segmente herüber. Sie erinnern an katholische Prozessionen, so wie in den gesungenen Choralzeilen Bittgesänge heraufbeschworen sind: In Zeiten existentieller Gefährdung--lebensbedrohender oder lebenszerstörender Krankheiten, Kriegshandlungen—in Zeiten individuellen oder gemeinschaftlichen Sterbens, vor und während der Grablegung diesseits, jenseits kirchlicher Einsegnung des, der Gestorbenen, noch auf dem Wege zur Hinrichtungsstätte. Heraufbeschworen ist das Unentwegte, Unaufhörliche solcher Prozession und jener Ritualhandlungen, die sie enthält, heraufbeschworen ihre vermeintliche oder wirkliche Unabhängigkeit von allen subjektiven Absichten und Verhaltensweisen: Individuelle Äußerungen über das bevorstehende Leiden haben in den Umzügen und Chorälen keinen Platz.

So wenig die Umzüge in Mahagonny auf reale katholische Prozessionen Bezug nehmen, so nachdrücklich verweisen sie darauf–oder auf Gegebenheiten, die sich aus ihnen herleiten, mit ihnen mehr oder minder sich verbinden lassen. "Auratische" Konfigurationen auch sie! Dem Ritual gesellt sich die Rück-Erinnerung an Begebenheiten, Aufrufe, Verheißungen im Alten und Neuen Testament--und an deren Reflexion, Beschwörung in protestantischen Gemeindeliedern.

Vage, schattenhaft kommunizieren die Aufforderungssätze "Haltet euch aufrecht" und "Wollet nicht verzagen" mit den Verheißungen des Propheten Jesaia (Jesaia 40,1), mit Jesu Worten,[16] mit Paulus' Ermahnungen[17]--als ob sie das Leid und die Hoffnungen jüdischer, christlicher Gemeinschaften in sich aufnehmen wollen. Vage, schattenhaft kommunizieren die Aufforderungssätze mit Verheißungen protestantischer Kirchenlieder: Dass Gläubige auf Gott vertrauen, daher dem Schicksal aufrecht begegnen, Jesum folgen sollen, spitzt mehrfach in Metaphern des Kampfes und in ihm gewährten Beistandes sich zu: "Es kämpft für uns der rechte Mann, / den Gott hat auserkoren"[18]; "Fällt's euch zu schwer, ich geh' voran." Und "ein böser Knecht, der still mag stehn, / sieht er voran den Feldherrn gehn."[19]

Dem Choral-Singen, den Bittgesängen, Umzügen hinter der Mauer der Netzestadt Mahagonny freilich sind die biblischen und aus dem Biblischen hergeleiteten Verheißungen ganz weggebrochen: Ohne Vertrauen in Gott, ohne Hoffnung, ohne Zuversicht sollen die Einwohner sich aufrecht halten; nicht verzagen im Angesicht unabweisbarer Zerstörung--auch und gerade wenn das "irdische Licht," ihr Leben, verloren ist.

Der Weihnachtsbotschaft des Lukas-Evangeliums entspringt die zweite Zeile "Fürchtet euch nicht" (Lukas 2, 10-11); es ist der Engel, der sie den Hirten verkündet, denn sie "fürchteten sich sehr," weil die "Klarheit des Herrn," plötzliches Licht, sie "umleuchtete" (Lukas 2, 9), genauer, ihnen als furchterregendes Naturereignis begegnete. "Ich verkündige euch große Freude," so der Engel, "denn euch ist heute der Heiland geboren" (Lukas 2, 11), so die Verheißung, überbracht den Armen, Frierenden, jenen, die Nacht für Nacht vor den Toren der Stadt leben müssen. Dass mit dem jähen, furchterregenden Licht unermessliche Freude verbunden sei, das Schicksal der Menschen zum Guten sich wende, ist im Choraltext ein für allemal getilgt. Dem Satz "Fürchtet euch nicht" folgt, anstelle der Verheißung, das Unabweisliche des Todes: "Erlischt auch das irdische Licht!"

Klaglose Ergebenheit in ein Schicksal, das sich nicht wenden lässt, ist den beiden letzten Zeilen eingeschrieben: "Was hilft alles Klagen dem, der gegen Hurrikane ficht?" Nicht nur ist ihr Leben dahin (wenn kein Wunder geschieht), sondern es winkt kein himmlisches Paradies, und darin unterscheiden sich die Teilhaber der Prozessionen in Mahagonny grundlegend von all den Märtyrern, die im antiken Rom Psalmen singend in den Tod gingen, von all den Ketzern, denen auf dem Wege zur Hinrichtung die Klage versagt war. Wer in der Netzestadt die Katastrophe erwartet, in Umzügen sich aufs Unausweichliche rüstet, hat das Nichts vor Augen; dem gesungenen Choral, dem Choral-Singen ist alle Heils-Erwartung, Heils-Botschaft abhanden gekommen.

Brüche, Verzeichnungen?

Die Choralzeilen versammeln--idealtypisch, abstrahierend--Wendungen, die den protestantischen Liedern des sechzehnten, siebzehnten Jahrhunderts vertraut sind. Befremdlich jedoch ist ihre Konfiguration, zerbrochen der tonale Zusammenhalt: Kreist die erste Zeile in b-moll, so führt die zweite nach fis (enharmonisch als ges notiert), phrygisch h, gis; die dritte Zeile pendelt zwischen h und gis, die vierte zwischen cis und H, die fünfte zwischen a und g–als ob eine jede Formulierung von woanders her kommt, verschiedene Lieder in Gestalt einzelner Bestandteile, Fragmente nicht ineinander verschränken. Je gebrochener, zerbrochener der tonale Zusammenhalt--und mit ihm ein wesentliches Bindeglied des Chorals—, so eherner behauptet sich der choral-artige Gestus, eben die "Aura Choral": Sie nämlich lässt vom Konkreten sich abziehen!

Brüche, Verzeichnungen sind auch den instrumentalen Kontrapunkten eingeschrieben: So vehement die Lauf-Bässe als "archaisierend" sich ausweisen--kraft ihrer Bezugnahme auf ähnliche Konfigurationen im siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhundert—, so angestrengt die Instrumentalbässe um solide kontrapunktische Abstützung des Choral-Singens sich mühen, so brüchig ist jenes tonalharmonische Gelände, in der sie sich bewegen: Nachgerade Takt für Takt verändert es sich, kaum dass Gesang und Bässe darin sich einzufinden versuchten--was immer sie anvisieren, verliert sich im Dunkel. Solch Unwägbaren jedoch widersprechen die ehernen Gesten aufs Entschiedenste; sie zementieren eine Aura dessen, wovon sie hergeleitet sein könnten. Mehr noch sind die anapästischen Bassfiguren davon betroffen, die den zweiten Choral-Einsatz kontrapunktisch abstützen.

Nicht anders ist es um den harmonischen teils blockhaften, teils ausfigurierten Vokal-Satz bestellt, der dem zweiten Choral-Gesang sich aufprägt: Nicht einmal die erste Zeile bleibt in b-moll; unversehens gelangt sie nach g, die zweite pendelt zwischen b und h, endet im Zwillingsklang, den nachfolgenden Zeilen wird die Brüchigkeit der Tonart vollends zum Verhängnis; kaum noch stehen ihnen Wohlklänge zur Verfügung. Ist der Choral aus den Fugen geraten? Umso emphatischer präsentiert sich dessen Aura. Geben sich die späteren Choral-Einsätze tonalharmonisch stabiler--was erheblicher Vereinfachung sich verdankt--so kommen sie über die erste Zeile nicht hinaus. Verfremdung allenthalben?

Sie nun enträt--so meine ich—all jener beflissenen Ironie, die ihr öfters zugedacht wird; es sei denn, romantische Ironie wäre zugegen,[20] und mit ihr das verzweifelte Spiel mit unbewältigter Wirklichkeit, geboren aus der Einsicht, es würde einem "schwindlicht" auf der großen Schaukel zwischen erahntem, nicht mehr erkennbarem Absoluten und überscharf wahrgenommenen Partikeln des status quo.

Sind den auratischen Konfigurationen des gesungenen Wortes alle Späße abhanden gekommen--es geht um Leben und Tod!—, so nicht minder dem verfremdeten "als ob" der gesungenen Choräle und ihrer orchestralen Kontrapunkte. Was immer heraufbeschworen und verfremdet, ja, durch Verfremdung festgehalten wird, steht ein für den traurigen Ernst der Situation: Im Angesicht des Todes finden die Prozessionen statt, im Angesicht der herannahenden Katastrophe--wer an ihnen teilhat, ist aller Verheißungen beraubt, die noch den tödlichen Umzügen der Gläubigen vor Augen standen (noch den zum Tode Verurteilten winkte Gottes Barmherzigkeit, so sie bußfertig sich zeigten). Im Angesicht des Todes werden Bittgesänge angestimmt, und das gilt ohne Abstriche für deren verfremdete Präsentationen. Es fragt sich nur, worum noch zu bitten sei, wenn Verheißungen abhanden gekommen sind: Zynismus ist dennoch, oder gerade deshalb nicht angezeigt, wie sollte er von Brecht, Weill beabsichtigt sein?!

Im Angesicht des Todes präsentiert sich die "Aura Choral" und deren instrumentale, vokale Auskleidung. Der Gestus, auf dem Choralweise und Choralsatz sich vereidigen--wie in der Mehrzahl protestantischer Kirchenlieder wird der Vielzahl verbaler Botschaften *eine* Haltung, ein Affekt zugeeignet, um alle Verschiedenheit auszulöschen zugunsten des Gemeinsamen[21]--, ist der Gestus der Trauer, Ergebenheit; er bewertet das Verhalten der quasi-sakralen Prozessionen und ihrer Teilhaber nicht, er konstatiert Ausweglosigkeit. Zu recht! Innerhalb der Netzestadt, innerhalb ihrer sozialen, ökonomischen, kulturellen Regulative gibt es keinen Ausweg. Wohl ist den Einwohnern die Naturkatastrophe erspart; der Hurrikan macht einen Bogen. Umso mehr macht sich geltend, was Jim und seine Freunde dem Hurrikan entgegenhalten: "Wir brauchen keinen Hurrikan, wir brauchen keinen Taifun, denn was er an Schrecken tun kann, das können wir selber tun"[22]—allerdings nicht oder nicht primär durch menschlichen Destruktions-oder Todestrieb, sondern durch die Allgewalt des Geldes, die jedem, der es nicht hat, das Recht zu leben verweigert. So ehern, die Prozessionen, Bittgesänge, Choral-Vorkommen sich geben--durch alle Verfremdungen hindurch—, so unerschütterlich ehern sind die Rituale der Gerichtsverhandlung, in der Jim zum Tode verurteilt wird, so unerschütterlich ehern jene Demonstrationen vor der brennenden Stadt, die der Hinrichtung unweigerlich folgen! Kein Ausweg, kein Entkommen?

Der Schritt aufs Ganze?

Dass es um die Existenz des Menschen (und nicht erst heute: um die Existenz der Gattung Mensch) gehe, teilt sich, jenseits der "Aura Choral," der Prozessionen und Rituale, dem vielmaligen Rekurs auf das Alte und Neue Testament mit: Brecht hat, nach bevorzugter Literatur befragt, in den zwanziger Jahren die Bibel genannt, und das ohne Ironie. Überdeutlich nehmen die Vorgänge der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* auf Ereignisse der Passion bezug: Ist in Jims Trink-Gelage[23] Jesu letztes Mahl mit seinen Jüngern zugegen (vgl. Matthäus 26, 26-30), so auch das Entsetzliche dessen, was ihm folgt– die Gefangennahme, Gerichtsverhandlung, Hinrichtung. Jimmy spricht es aus: Er bittet zum Gelage, weil er ahnt, "wie leicht kann's sein, dass man wie Joe versinkt"[24]--weil der Tod vor der Türe steht?! Solch letztem Mahle ist als Vision vor der Katastrophe die Schiff-Fahrt auf dem See Genezareth (vgl. Matthäus 14, 22-34; Johannes 6, 16-21) involviert. Sie pervertiert zur fiktiven Reise auf dem Billard-Tisch, zur Fata Morgana der schwarzen Wälder von Alaska: Die Reisenden kommen nicht vom Fleck, und statt des Heilandes stehen Dreieinigkeitsmoses und die Begbick vor ihnen; sie bitten zur Kasse. Den Schiff-Fahrern jedoch, Jenny und Bill, stehen Bilder des ausgebliebenen Hurrikans, Taifuns vor Augen; Jimmy beruhigt sie wie Jesus seine Jünger auf dem stürmischen See.[25] Nicht Taifun-Wolken, sondern Alaskas Wälder seien zu sehen—umso böser die Wirklichkeit, Jimmy kann nicht zahlen. "Da verließen ihn alle Jünger und flohen"

(vgl. Matthäus 26, 56). Jimmy wird von all seinen Gefährten im Stich gelassen, damit dem Dreieinigkeitsmoses, der Witwe Begbick ausgeliefert zum tödlichen Prozess.

Wie Jesus in den letzten Augenblicken vor seiner Gefangennahme bäumt Jim sich auf gegen das Unausweichliche: Bittet der Heiland nachts in Gethsemane (vgl. Matthäus 26, 39-42) den Vater, dass der Kelch an ihm vorübergehe, so möchte Jimmy sich in der Nacht vor dem Prozess auf den Boden werfen, damit er nicht vor Gericht gezerrt werden kann, und es darf nicht hell werden, nicht hell sein. Ergibt sich Jesus in sein Schicksal, so winkt Jim das Kommende mit den Worten ab: "Stopf's in deine Pfeife."[26] Beiden gemeinsam ist die Qual des Aufbäumens, die Qual der Ergebung. Jims Abschied von Jenny—er übergibt sie Sparbüchsen-Bill—zitiert Jesus, der seine Mutter dem Jünger übergibt: "Siehe, das ist deine Mutter" (Johannes 19, 27). Noch in Jimmys letzten Worten ist Jesus zugegen: Seine Bitte "Gebt mir ein Glas Wasser"[27] enthält Jesu Worte "Mich dürstet" (Johannes 19, 28); im Aufschrei "Wisst ihr nicht, dass es einen Gott gibt"[28] lebt Jesus Aufschrei am Kreuze mitsamt dem Beginn des 22. Psalms "Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?" (Mathäus 27, 46), in den Antworten der Henker die höhnische oder erschreckte Replik der Umstehenden "Er rufet den Elias" (Matthäus 27, 47).

Derlei Bezugnahmen in Wort und Szene haben ihr Äquivalent in Weills Komposition: Sei es durch den Rekurs auf Makrostrukturen der Passionen von J. S. Bach: Im Wechsel zwischen dramatischer Aktion und liedhaftem Kommentar, auch in der Wiederkehr bestimmter Lied-Nummern, die das Vorangehende zusammenfassen oder kommentieren–oft genug schlagen sie ihm ins Gesicht. Sei es durch den Rekurs auf einzelne Sätze der Matthäuspassion: Unverkennbar nimmt das Schluss-Tableau, in dem verschiedene Musiziersphären nach und nach sich überlagern, die Mehr-Chörigkeit, das Mit-und Gegeneinander verschiedener Musizier-Schichten des Eingangschores auf; der nachmaligen Reduktion auf wenige Formulierung entspricht die Lapidarität des Bachschen Schlusschores. Ohnehin lässt sich das Finale als Grablegung verstehen--nicht mehr nur für den Hingerichteten, sondern für die Stadt, für alle Menschen, die ihre auf Transparenten festgehaltenen sozialen, ökonomischen, politischen Interessen demonstrierend vor sich her tragen. Unbelehrbar!

Solche Bezugnahmen auf biblische Ereignisse und Bachsche Passionen müssen bedacht sein, wenn von den Quasi-Choraltexten, Choralweisen, Choralsätzen die Rede ist: Vom sechsmaligen Choral-Singen im Angesicht der heraufziehenden Katastrophe—rahmt es das Geschehen ein, so erinnert die Szene entfernt an eine Choral-Kantate—; von jenem heftig zufahrenden instrumentalen Choralsatz, der den Abschied der Liebenden und Jims Weg zum Schafott kommentiert; von mehreren Cantus-firmus-Sätzen, die in den ersten Szenen sich alsbald auflösen, u.a. vom Gesang der Männer, die in

den großen Städten nichts genossen haben und nach Mahagonny gelockt werden.

Was immer damit sich verbindet, verweist, ich wiederhole mich, auf Situationen existentieller Not, zugespitzter Gefahr, auf den bevorstehenden Tod, auf den Weg ins Nichts. Denn, so das bittere Fazit des aus Brechts *Hauspostille* in die Gefangennahme bzw. Hinrichtung transformierten Gesanges "Lasst euch nicht verführen": "Der Tag steht vor den Türen, / Ihr könnt schon Nachtwind spüren. / Es kommt nichts nachher."[29] Oder, um das frühe Gedicht "Der Nachgeborene" aufzugreifen: "Wenn alle Irrtümer verbraucht sind / Sitzt als letzter Gesellschafter / Uns das Nichts gegenüber."[30] Und wiederum den "Großen Dankchoral,"[31] dessen verbale Topoi und strophische Anlage direkt auf das protestantische Lied "Lobet den Herrn, den mächtigen König der Erden" verweist: "Lobet die Nacht und die Finsternis, die euch umfangen! / Kommet zuhauf / Schaut in den Himmel hinauf: / Schon ist der Tag euch vergangen. /" "Blicket hinan, / Es kommt nicht auf euch an. /Ihr könnt unbesorgt sterben." Geht es um Ausgeburten tolldreister Selbst-Überhebung eines jungen Dichters, Bänkelsängers, Stückeschreibers, der über christliche Heils-Erwartungen, über unzählige Gläubige sich lustig macht? Oder um die mehr oder minder ironische, mehr oder minder bittere Feststellung, die prosaische Wirklichkeit habe alle Heilsbotschaften Lügen gestraft—auf den ersten, möglicherweise auch zweiten Blick?

Aufgenommen ist Friedrich Nietzsches verzweifeltes Wort "Gott ist tot," aufgenommen sind vor allem die Ereignisse des ersten Weltkrieges, quasi industrialisierten Massenmordens, das wohl alle bisherigen Werte und Vorstellungen über den Haufen zu werfen drohte: Karl Kraus schrieb *Die letzten Tage der Menschheit*, darin ein furchtbares Weltengericht stattfindet. Auch dem Theologen Karl Barth schienen bisherige Gottes-Visionen, bisherige Vorstellungen göttlicher Liebe, Gnade, allumfassender Geborgenheit nicht mehr erlaubt; seine Schrift "Der Römerbrief" ist ein Aufschrei gegen alle Religiosität. Brecht ist, wie mir scheint, in durchaus ehrenwerter Gesellschaft. Inwieweit sein mehr und mehr bekundeter Atheismus beim Worte zu nehmen sei—oder auf verborgene, verzweifelte Gottgläubigkeit verweist, und das nicht nur in den ganz frühen Psalmen—sei nach wie vor den Brecht-Exegeten als Frage übergeben.[32]

Davon abgehoben steht die Religiosität von Kurt Weill zur Diskussion, vorausgesetzt, die Intensität im Aufgreifen von Choral-und Cantus-firmus-Sätzen, Choral-Kantaten, musikalisierten Ritualen, architektonischen Prinzipen Bachscher Passion gehorcht nicht allein sogenannt ästhetischen Erwägungen. Gibt es Bindungen an protestantische Glaubenssätze, welche Rolle spielen, vor der Emigration, jüdische Glaubenssätze, Verheißungen?[33] Ein weites Feld...

Anmerkungen

[1] Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in Brecht, *Werke*, Bd. 2: *Stücke* 2, Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (Berlin / Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1988), S. 333-389; hier S. 355: zweiter Aufzug Nr. 11, szenische Anweisung; Kurt Weill, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Nach den Autographen und hinterlassenen Korrekturen des Komponisten sowie anderen Quellen revidiert von David Drew, Klavierauszug von Norbert Gingold (Wien: Universal-Edition 1969), S. 128.

[2] Ebd., Ziffer 150,1-150,7; 154,7-155,11, S. 128,1-129,2; 131,3-133,2.

[3] Ebd., Ziffer 157,4-7; 159,1-4, S. 134,4; 136,3-137,1.

[4] Ebd., Ziffer 166,5-11, S. 142,4-143,1.

[5] Ebd., Ziffer 182-3,1-6, S. 155,1-155,4.

[6] Jim Mahonney in der 1. Fassung (1929), Paul Ackermann in der 2. (1930).

[7] Ebd., Ziffer 156ff., S. 133,2-137,4.

[8] Ebd., Ziffer 159,2-5; S. 136,4-137,1. Unverkennbar beziehen sich Begbicks Worte auf chorische Monologe in der *Antigone* von Sophokles.

[9] Dritter Aufzug, Nr. 18 und 19, in Brecht, *Aufstieg und Fall*, S. 376-381, 382-386.

[10] Unverkennbar versammelt die Schluss-Szene Merkmale des "Gran Finale" sowohl des italienischen *Melodramma lirico* als auch der französischen *Grande Opéra*. Peter Knopp zufolge habe die zweite Gralsszene aus Richard Wagners Bühnenweihfestspiel *Parsifal*, vor allem der Trauermarsch, Pate gestanden. Vgl. Peter Knopp, *Durch die Wüste–Kurt Weills musikalische Ausfahrt nach Mahagonny*, Berlin 2000 [Manuskript].

[11] So die Worte des Chorals, den die Männer hinter der Mauer singen; vgl. Anm. 1 und 2.

[12] Weill, *Aufstieg und Fall*, Ziffer 150,1-7, S. 128,1-129,2.

[13] Ebd., Ziffer 154,7-155,11, S. 131,3-133,2.

[14] Vgl. hierzu Gerd Rienäcker, *Zur sozialen Ambivalenz des Kirchenliedes*, 2001 [Manuskript]; ders., *Zu einigen Aspekten der Wort-Ton-Beziehung in protestantischen Gemeindeliedern*, 2000 [Manuskript], Druck in Vorbereitung.

[15] Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit," 3. Fassung, in Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I,2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), S. 471–508; hier S. 479.

[16] U.a. zu. seinen Jüngern auf dem See Genezareth, vgl. Johannes 6, 20.

[17] U.a. im ersten Brief an die Korinther, 16, 13.

[18] "Ein feste Burg ist unser Gott" (Text und Weise von Martin Luther, 1527?), 2. Strophe.

[19] "Mir nach, spricht Christus, unser Held" (Text von Johann Scheffler, Musik von Johann Hermann Schein, 1628), 3. und 5. Strophe.

[20] Vgl. Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989), vor allem die 17.-21. Vorlesungen (S. 287ff).

[21] Vgl. Rienäcker, *Zu einigen Aspekten der Wort-Ton-Beziehung.*

[22] Weill, *Aufstieg und Fall*, Zweiter Aufzug, Nr. 11, S. 135,3-136,2.

[23] Ebd., zweiter Aufzug, Nr. 16, S. 135ff.

[24] Ebd., S. 135,3.

[25] Ebd., S. 134,3-134,4.

[26] Ebd., Dritter Aufzug, Nr. 17, S. 239,1-4; 240,4.

[27] Ebd., Dritter Aufzug, Nr. 20, S. 291.

[28] Brecht, *Aufstieg und Fall*, S. 384; diese Passage ist nur in der 2. Fassung von 1930 enthalten.

[29] Weill, *Aufstieg und Fall*, Zweiter Aufzug, Nr. 16, S. 234-235; Dritter Aufzug, Nr. 19, S. 292-296.

[30] Bertolt Brecht, "Den Nachgeborenen," in Brecht, *Werke*, Bd. 13, *Gedichte*, Bd., S. 189.

[31] Bertolt Brecht, "Großer Dankchoral," in Brecht, *Hauspostille*, Zweite Lektion: Exerzition, in Ebd., Bd. 11, S. 37-120; hier S. 77.

[32] Vgl. hierzu *Brecht-Dialog 2002: Brechts Glaube, Religionskritik, Wissenschaftsfrömmigkeit, Politische Theologie*, Hrsg. Sebastian Kleinschmidt und Therese Hörnigk (Berlin: Theater der Zeit, 2002). Zu entscheiden, ob Brecht religiös gebunden oder Atheist, ob allein wissenschaftsgläubig oder politischen Religionen verbunden sei, ist unmöglich, solange Religiosität, Gläubigkeit auf tradierte Vorstellungen katholisch-protestantischen Glaubens reduziert wird. Statt dessen müssen sehr unterschiedliche Ausgangspunkte und

Äußerungen religiösen Verhaltens bedacht sein, auch jene der sogenannten stillen Religiosität. Vgl. hierzu Jan Brachmann, *"Menschenwerk ist, was wir tun". Johannes Brahms zwischen Religionskrise und Kunstreligion*, Dissertation, Berlin 2001 [Manuskript], Einleitung sowie die ersten beiden Kapitel, S. 3–98. Brechts scharfe Kritik christlichen Glaubens und katholischer, protestantischer Institutionen stempelt ihn nicht a priori zum Atheisten. Sein Verhalten ist vielschichtiger, widersprüchlicher.

[33] Vgl. u.a. Christian Kuhnt, *Kurt Weill und das Judentum* (Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2001). Für Weill gilt, wie vor ihm für Giuseppe Verdi, dass Frömmigkeit und Kritik sowohl der Religion als auch ihrer tragenden Institutionen einander nicht ausschließen.

"Oh show us...": Oper und/als Zuschauen in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny ist auch heute noch Anziehungspunkt des intellektuellen Interesses, des kritischen Konflikts und des parteilichen Publikums, weil das Werk eine Oper ist, allerdings nur widerwillig. Als eine Oper gegen die Oper fragt sie nach dem Status und der Dynamik des Zuschauens in der Oper. Diese komplexe Zuschauerposition—während des neunzehnten Jahrhunderts in der Opernideologie verschleiert und verdrängt—weist in Brechts/Weills Werk auf sich selbst zurück. Alles in der Oper und in ihrer dargestellten Welt wird zur Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Betrachter und dem Betrachteten, zwischen Anwendung und Verbrauch. Das Publikum wird zum Bestandteil der dargestellten Welt, gefangen in ihrem Darstellungsnetz. Dieser Grenz—Status ist auch zu einem wichtigen Moment in der Kritik geworden, und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* wurde deswegen im kritischen Diskurs zugleich befremdlich und kanonisch.

"Oh show us...": Opera and/as Spectatorship in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny retains its power as a locus of intellectual interest, critical conflict, and audience partisanship because it is opera, but only unwillingly so. As an opera against opera, it interrogates the status and dynamics of operatic spectatorship itself. This complex spectatorship, masked and repressed in the tradition of nineteenth-century operatic ideology, turns back upon itself in the Brecht/ Weill opera. Thus everything in the opera and its represented world becomes liminal, working between subject and object, between observer and observed, between use and consumption. The audience becomes part of the represented world, captured in its representational net. This liminal status in the opera has also been borne out in its body of criticism, and *Aufstieg and Fall der Stadt Mahagonny* has become both mysterious and canonical in critical discourse.

"Oh show us...": Opera and / as Spectatorship in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*[1]

Kevin S. Amidon (Iowa State University, Ames)

The atmosphere of "crisis" in the German opera world of the 1920s owed much to a renewed focus by Brecht, Weill, and their contemporaries on the contentious network of relationships between operatic works, their institutions, and their audiences. They refused to allow the character of opera as static, composed artistic work to dominate other elements in the operatic network. Ernst Krenek may have most succinctly expressed their exploratory approach to the operatic network when he noted that "an unperformed opera, in a certain sense, does not even exist."[2] Brecht and Weill, through their artistic and intellectual collaboration, contributed a new model of operatic production and behavior to this network, one that makes the network itself (and its many conflicts) the focus of opera. In the Mahagonny project, culminating in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, they attempted to create a work that must also be an opera in the most radical sense: a musical and dramatic text that displays its networked nature in a range of overlapping, and even occasionally contradictory musical, dramatic, textual, scenic, critical, and spectatorial ways.[3] They were in fact so thorough in doing so that their own working relationship became a public part of the discursive network of the project, and they went their separate ways artistically and professionally.[4] Despite its own frictions and controversies, and those of its creators, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* succeeds as an opera in which spectatorship, the moment of the transformation of work into performance, and therefore also of work into opera, becomes the material of both work and performance.

It may at first seem counterintuitive to speak of something called "operatic spectatorship." Opera after all is more than a visual form. Opera must be at once both seen and heard, and the impossibility of determining which mode of perception guides or dominates the operatic experience contributes to both the form's potential power and the mystery. Text must become music, and music action, making opera a form in which vision and hearing mediate one another through performance. Operatic spectatorship must expand the eyes of the *Zuschauer*, the *spectatores*, by the ears of the *audience*. Those who experience opera must be both spectator and audience, both visual and aural, both individual and collective.

Wagnerian operatic ideology, which sought in the *Gesamtkunstwerk* to erase boundaries between modes of perception, experience, and knowledge, misused this synthetic character of operatic spectatorship to exercise control over the audience through the composer-conductor's authority.[5] For Weill and Brecht within the context of the Mahagonny project, "operatic spectacle" must become something that can transform this potential

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

manipulation of the audience into motivation and agency. This can happen when, and only when, the visual and aural elements of the operatic spectacle are revealed as constituting, but also always resisting, one another. Opera must lay bare its own strategies, conflicts, and materials, taking seriously both the necessity of its performance and the agency of its audience in making it more than pure work. In *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* Weill and Brecht attempt this kind of self-deconstructing opera. The work embeds its audience, revealing itself as work only through the possibility of its performance. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* is thus an opera about opera itself, a *Netzeoper*, an opera both frustrated and enriched by its conscious entanglement in the question of the potential for and the consequences of any representation of operatic networks themselves.

Brecht and Weill, both in their critical writings about the Mahagonny project and in the works themselves, confronted the operatic audience with a challenge to emerge from the passivity fostered by the nineteenth century's mystified, darkened world of operatic connoisseurship. They saw in the operatic audience a latent agency, a potential world of intellectual and political activity and meaning. By confronting the members of its spectatorially engaged audience with a complex and multivalent representation of the dynamics, consequences, and even pathologies of their own spectatorial position, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* pushes them toward consciousness of their own active status. The opera challenges its own audience, attempting to stimulate political activity and resistance by risking the audience's reactionary resistance to the unmasking and exploration of its own perceptions, motivations, and desires.

Three thematically similar, but politically divergent readings of parts of the Mahagonny project point to the issue of spectatorial perception as a key moment in the constellation of the project's relationship with its audience. Each of these readings was made during the period of the project's gestation and early reception (1927-32) and each engages visual metaphors to explain the significance of spectatorial behavior toward the opera. In the opinion of all of these readers, the Mahagonny project is visual as well as aural spectacle, and one focused on turning the audience's eyes and ears toward the issue of agency and participation, rather than passive connoisseurship.

The first of these readings is Weill's own. It comes from his often quoted, but puzzling article addressing the leading operatic buzzword of the day: "Zeitoper." Weill's article of that name, written in early 1928 as a response to an inquiry from the editorial staff of the journal Melos about the significance of the *Mahagonny-Songspiel*, raises the significance of spectatorial vision in opera to the level of leading principle. Weill's most important rhetorical move in the "Zeitoper" article is a metaphorical choice, a statement about the relationship

of vision to human agency and the intellectual, social, and political content of theater. The contemporary theater, he argues, must present its material, the world it represents, not as if the theater were a photograph, but as if it were a mirror: "Only now, after the recent 'Zeittheater' has freed up the material, have we achieved the unmediated, self-evident state in which we can form that picture of the world we see, perhaps each in his own way, no longer as a photograph, but as a mirror image."[6] Theater must not capture, rather it must reflect, immediately, instantaneously, and constantly. The audience must be both active in the seeing of the reflection and in the passing instantaneousness of its performance on the stage. Weill concludes his essay with a visual metaphor of the image of his and Brecht's audience, an audience that can approach opera freely and independently, free of received patterns of behavior and categories of prestige. Weill speaks of the work as if it were a technology for creating the audience itself: "When we project through our work the picture of our audience, we see the simplest, most naive, conditionless and traditionless listener, who brings with him his healthy sense for fun and for seriousness, for good and bad, for old and new, schooled on work, sport, and technology.[7] "Zeitoper" is therefore opera of a visual and visualized audience, an audience made part of the material of opera itself. Such opera must risk resistance, but only it respects the audience's potential agency.

Theodor W. Adorno recognized the project's implied dynamics of agency and resistance in the same way as Weill. In his early musical writings Adorno in fact grants Weill a uniquely privileged status: that of the composer most substantially and productively political, the composer who is able to renew opera most effectively by focusing his work directly toward the audience. Adorno relates this as follows in "On the Social Situation of Music," first published in the *Zeitschrift für Sozialforschung* in 1932:

> Weill does not present individuals with a primitivized art-music for their use, but rather holds their own "Gebrauchsmusik" before them in the distorting mirror of his artistic method, and shows it to be a commodity... Remarkable, what a qualitative fullness of results Weill developed with Brecht out of this constellation, what moments of renewal in operatic theater itself are established in the flash of those moments which themselves turn dialectically against the very possibility of operatic theater.[8]

Adorno invokes not just aggregated socio-political phenomena, but the specificity of the human beings in the operatic audience ("individuals") and the uniqueness of operatic art ("operatic theater"). The discursive mode of Weill's work therefore becomes more than tendentiousness. It becomes the visually mediated agency of the mirror, the ability to engage an audience in a

constructive, productive dialogue about the social, the political, and the aesthetic.

A completely different kind of document, however, indicates how politically significant the issue of a spectatorially engaged audience could be. This is an early document of reactionary resistance to the Mahagonny project: the photo-essay-cum-review of the *Mahagonny-Songspiel* premiere in Baden—Baden found in the Nazi magazine *Illustrierter Beobachter* in the issue of 15 August, 1927 (Figure 1). An overt and violent anti-Semitic diatribe, the unsigned piece bears witness to the *Songspiel*'s attempt to arouse the agency of its audience. The article itself invokes a potential audience for the work, one that might in fact be motivated to direct political action through its experience of it—though outside the opera house. This action, however, is of the most perverse sort, and it is mediated through the eyes of the work's potentially reactionary audience. In the article's formulation:

> We, however, are thankful that benevolent fate has led the Jews to feel that all caution and modesty can be dispensed with.... In this way, at least, they contribute to the rapid arrival of that day when the eyes of the millions of German working people will open. Then, hopefully, that measure will be taken which is simply necessary for the conservation of German life and for the protection of German customs and culture: Get the Jewish plague out of Germany![9]

Thus the *Mahagonny-Songspiel*, in its attempt to activate its audience's agency, indeed risks reaction, a reaction that first developed into direct Nazi organized violence at the 1930 Leipzig premiere of *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.

A reading of the full opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* reveals the complexity of Brecht's and Weill's attempt to engage the audience's agency. Through an insistent staging of the dynamics of performance, the work turns the means of the operatic stage, the stage's power of representation, directly back on the audience sitting before it. Weill and Brecht's work casts its eye back upon the spectator in the stalls and in the galleries and interrogates spectatorship itself. The members of the audience at a production of *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* watch and listen as the boundary conditions of their observation, and therefore the chain of contingency and consequence implicit in their perception, are performed before them, forcing them constantly out of passivity into more complex, more active modes of spectatorship and interrupting their ability to consume without reflection or engagement.[10] Performance and audience are therefore drawn within the work itself, and the work reveals itself as the focus of a network of authorial construction, potential performance, and spectatorial behavior.[11]

The work is able to do this through the multi-layered representation of spectatorial behavior upon the stage itself. Mahagonny. *Netzestadt.* City of the net, the trap, the network. This is the gloss cited by Leokadja Begbick, as she first comes to her decision to make an end to her travels and establish the city of Mahagonny, specifically as a city that will attract an audience.[12] She tells Fatty and Moses to make the site of Mahagonny visible (p. 12). Through the course of the opera the consequences of this choice are played out, this choice to establish a place where the exploitation of spectatorial voyeurism will be represented as the declared foundation of both economy and society. At the first order this spectatorship takes place upon the stage. Nonetheless, a second-order audience viewing and hearing the represented proceedings in the opera house becomes just as important. In the world of *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* spectatorship constantly lapses into voyeurism, consumption into fetishism, and interest into complicity, for the boundary between the stage activity and the imputed agency of the people in the stalls is constantly and thoroughly dismantled.

Each of the representational modes within *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, including the aural modes of the musical and the vocal and the visual modes of the textual and the dramatic, individually carries this moment of confrontational friction between work and audience. Both separately and together these modes turn back upon those seeing, hearing, and reading from the seats in the theater to show them the most extreme, even pathological manifestations of their sensory engagement with and desire for the work on the stage. Furthermore, because *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* is an opera, these modes overlap, constantly redoubling and overdetermining each other's effects. They enact the troubled network of representational, libidinal, and operatic economies of the city of Mahagonny for its consumers both on the stage and in the theater. By liberating visual, dramatic, textual, and musical elements from their traditional position in support of vocal display, *Mahagonny* turns opera's inherent fetishization of vocal utterance against itself.

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny's self-conflictedness, this aspect that overtly stages the question of whether or to what extent the work is operatic, emerges constantly from its musical elements. The large orchestral resources are repeatedly employed within simple, even banal song and dance forms. The famous "Alabama-Song," the second number in the opera, sets this trajectory in motion, accompanied by an uncomplicated foxtrot rhythm (pp. 17-23). Many other major numbers go on to recapitulate this rhythm, which thereby becomes a motive drawing together the work's musical and dramatic material. When the orchestra does play more complex musical figures, it is often only as accompaniment to spoken dialogue, for example, in numbers seven and eight in act one, in which Begbick, Fatty, and Dreieinigkeitsmoses lament that

Mahagonny's economy does not appear to be functioning as they desire, because people are leaving the city (pp. 64-88).

The complexity of the orchestra's position among the work's elements is further complicated by the presence of diegetic music played from the stage during several scenes. The first of these is the ninth scene in which Jim explores his growing dissatisfaction with life in Mahagonny. Here instrumental music is first staged within the work's diegesis, rather than accompanying the action from the orchestra pit. A piano sits on the stage, playing melodious rising and falling figures in a contemplative *Andante* as the scene opens. Jim's song then begins with a quiet, ironizing spoken line, drawing attention to this shift in the opera's musical strategies and vectors of interest and desire: "Das ist die ewige Kunst," Jim explains (p. 91).

Music's place within Mahagonny's fetish economy is heightened most thoroughly by the use of stage ensembles in the first three of the four scenes from act two in which the deadly consequences of unfettered, extreme consumption are demonstrated (numbers 13 through 16; pp. 163-235). Consumption in these scenes is transformed into perversion, becoming in turn gluttony, lust, sadism, and intemperance. In each case the musical accompaniment presented as part of the debauched stage action draws attention to itself, demonstrating the complicity of the musical in the heightening of consumption into fetishism. The scenes are also linked musically through the orchestral accompaniment in the form of a musical figure that acts as a motive: a rapid triple rhythm in the bass combined with truncated staccato dotted figures (as in the overture) as a repetitive, almost ostinato-like figure in the treble instruments. This driving treble motive hints at becoming melody, but never really succeeds in that it becomes near obsessive in its constant repetition.

The first of the four scenes—about gluttony—is accompanied by a maudlin "Valse lento," played from the stage by zither and bandoneon (a chromatic accordion). Jack eats himself to death in front of two audiences: that represented on stage and that sitting in the opera house. The chorus, which has introduced the scene (and thereby the subsequent scenes as well) with Brecht's famous line "Erstens, vergeßt nicht, kommt das Fressen, zweitens kommt der Liebesakt, drittens das Boxen nicht vergessen, viertens Saufen, laut Kontrakt," then takes its place as the first-order audience, turning the observers in the opera house into a second-order audience (pp. 163-4).[13] A stage direction points out specifically that the chorus is to take part in the action as an active audience: "Die Männer gehen auf die Bühne und beteiligen sich an den Vorgängen" (p. 165). The diegetic music specifically throws this staging into clear relief, doubling the operatic spectacle into spectacle-within-spectacle. Finally, at the very moment at which Jack dies, the stage band stops playing, for when the obscene, fatal consumption has achieved its deadly consequence, there is no longer any need for music as part of the action (p. 168).

The second consumption scene, in which Begbick and Moses whip up the traffic in their house of prostitution into an absurd, obscene frenzy of coupling achieved as quickly as possible, is again introduced by the orchestra, which plays a refiguration of the introductory figure from the previous scene. A small stage band of unspecified instrumentation then continues the scene with another maudlin melody. Here the men of the chorus become directly complicit in the action even while they retain their status as audience, for they are represented as standing in line awaiting their turns with the prostitutes. The central position of the staged musical element, the accompaniment of the lust scene, is also further heightened by a footnote in the vocal score indicating that the accompaniment should be played from the orchestra pit if it is more audible from there (p. 172). Music is thus central to the action not for its direct visibility, but because it unites through aural accompaniment the voyeuristic, consuming spectatorial behavior of the staged audience with that of the house audience. Once music's enabling position for the two audiences has been established, it makes no difference if the music directed at the ears of the two audiences emerges from one source (the pit) or two (the pit and the stage).

The fifteenth scene, the third of the consumption scenes, displays Joe killed by Dreieinigkeitsmoses in the boxing ring. This scene is again accompanied by a brass band on the stage, and the chorus again actively participates as the audience surrounding the boxing ring, encouraging Moses to make the match painful to Joe (p. 201).[14] Moses achieves this, killing Joe in direct sight of both audiences.

In the last of the four scenes, the sixteenth, drink so modifies the characters' perceptions that they imagine themselves on a trip to Alaska while the full orchestra alone accompanies the scene. Through this scene's culmination of the series of voyeuristic spectacles the orchestra in the pit takes over the representation of the fantasy space implicit in the voyeuristic and exploitative behavior of the first-order audience, the chorus. The separation between the first-order audience on the stage and the second-order audience in the house is thus progressively unsettled and dismantled throughout these scenes, as the orchestra becomes increasingly complicit in the proceedings on the stage.

The multilayered musical material found in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, however, only begins the work's confrontation with itself, with the category opera, and with its audience. Only where music becomes operatic, that is, in its link to vocal utterance through singing, does the representational world of Mahagonny begin to appear fully formed. It is particularly symptomatic of the problematical status of the vocal in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, however, that singing emerges as a dominant mode of utterance only gradually, while constantly foregrounding the stakes of the potential fetishization of the spoken word through the beauty of song. In *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* in fact the

relationship between music and diegetic sound, in a reversal atypical for opera, is first established by the absence of the vocal element. The first sound heard by the audience after the conclusion of the overture is not the voice of a character, either spoken or sung, but rather the engine noise of the fugitives' truck, which, backfiring and stalling, rolls after some ten measures of accompanying music to a final, dead stop (pp. 5-6). Thus this aural interruption of typical operatic *mise en scène* itself sets in motion the establishment of the constitutive elements in the opera's formal whole. As becomes increasingly clear throughout the work's progress and structure, the audience is therefore directly engaged, not with typically unmediated operatic vocalization, but by demonstrating the audience's own agency in desiring that vocalization and its accompanying moments of operatic display.[15]

Furthermore, Begbick, Fatty, and Moses do not begin singing upon their emergence from the truck in the first scene, again putting off the introduction of vocal display to the opera's formal complex. While the orchestra continues its accompaniment, developing rhythmic and melodic figures from the overture, the three characters begin a dialogue. They describe their original intention: to proceed to the coast, where gold has been discovered. Since they cannot reach the coast, however, they must find their livelihood where they are. Begbick draws the key conclusion, the insight that will drive the drama: whereas achieving wealth and status by finding gold itself (the universal currency, indeed the universal fetish) is difficult, getting it from men is by comparison simple. Those men, however, from whom the gold is to be gained must specifically become a group whose attention can be focused onto consumption. Those men must become an audience.

As Begbick describes the situation, the universal fetish money is more easily achieved through the engagement of a moneyed audience with its multiplicity of desires, fantasies, and fetishes than through the actual mining of the mineral associated directly with currency itself: "Seht, alle Leute die von dort herunterkamen und die Goldflüße gesehen haben, sagten, daß die Flüße das Gold sehr ungern hergeben. Es ist eine schlimme Arbeit, und wir können nicht arbeiten. Aber ich habe diese Leute gesehen und ich sage euch, sie geben das Geld her! Ihr bekommt leichter das Gold von Männern als von Flüßen" (p. 8). With the stakes of the dramatic conflict thus established, the operatic itself, the mode of the vocal fetish, may finally be made overt for the first time. The characters thus begin to sing, with Begbick, rising to *fortissimo*, choosing for her newly established city the moniker "Mahagonny, das heißt: Netzestadt" (p. 9). Thus exactly where the audience is first exposed to the economic rationale for Mahagonny, to the city's exploitative, overtly fetishizing purpose, the fugitives' voices themselves first display their fetishized operatic status.

The visual mode, however, bears most directly the work's effacement of the boundary between stage and audience. The lack of a curtain, replaced by a traveler or scrim on which images and texts are projected, begins this effacement. The first projection required by the score's stage directions makes it overt: the audience sees the wanted poster of Fatty, Begbick, and Dreieinigigkeitsmoses before it sees them in person (p. 3). Thus the audience is immediately made visually complicit in the opera's action, for a wanted poster requires the engagement of the audience's powers of surveillance on behalf of the law-enforcement authorities.

The criminals' activities lead to a continual accretion of links between visual and aural moments. From the first act in scene one, which is to make the geographic site of the future city of Mahagonny visible to its potential audience, through the voyeuristic thrill of the prostitutes' introduction in scenes two and five, to the morbid spectacles of act two, the audience in the stalls sees before it modes of its own spectatorial behavior. The penultimate scene, number 18, turns this linkage into the instantiation of authority itself. Mahagonny's capital court is represented on the stage, open on one side to allow the audience in the house the privilege of visual and aural access. The stage directions even describe the court as a kind of surgical amphitheater, a place where viewers are able to observe the vivisection of accused "criminals." Also, for the first time, the inhabitants of Mahagonny are referred to specifically as an audience ("Publikum"): "Gerichtszeit. Eine Estrade mit einem Tisch und drei Stühlen sowie ein kleiner amphitheatralischer Aufbau in der Art chirurgischer Kliniken. Auf ihm das Publikum..." (p. 242). The trial, then, is the ultimate show trial, open to two audiences, the first-order audience on the stage and the second in the theater seats. Dreieinigkeitsmoses opens the dialogue by demonstrating the theatricality of the proceedings: he hawks tickets to those who might still wish to consume the trial spectacle: "Haben alle Zuschauer Billette? Drei Plätze sind noch frei, das Stück fünf Dollar..." (p. 242). Thus the division between the diegetic audience and the house audience is effectively effaced, as all will participate in the trial as theater. *Mahagonny*'s courtroom is a theater, and Jim's trial ends with his death sentence. The work admits, finally, no separation between voyeurism and political action, between spectatorship and agency, between observation and authority.

In the final scene God (played with multiple irony by Moses, the ringmaster of the visual spectacle) may come to Mahagonny, but only God is allowed the privilege of separating himself from and avoiding the seductiveness of its spectacle. Only God can set himself outside spectatorial status, and the inhabitants of the city reject him for it. He covers his face with his hat, refusing to participate in the spectacle (pp. 296; 301). He condemns the disintegrating city and its inhabitants to hell and departs.

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny becomes a unique document because it asks, directly and confrontationally, what its audience seeks in engaging the multiple, varied, and often contradictory and conflicted modes of operatic representation and spectatorship.[16] Seeing and hearing, watching and listening, the opera's audience surveys the consequences of operatic experience and becomes part of the operatic network. The work thus investigates its own public, asking about the parameters of its audience's desire for the representational world both of opera in general and of *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* in particular. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* may therefore always be condemned to a marginal position in the operatic repertoire, but its marginal position will remain one from which we might better achieve an understanding of what opera is, can be, and should be.



FIGURE 1.
Article from the *Illustrierter Beobachter*, 15 August, 1927.

NOTES

[1] The author wishes to acknowledge the assistance of Prof. Daniel H. Magilow, University of North Texas, in the preparation of this article.

[2] Translation Amidon. In original context: "Das Theater hat mit...ewigen Gesetzen nichts zu tun. Es ist direkte Gestaltung des lebendigen Lebens.... In diesem Sinne besteht jedes Theaterwerk aus einem vorher festgelegten Teil, Textbuch, Partitur und dergleichen, und aus einem von Mal zu Mal neu arrangierten, fast improvisierten, der Aufführung. Die Aufführung ist in diesem Fall ein wesentliches Ingredienz des Werkes, eine unaufgeführte Oper existiert im gewissen Sinn gar nicht." Ernst Krenek, "'Materialbestimmtheit' der Oper," in Ernst Krenek, *Zur Sprache gebracht* (Munich: Langen-Müller, 1958), pp. 25-6. Originally published in: "*Oper*," *Jahrbuch der Universal Edition*, 1927.

[3] By "Mahagonny project" I refer here to the *Mahagonny-Songspiel*, the opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, and the literary and critical work done by Brecht and Weill both before and after the two larger works.

[4] Even after his turn against opera as "kulinarische" form, Brecht still claimed that *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* was productive in that it turned operatic performance itself into the material of opera: "Mag 'Mahagonny' so kulinarisch sein wie immer–eben so kulinarisch wie es sich für eine Oper schickt –, so hat es doch schon eine gesellschaftsändernde Funktion; es stellt eben das Kulinarische zur Diskussion, es greift die Gesellschaft an, die solche Opern benötigt; sozusagen sitzt es noch prächtig auf dem alten Ast, aber es sägt ihn wenigstens schon (zerstreut oder aus schlechtem Gewissen) ein wenig an...." Bertolt Brecht, "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1931)," in Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955), pp. 83-96, here pp. 95-6.

[5] Wagner's understanding of his double authority as both composer and conductor, as well as the ways in which this double authority leads to an elision of work and performance, are richly explored in Adorno's comments on Wagner's essay "Über das Dirigieren." Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion, Nachgelassene Schriften* I.2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001), pp. 37-53.

[6] Translation Amidon. Kurt Weill, *Musik und Theater: Gesammelte Schriften*, Stephen Hinton and Jürgen Schebera, eds. (Berlin, GDR: Henschel, 1990), p. 48. Hereafter Weill, GS. "Jetzt erst, nachdem das bisherige Zeittheater das Material freigelegt hat, haben wir die Unabsichtlichkeit, die Selbstverständlichkeit erlangt, um das Weltbild, das wir–vielleicht jeder auf seine Weise–sehen, nicht mehr in einer Fotographie, sondern in einem Spiegelbild zu gestalten."

[7] Translation Amidon. Weill, GS, p. 50. "Und wenn wir uns durch unser Werk hindurch das Bild unseres Publikums projizieren, so sehen wir den einfachen, naiven, voraussetzungs- und traditionslosen Hörer, der seinen gesunden, an Arbeit, Sport und Technik geschulten Sinn für Spaß und Ernst, für gut und schlecht, für alt und neu mitbringt."

[8] Translation Amidon. Theodor W. Adorno, "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik," *Gesammelte Schriften* 18 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), pp. 749-50. "Er [Weill] präsentiert nicht den Menschen eine primitivierte Kunstmusik zum Gebrauch, er hält ihnen ihre eigene Gebrauchsmusik im Zerrspiegel seines künstlerischen Verfahrens vor und zeigt sie als Ware. Nicht umsonst steht der Stil der Dreigroschenoper und von 'Mahagonny' der 'Histoire du soldat' näher als Hindemith: ein Stil der Montage... Bewundernswert, welche qualitative Fülle von Ergebnissen Weill mit Brecht aus dieser Konstellation entwickelte, welche Neuerungen des *Operntheaters* im Blitzlicht von Momenten angelegt sind, die zugleich dialektisch sich gegen die Möglichkeit des Operntheaters überhaupt kehren. Fraglos ist Weills Musik heute die einzige von echter gesellschaftlich polemischer Schlagkraft...."

[9] Translation Amidon. *Illustrierter Beobachter*, Folge 15, 1927 (15 August, 1927), p. 214. "Wir aber sind dankbar, daß ein gütiges Geschick den Juden jegliche Vorsicht und Zurückhaltung entbehrlich scheinen läßt.... Auf diese Weise tragen sie wenigstens dazu bei, daß bald der Tag kommt, wo den Millionen deutscher Arbeitsmenschen die Augen aufgehen. Dann wird hoffentlich jene Maßnahme durchgeführt, die zur Erhaltung deutschen Lebens und zum Schutz deutscher Sitte und Kultur einfach notwendig ist: Raus mit der jüdischen Pest aus Deutschland!"

[10] Ernst Bloch phrased this idea similarly in his *Erbschaft dieser Zeit* (1935): "Weill gelang eher, auf sehr lebendige Art, die faulen Wasser auszuschöpfen, gerade die des Schlagers. 'Anstatt daß, anstatt daß sie zu Hause bleiben, brauchen sie Spaß': die falschen Töne, versetzten Rhythmen dieses Spaßes werden auskomponiert und enthüllt. Dadurch wird die Triebbefriedigung, die das Publikum sonst an Schlagern findet, verraten und verräterisch umgesetzt; nämlich die *Ware* als Schlager hört auf, und er erscheint als verhinderter Ersatz für ein *Gut*." Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* [Erweiterte Ausgabe; Ernst Bloch Werkausgabe 4] (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), p. 230.

[11] Daniel Albright reads Weill's and Brecht's theory of *gestus* as link between performance, work, and audience (and credits Weill with the first use of the term): "A *gestus*, then, might be defined as an entity between a gesture and a narrative; a sort of schematic of a human figure that defines or epitomizes a whole discursive context in which such a contortion might come into play. [...] A *gestus* can be

understood as a hieroglyph or ideogram read from a human body.... A *gestus* is a confrontation, a demand, a political act; it is a pose of a body that breathes, that trembles, that engages the spectator in its humanness." Daniel Albright, *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts* (Chicago: University of Chicago, 2000), p. 111.

[12] Vocal score: Kurt Weill, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Oper in drei Akten. Text von Brecht. David Drew, ed. (Vienna: Universal-Edition, 1969; UE 9851), p. 8. Citations that follow will be made parenthetically to pages in the Drew edition of the vocal score. Drew's edition is a slightly reorganized version of the original edition published by UE in 1929 with the same score number and contains some additional versions of material modified by the authors in the course of the opera's early production history. The text found in Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955) differs substantially in the vocal score, as Brecht made modifications he deemed necessary after he parted ways with Weill in mid-1931. The reading here follows the collaborative version found in the vocal score, not Brecht's later text.

[13] This is one of the lyrics expurgated for the premiere. The original 1929 vocal score contains the bowdlerized version on the same pages as the text above from the 1969 edition: "Erstens, vergeßt nicht, kommt das Fressen, zweitens kommt die Liebe dran, drittens das Boxen nicht vergessen, viertens Saufen, so lang man kann...." See David Drew's preface to the 1969 vocal score (no page).

[14] Again, for the sake of audibility, the brass band may remain in the pit (p. 185).

[15] Weill's and Brecht's techniques here owe much to the interactions of spoken word and song found in operetta and in the *Singspiel* tradition of German opera (such as Mozart's *Die Zauberflöte*). Nonetheless (unlike the *Mahagonny-Songspiel*–and in both tension with and expansion of it), *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* stands as a full through-composed opera, and its relationships to operetta and *Singspiel* therefore foreground the work's exploration of the nature and consequences of operatic form and representation. For a discussion of some of the issues surrounding questions of genre in the Mahagonny-project, see Herbert Lindenberger, *Opera in History: From Monteverdi to Cage* (Stanford: Stanford University, 1998), pp. 231-4.

[16] Lindenberger goes so far as to place *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* alongside Schoenberg's *Moses und Aron* at the center of any critical canon of modern opera. Lindenberger, *Opera in History*, pp. 191; 193; 315n4.

Metropolitan Rhythms—Incidental Music as an Interventionist Medium in Piscator's and Brecht's Works?

Brecht and Weill's shared endeavors of the late 1920s to renew German opera took place during an era of increasing significance of incidental music in general and of musical intertexts in theatrical plays in particular. Influenced by the success of revue theater and vaudeville, German avant-garde directors frequently cooperated with popular composers, jazz bands, and large choruses. Erwin Piscator's productions at Berlin's Theater am Nollendorfplatz provide outstanding examples of this tendency. In a detailed comparison of the most extravagant Piscator production (Walter Mehring, *The Merchant of Berlin*, September 6, 1929) with the efforts to renew musical theater as exemplified in *Rise and Fall of the City of Mahagonny* that Brecht and Weill also completed in 1929, this essay establishes the characteristics of two musically and functionally independent approaches to interventionist theater in the late 1920s.

Metropolenrhythmen–Musik als interventionistisches Leitmedium im Theater Piscators und Brechts?

Brecht/Weills Impuls der späten zwanziger Jahre zur Erneuerung der Opernkunst erfolgt zu einer Zeit, in der die Bühnenmusik im Allgemeinen und musikalische Intertexte im Besonderen auch im Sprechtheater an Bedeutung gewinnen. Beeinflusst von den Erfolgen von Revue- und Varietétheater, kooperieren Regisseure des avantgardistischen Sprechtheaters mit namhaften Komponisten, Jazzcombos und großen Chören. Diese Tendenz veranschaulichen exemplarisch die Inszenierungen der Piscatorbühne am Nollendorfplatz. Im Detailvergleich der aufwändigsten Piscator-Inszenierung der zwanziger Jahre (Walter Mehring, *Der Kaufmann von Berlin*, 6.9.1929) mit den Erneuerungstendenzen im Musiktheater am Beispiel von Brecht und Weills im selben Jahr vollendeter Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* verfolgt dieser Beitrag die Charakteristika zweier musikalisch-funktional eigenständiger Ansätze interventionistischen Theaters der späten zwanziger Jahre.

Metropolenrhythmen—Musik als interventionistisches Leitmedium im Theater Piscators und Brechts?

Klaus Wannemacher (Hannover)

Die zeitweilige Hinwendung zum Musiktheater im Werk Bertolt Brechts in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre fällt in eine Zeit der beträchtlichen Erfolge von Jazzbands und Vokalensembles, der Krolloper und von Revuetheatern, der Zwölftonmusik und lateinamerikanischer Modetänze, deren pluraler Charakter die musikgeschichtliche Gesamtcharakterisierung dieser Epoche bis in die Gegenwart erschwert. Diese Tendenzen bleiben nicht ohne Auswirkung auch auf den Schauspielbereich, in dem musikalische und choreografische Elemente erheblich an Bedeutung gewinnen, sei es zu Zwecken der Rhythmisierung der Textvorlagen, zur stimmungsmäßigen Untermalung, Spannungserzeugung, leitmotivischen Akzentuierung oder zum kontrastiven Unterlaufen der Handlung. Im Folgenden sollen dem breiten ästhetischen Spektrum des Musikeinsatzes im Avantgardetheater--unter besonderer Berücksichtigung zeittypischer musikalischer Intertexte--anhand zweier Text-bzw. Inszenierungsbeispiele der späten Weimarer Republik näher nachgegangen werden, die beide in heftigen Uraufführungs-Skandalen mündeten. Den Bereich des Sprechtheaters vertritt Erwin Piscators Berliner Uraufführungs-Inszenierung von Walter Mehrings "historischem Schauspiel" *Der Kaufmann von Berlin*, den Bereich des Musiktheaters Bertolt Brecht und Kurt Weills Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.

1. Walter Mehrings *Der Kaufmann von Berlin*, aufgeführt am 6. September 1929 an der Zweiten Piscatorbühne unter der Regie von Erwin Piscator

Angesichts der vom Topos der Techniklastigkeit dominierten Auseinandersetzungen um Piscators Theater der zwanziger Jahre wurde die Relevanz anderer Wirkungsfaktoren seiner Bühnenarbeit selten vollständig wahrgenommen.[1] Insbesondere der zeitgenössischen "Gebrauchsmusik" kommt in der Piscatorbühne am Berliner Nollendorfplatz (1927-1929) jedoch herausragende Bedeutung zu. Die dramaturgisch und bühnentechnisch aufwändigste Inszenierung, die ihr Leiter Erwin Piscator einrichtet, ist die Uraufführung von Walter Mehrings Zeitstück *Der Kaufmann von Berlin*. Mit diesem "historischen Schauspiel aus der deutschen Inflation" eröffnet am 6. September 1929 die mit Mitteln Felix Weills--bekannt als Gründer des Frankfurter Instituts für Sozialforschung--finanzierte zweite Piscatorbühne. Der Inkubator des politischen Theaters zieht für diese Inszenierung mit Kabarett-und Revuecharakter, die zu einem der heftigsten Theaterskandale der Weimarer Republik

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

führt, den im Vorjahr vom Bauhaus demissionierten Konstruktivisten László Moholy-Nagy hinzu, die Filmtechniker Alex Strasser und Elwitz-Schönfeld, den Komponisten Hanns Eisler, der im Vorjahr--ebenfalls bei Piscator--seinen Einstand als Bühnenmusiker gegeben hatte (*Heimweh*, Studio der Piscatorbühne, 8. Januar 1928),[2] die dem renommierten Berliner Varieté Wintergarten abgeworbene populäre Jazzgruppe "Weintraub Syncopators,"[3] die Tanzlehrerin Claire Bauroff und den Schauspieler Ernst Busch, dessen Karriere als populärer Sänger in dieser Piscator-Inszenierung ihren Anfang nimmt.[4]

Walter Mehrings Schauspiel schildert den Aufstieg und Fall des ostjüdischen Immigranten Simon Kaftan, der mit einem Vermögen von 100 US-Dollar nach Berlin reist. Der rechtsnationale Rechtsanwalt und Oberleutnant a.D. Heinz Joachim Müller schanzt Kaftan, dem Besitzer harter Valuten, die Führungsposition des Berliner Finanzinstituts Eisenberg zu. Als einflussreicher und rücksichtsloser Bankier unverhofft zu Einfluss gelangt, lässt Kaftan sich ausgerechnet in die Finanzierung eines rechtsextremen Putschversuchs hineinziehen. Während einer großen Feierlichkeit, die Kaftan auf dem Zenit seiner Macht zeigt, trifft die Nachricht von der Währungsreform und der Stabilisierung der Mark ein. Abrupt bricht der bereits eingeleitete Putsch in sich zusammen; es kommt zum Ruin und Fall Kaftans.

Piscator inszeniert das dem Zuschauer aufgrund jiddischer Elemente nicht wenig abverlangende Stück, das Max Reinhardt bereits 1927 am Deutschen Theater hatte uraufführen wollen, unter Aufbietung einer spektakulären Kombination komplexer bühnentechnischer Inszenierungsmittel, mit denen er die Veränderbarkeit der sozialen Klassenstufen visualisieren will. Zu diesen zählen eine Drehbühne mit zwei horizontalen Laufbändern, eine mit Fahrstuhlbrücken ausgestattete dreiteilige Etagenbühne, eine Einrichtung zur Variation des Bühnenausschnitts, Filmeinblendungen auf einem Gazevorhang sowie vier Projektionswände, auf denen unter anderem Szenentitel, Daten und Symbole gezeigt werden. Doch so eindrucksvoll die technisch raffiniert arrangierten szenischen Tableaus auf das Publikum auch wirken müssen, verdankt sich die von Piscator intendierte Reproduktion einer zerrissenen Epoche gleichwohl nicht minder einer anderen erregenden Bühnenkunst, der Gebrauchsmusik.[5]

Während diverse musikalische Originalbeiträge von Walter Mehring nicht zum Einsatz gelangen, werden andere von Piscators Dramaturg Felix Gasbarra eigens neu verfasst.[6] Der noch weitgehend bühnenunerfahrene Komponist Hanns Eisler gestaltet ein musikalisches Korpus von acht Liedern: "Die Kantate von Krieg, Frieden und Inflation" ("So begann es"), "Das Lied der Gepäckträger" ("Ach Mensch, die aus'm Osten"), "Das Lied vom trocknen Brot" ("Wer arbeit', muss auch essen"), der "Chor der Weisen von Zion," das "Lied vom Hakenkreuzler" ("So zogen wir Helden"), Jessies "Pogromlied," der "Abgesang der Straßenkehrer" ("Mensch, das war mal'n Mensch gewesen") sowie den Kehraus "Was ist der Unterschied."[7] Die

politischen Chansons von Mehring, Gasbarra und Eisler werden abwechselnd von den Solisten Ernst Busch, Leonard Steckel und einem aus 24 Sängern bestehenden, geisterhaft in Szene gesetzten Männerchor vorgetragen.[8]

Die einzelnen Musikstücke dienen der Einrahmung, Ergänzung und Kommentierung der Mehringschen Handlung. Die die Inszenierung einleitende polemische "Kantate von Krieg," "Frieden und Inflation," die Ernst Busch, Leonard Steckel und der Chor alternierend vortragen, zeichnet in kämpferischen Tönen die zeitgeschichtliche Entwicklung von der imperialistischen Politik des Wilhelminischen Kaiserreichs, die direkt in den Ersten Weltkrieg führt, bis zur Inflation des Jahres 1923 nach. Das folgende Rezitativ zur unmittelbaren Nachkriegssituation veranschaulicht den aufrüttelnden Stil, der einen Teil der Bühnenmusik kennzeichnet:

> Da erschien der Feind und sprach: Ihr müßt zahlen! Aber da war alles Gold gewandelt zu Papier. Da besetzte der Feind das Land und sprach zum zweiten Male: Ihr müßt zahlen! Aber da waren alle Nahrung, alle Kleidung gewandelt zu Papier und alles Volk litt Hungerqualen. Da erschienen die Herren der Feinde und die Herren der Heimat Hand in Hand und sprachen zum Volke: Ihr müßt es zahlen! Zahlen müßt ihr![9]

Die pazifistische "Kantate" endet mit dem eindringlichen Appell, sich der Ursachen der Inflation zu erinnern. Die Kantatenform als vokale, nichtszenische Gattung größeren Umfangs erlaubt dem Autorenteam die elegante Alternation und wechselseitige Kommentierung von rezitativen Prosasegmenten und den jambischen Liedstrophen des Chores. In der musikalischen Umsetzung dieses Stückes verarbeitet Eisler disparate musikalische Elemente (u.a. aus traditioneller Kantate, Kampflied, Hymne), ohne diese doch konsequent miteinander zu verflechten.

In gleicher Weise verfährt Eisler bei den folgenden Liedern, die ihre eindringlichsten Momente in der Anverwandlung musikalischer Intertexte für die Zwecke einer harschen Kapitalismuskritik entfalten. Die Musikalien reichen von Chansontönen ("Lied der Gepäckträger"), Jazzmusik und Tanzklängen ("Tanz der Huren") über ein Klagelied ("Pogromlied") und Sakralmusik bis zu politischen Kampfliedern (vierte Strophe der "Kantate") und parodistischer Militärmusik ("Füsilier sind lust'ge Brüder"). Das von Ernst Busch in Reichswehruniform vorgetragene "Lied der Hakenkreuzle"--das Wolfgang Roth zufolge während einer Probenpause entstanden ist![10]--stellt eine polemisch-aggressive Travestie auf zeitgenössische NS-Kampflieder dar und warnt prägnant vor deutschem Kadavergehorsam sowie vor einem erneut drohenden Krieg:

Denn eine Uniform,
Die imponiert enorm;
Vor der gibt's keinen Sozialismus mehr.
Laßt das Proletenschwein
Nach Brot und Frieden schrein;
Wenn das Signal kommt,
Rennt die Bande hinterher!...
In den frisch-fromm-fröhlichen
Nächsten Krieg!
Bis alles in Scherben fällt.
Wenn das ganze Volk
Dann auf der Strecke liegt:
Dann gehört uns Deutschland
Und morgen die ganze Welt!

Zum Eklat bei der nationalistischen Presse führt indessen der von Ernst Busch, Hermann Speelmans und Friedrich Gnas vorgetragene, gleichnishafte "Abgesang der Straßenkehrer." Drei Straßenkehrer fegen einen Haufen Papiergeld und einen kullernden Stahlhelm zusammen, um schließlich in der dritten Strophe an den Leichnam eines Freikorpssoldaten zu stoßen, der sich ihnen ebenfalls als zurückgebliebener "Inflationsdreck" darstellt:

Mensch! Das war mal Mensch gewesen!
Das hat mal einen Stahlhelm besessen!
Das lebte mal--das hat ausgefressen!
Kommt alles untern Besen!
Kommt alles untern Besen!
Das hat mal
Erschießen dürfen,
Weil es mal den
Stahlhelm getragen
Weil das mal Geld war,
Weil man dafür stritt!
Dreck!
Weg damit!

Der Stein des Anstoßes ergibt sich aus dem Umstand, dass der nicht mehr vollauf nüchterne Darsteller des dritten Straßenkehrers, Hermann Speelmans,--ganz entgegen Piscators Absicht--dem Leichnam bei der Premiere einen Tritt versetzt.[11]

In den polarisierten Kritiken bestätigt sich, dass stärker als die oft nicht zur Gänze funktionstüchtigen bühnentechnischen Mittel die mitunter geradezu oratorienhaft ausgearbeiteten musikalischen Einschübe die Vitalität und Eindringlichkeit der Inszenierung ausmachen. Von deren suggestiver sprachlicher Kraft zeigt sich Alfred Kerr nachhaltig beeindruckt:

> Dann aber bringt Mehring zwischendurch Liedchen, die nicht angepappt, auch nicht geschäftliche Bedarfsartikel, sondern einer inneren Wallung entquollen sind. ... Er hat einen herrlichen Hass. Er ist unter den Jungen der stärkste Könner. ... Erschüttert ist man gleich durch Piscator, wenn bloß im Beginn ein Menschenchor die Vorgeschichte der Begebenheiten meldet. ("Für neu hinzutretende Leser...").[12]

Am provokantesten unter den musikalischen Formen wirken jedoch intertextuelle Elemente, darunter die kontextverfremdende Verwendung national besetzten Liedguts ("Hohenfriedberger Marsch," "Füsilier sind lust'ge Brüder"), Marschmusik-Parodien (im "Lied der Hakenkreuzler") oder antimilitaristische Texte wie die der "Kantate." Die beispiellose Erregung der Rechtspresse veranschaulicht eine Verbalattacke aus Hugenbergs Lokal-Anzeiger:

> Da erscheint bei Herrn Piscator ein gezeichneter Trickfilm. Gegenstand der Alte Fritz--dargestellt als eine läppische, mundaufreißende, augenrollende Puppe, derweilen die Jazz-Kapelle alte preußische Armeemärsche persifliert... Da wird, immer noch, der Stahlhelm, Erinnerung und Symbol des Heldenkampfes, den unser Volk viereinhalb Jahre lang gestritten und gerungen, unter einem plärrenden Gassenhauer von Straßenkehrern in den Müllkarren gefegt... Aber wenn die Herren Mehring-Piskator [sic!] die Sitzung von etwas, was wohl als eine völkische Offiziersloge gedacht ist, damit abschließen, daß sie diese, immer besoffener, torkelnd, rülpsend, speiend, "Siegreich woll'n wir Frankreich schlagen" gröhlen lassen, ...--dann kann man begreifen, daß ein im Zuschauerraum anwesender Ostasiate entzückt-erstaunt in die Hände patschte: "Steht es so um das Abendland? So morsch, so verfault? Dann steht es gut um die gelbe Rasse..."[13]

Einige der wutentbrannten konservativen Kritiker lassen sich gar zur impliziten Legitimierung brachialer Vergeltungsakte verleiten. In Anbetracht dieser, von der drastischen Zeitkritik der Songs ausgelösten, außerordentlichen Welle der Empörung mussten alle Anstrengungen eines fassungslosen Autors um eine Rehabilitierung seines Textes vergebens bleiben.[14]

2. Bertolt Brechts und Kurt Weills *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

Zwischen den Projekten der Piscatorbühne und der aus dem *Mahagonny-Songspiel* von 1927 hervorgegangenen dreiaktigen *Mahagonny*-Oper Brechts und Weills besteht ein indirekter Zusammenhang wechselseitiger Hemmung bzw. Verhinderung. Nachdem unter anderem Brechts Mitwirkung an drei Inszenierungen

der Piscatorbühne in den Jahren 1927/28 die Fertigstellung seines zugleich mit Weill betriebenen Opernprojekts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* verzögert hatte, erwog Piscator 1929 schließlich selbst dessen Uraufführung an seiner Bühne.[15] Von den Opern Brecht/Weills erhoffte er sich eine avantgardistische Belebung des Musiktheaters der zwanziger Jahre, wie sich aus einer retrospektiven Opernschelte des Regisseurs implizit erschließt:

> Nach 1918 haben wir eine große Umwälzung in der Musik, aber wenig davon fand seinen Niederschlag in der Oper. Trotz der großen Talente eines Schönberg, Hindemith, Kurt Weill, Alban Berg, Krenek, Honegger, Milhaud, Strawinsky, Orff bleiben als Opern *Wozzeck*, *Oedipus Rex*, *Mathis der Maler*, und vielleicht könnte man noch drei oder vier mehr aufzählen, aber keine einzige ist darunter, die so aus unserer Zeit herauswuchs wie im Schauspiel die Stücke der Autoren von 1920 zu 1930.[16]

Piscators Aufführungsabsichten für *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* in Berlin scheitern freilich sodann im Oktober 1929--am Zusammenbruch der zweiten Piscatorbühne nach dem einschlägigen Skandal um die Uraufführung des *Kaufmann von Berlin*!

Während das skandalisierende Moment von Piscators Mehring-Produktion im missverständlichen Sujet des Stückes, der Inflationskomödie um einen ostjüdischen Geschäftemacher, sowie in den polemischen Liedtexten und der Verfremdung nationaler musikalischer Intertexte bestand, gründet das skandalisierende Moment in Brecht/Weills *Mahagonny*-Oper im Bruch mit traditionellen Opernkonventionen und den Freizügigkeiten der Handlung im Zusammenwirken mit der politischen Provenienz von Autor und Komponist. Musikalischen Intertexten kommt in Brecht/Weills Werken des Musiktheaters zwar ebenfalls eine gewichtige Rolle zu. Deren Funktion erscheint jedoch weniger eindeutig determiniert als im interventionistischen Sprechtheater Piscators.

Konsequenter noch als mit dem exemplarischen Schicksal Simon Kaftans gelangt auch in der Gestalt des Paul Ackermann der *Mahagonny*-Oper eine "negative Utopie der kapitalistischen Gesellschaft" zum Ausdruck.[17] Freilich wird diese einerseits durch den ausbleibenden Erkenntnisprozess, die Unbelehrtheit der Figuren und das provokative Ende im Untergang der Stadt Mahagonny in der Schwebe gehalten und verbindet sich andererseits musikalisch mit diesem ein höchst ambitioniertes Anliegen. Den prometheischen Wirkungsabsichten Brechts gemäß ist die gesellschaftskritische Intention der *Mahagonny*-Oper weniger in den Inhalten des Librettos—in denen sich freilich auch ein Spiel der Desillusionierungen vollzieht—als vielmehr im musikalischen Verfahren selbst zu suchen, das der Kritik der theatralen Großform Oper durch die persiflierende Bloßstellung der passiv genießenden Hörgewohnheiten des

Opernpublikums und der Kritik der prinzipiellen Funktion der Oper dienen soll.

Anders als Piscator greifen Brecht und Weill in der *Mahagonny*-Oper bewusst nicht auf einen zeitnahen Stoff zurück, um solchermaßen politische Haltungen zu verändern; auch verzichten sie auf explizit politisierte, d.h. zu politischem Handeln aufrufende Musikalien. Stattdessen arbeitet Kurt Weill mit einer Fülle hybridisierender musikalischer Verfahren, die überlebte musikalische Formen hinterfragen und auf eine Wiederherstellung der Oper in primär musikalisch-konzertantem Sinn hinwirken sollen. Weill greift zu Techniken wie der Ersetzung der Bravourarie durch den Song, der kongruenten, häufiger aber inkongruenten und persiflierenden Zitation musikalischen Traditionsguts, der Einbindung von Fragmenten der Popular-und Gebrauchsmusik und der Vermischung von Formen der E-und U-Musik (darunter Elemente wie Jazz, Blues, Shanty und Tanzrhythmen) sowie dem beständigen Wechsel zwischen gesungenen und gesprochenen Passagen.

Zu den vielseitigen musikalischen Grundstrukturen und-figuren bei Kurt Weill zählen Effekte wie das Auseinanderklaffen von Gesangslinie und melodiöser Begleitung ebenso wie die Kontrastierung von Vers und Melodie ("Denn wie man sich bettet") und von Musik und Szenerie (sentimenthaftes "Gebet einer Jungfrau" zu einem Plakat mit der Aufschrift "Vermeiden Sie anstößige Gesänge," 9. Szene), die riesige Rondoform des zweiten Aktes (um das Chorritornell "Erstens, vergeßt nicht, kommt das Fressen") und der Einsatz diverser Erkennungslieder und Leitmotive ("Alabama Song," "Denn wie man sich bettet," "Erstens, vergeßt nicht, kommt das Fressen"). Erhebliches Gewicht kommt auch bei Weill intertextuellen Verfahren zu, die sich in dem ebenso souveränen wie respektlosen Umgang mit bestehenden musikalischen Formen ausdrücken. Dazu zählt die Verarbeitung opernfernen Traditionsguts wie die Einbindung von Gasthausmusik, Blaskapelle und Männergesangvereinsstil im zweiten Akt, der Rückgriff auf psalmodierende Melodik und archaische Formen des mittelalterlichen Totentanzes sowie die musikalische Wendung ad spectatores (Szene 19) oder das opernuntypische Quodlibet (Szene 20) samt einem Trauermarsch anlässlich des Todes Paul Ackermanns (Marsch-Kehraus). Darüber hinaus verarbeitet Weill vorgegebene tonale Gewebe, die in diesem neuen Kontext bei virtuos-schwülstigem Vortrag als bürgerlicher Kitsch entlarvt werden, darunter Versatzstücke aus Händels Oper *Serse* (Szene 1), Carl Maria von Webers *Freischütz* (Szene 2), Thekla Badarczewskas Salonstück *Gebet einer Jungfrau* (Szene 9), Mozarts *Zauberflöte* (Szene 11), Walzermusik im Duktus der Wiener Heurigenlieder (Szene 13), Martells und Petris *Seemanns Los* (Szene 16) und der Marsch der Gralsritter aus Richard Wagners *Parsifal* (Szene 20).[18]

In diesem Zusammenhang treten indessen die Wirkungsintentionen zweier so eigenständiger Künstlerpersönlichkeiten wie Brecht und Weill in höchst produktive Spannung zueinander.

Brecht will mit den Mitteln der "irrealen" Kunstform Oper, die ihm einer distanzierten Betrachtungsweise auf einer grundsätzlichen Ebene durchaus zuträglich scheint, den "Warencharakter des Vergnügens" und den Eskapismus des Opernpublikums bloßlegen. Er strebt durch die vom kommentierenden Nebeneinander untereinander gleichberechtigter theatraler Künste geprägte epische Oper, die szenografisch--unter Einsatz des klassischen Opernapparats!--mit profanierenden Mitteln wie der sichtbaren Platzierung des Orchesters, mit einem einfachen Bühnenbau sowie mit Projektionen von Szenenüberschriften arbeitet, eine radikale Kritik des auf einen reinen Kulinarismus verengten Opernbegriffs an, die letztlich auf eine Überwindung der Oper idealiter innerhalb eines gewandelten gesellschaftlichen Kontexts zielt.

Weills ironisierende Verarbeitung musikalischer Intertexte hingegen folgt einem anderen Zweck: der produktiven Erneuerung der Opernform durch eine Kritik überlebter Gestaltungsformen mit den Mitteln des epischen Theaters.[19] Aufgrund eines deutlich weniger idiosynkratisch geprägten Ansatzes vermag Weill dabei in der Partitur der *Mahagonny*-Oper die von Brecht bekämpften "narkotischen Elemente" der traditionellen Oper mitunter wiederherzustellen, geht es Weill doch letztlich nicht um eine Funktionskritik, sondern um die Erneuerung der Operngattung auf einer formal-musikalischen Ebene. Eine stark traditionelle Note zeichnet den "Alabama Song" als Musterbeispiel eines nostalgischen Schlagers ebenso aus wie die opernhaften Effekte des Taifuns, die musikalische Begleitung der drohenden Naturkatastrophe durch einen dreiteiligen Chor, die unerwartete Rettung Mahagonnys vor dem Taifun (Szenen 10-12) sowie Paul Ackermanns Arie "Wenn der Himmel hell wird" (Szene 17).[20] Die von Weill angestrebte Auflockerung von Form, Geschehen und Gefühl der alten Oper durchbricht und erneuert erstarrte Operntraditionen zugleich. Als gattungsgenetisches Paradoxon erweist sich dabei, dass nicht zuletzt die von Weill trotz seines persiflierenden Impetus adaptierten Versatzstücke der traditionellen aristotelischen Form der Oper einen wesentlichen Beitrag zum bedingten Erfolg der von Brecht angestrebten "epischen Oper" geleistet haben.

3. Exemplarische Abkehr von Spitze und Brokatstickerei

In Piscators Theater, das sich in Abgrenzung von Brechts Theatermodell stärker einer veristischen Mimesis konkreter Zeitgeschichte verpflichtet sieht, gelangen parodistisch verfremdete musikalische Zitate wie der "Hohenfriedberger Marsch" ("Auf, Ansbach-Dragoner!"), "Füsilier sind lust'ge Brüder" oder das "Lied der Deutschen" zum Einsatz, auch bei ihm entfaltet und ergänzt die Musik die Handlung ("Lied der Gepäckträger," "Chor der Weisen von Zion"). Eislers, von der Stückhandlung überwiegend abgesonderte Musik im *Kaufmann von Berlin* folgt im Wesentlichen einer politischen Kommentierungs- und handlungsorientierenden Funktion ("Kantate

von Krieg," "Frieden und Inflation," "Abgesang der Straßenkehrer"). Die überwiegend eigens für Piscators Inszenierung verfassten realistischen bis parodistischen Chansons ergänzen das fehlende proletarische Personal: "Um aber das Stück nicht völlig zu zertrümmern, verfielen wir auf den Ausweg, in eingelegten großen Gesängen...das Ökonomische und Soziale zu fundamentieren. In diesen Gesängen sollte zugleich das Proletariat als handelnder Faktor erscheinen," und durchleuchten die Inflationshandlung mit marxistisch grundierten Deutungsmustern.[21] Während Piscators Wirkungsästhetik die Änderung politischer Haltungen zum Ziel hat, folgt die Einfügung musikalischer Zitate in neue Kontexte bei Brecht/Weill moderateren funktionalen Intentionen. Brecht/Weill verlegen sich mit ihrem Angriff auf traditionelle und zeitgenössische Gestaltungsformen der Oper zumindest vordergründig auf eine Kritik ästhetischer (Brecht auch: soziologischer) Dimensionen. Ihre Wirkungsziele sind damit längerfristigerer Natur.

Nach Ablauf des folgenden Weltkriegs stellte sich die Entwicklungsbilanz im Bereich der deutschen Oper gleichwohl wenig ermutigend dar. Rückblickend urteilt Piscator im Jahr 1953--nach einem neuerlichen Zerwürfnis mit Brecht bei gleichzeitigem Schweigen über dessen und Weills Verdienste in diesem Bereich--in seinem Plädoyer für ein Duisburger Schauspielhaus und gegen die Deutsche Oper am Rhein enttäuscht:

> Trotz talentierter, weitblickender Dirigenten wie Klemperer und Bruno Walter ist die Oper unberührt von der Zeit, vollziehen sich die großen Wandlungen und Verwandlungen im Schauspiel. Und wenn man heute von dem legendären Theater der Zwanziger Jahre spricht, so hat die Oper daran keinen oder nur geringen Anteil. ... Sie trägt noch immer das Kostüm des Barock und der Romantik, eine unheimlich schöne und anziehende Frau, die aber ihren Putz niemals ablegen will, auch dann nicht, wenn die kostbaren Brüsseler Spitzen und die italienischen Brokatstickereien schon vom Feuer der Zeit angesengt sind.[22]

Was Piscator nicht ausreichend zu würdigen vermag, ist freilich der Beitrag, den gerade Brecht und Weill leisteten, um Spitze und Brokatstickerei auf der Opernbühne durch Holzfällerkaro, Nadelstreifenanzug und Dessous zu ersetzen und das realistische Moment der Oper--ungeachtet des Geistes von Parabel und Slapstick, den *Mahagonny* atmet--zu stärken. Eine radikale Zielsetzung wie die der Abschaffung der bürgerlich-aristotelischen Operntradition mochte einem zeittypisch übersteigerten Verständnis der Möglichkeiten von Theaterarbeit entspringen und deshalb scheitern. Realiter erreichten Brecht/Weill jedoch möglicherweise etwas Bedeutsameres: Es gelang ihnen, ein in der Oper traditioneller Provenienz chronisch vernachlässigtes Arsenal an

Aussagemöglichkeiten zu aktivieren. Mit *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* war die Oper, wie der Uraufführungsskandal am 9. März 1930 im Neuen Theater Leipzig bestätigte, vorübergehend zu einem Medium satirischer Kritik am haltlosen Wohlfahrtsversprechen einer kapitalistischen Gesellschafts-ordnung umfunktioniert worden, die ihre Kehrseite kurz zuvor in der Weltwirtschaftskrise in verheerender Weise in Erinnerung gerufen hatte.

Anmerkungen

[1] Diese Diskussion setzt sich bis in die Dissertationen der neunziger Jahre fort (Stacey Connely, Geoffrey Eroe, André van der Velden), s. etwa: Sheila McAlpine, *Visual Arts in the Productions of the First Piscator-Buhne, 1927–28* (Frankfurt am Main u.a.: Lang, 1990).

[2] Noch in späten Lebensjahren vermerkt Eisler in diesem Zusammenhang anerkennend: "Mein lieber Erwin, ich habe nie...vergessen, wie viel ich künstlerisch von Dir gelernt habe." Brief Hanns Eislers an Piscator, 24.7.1958, Stiftung Archiv der Akademie der Künste (= SAdK, Pisc.-Ct. 999).

[3] "Erst die vierte Phase [der deutschen Jazz-Rezeption]...bringt ab 1930 eine Reduzierung der Bandgröße und damit eine weitgehende Eliminierung des Orchestersounds mit sich. Als bedeutsames und erfolgreiches Ensemble dieses Typs sind die Weintraub Syncopators zu nennen." Heinz Geuen, *Von der Zeitoper zur Broadway Opera. Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters* (Schliengen: Edition Argus, 1997), S. 57.

[4] Da Busch im August 1929 auf einer Heidelberger Sommertournee spielt, kann er nicht rechtzeitig bei den Proben zum *Kaufmann von Berlin* erscheinen, was einen Streit mit Eisler auslöst. Die Einstudierung der Lieder übernimmt Eislers Assistent Herbert Breth-Mildner. Nachdem bei der zweiten Vorstellung am 7.9.1929 das Finale im Tumult untergeht, resümiert Busch: "Wir waren uns bis dahin spinnefeind. ...So begann an diesem Abend die Freundschaft mit Hanns Eisler." Vgl. Ludwig Hoffmann und Karl Siebig, *Ernst Busch. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten* (Berlin: Henschel, 1987), S. 71-75.

[5] Lebhaft nachvollziehbar machen dies drei in den Jahren 1973/74 von Ernst Busch mit Rolf Lukowsky aufgezeichnete Songs aus Piscators Inszenierung des *Kaufmann von Berlin* auf CD: Ernst Busch. *Hoppla, wir leben.* [sic!] *Aurora 5, Chronik in Liedern, Kantaten und Balladen* (Kleinmachnow: BARBArossa, 2001), Best.-Nr.: EdBa 01405-2.

[6] Mehrings Schauspiel enthält zahlreiche musikalische Einschübe wie die erste Strophe des "Lieds der Deutschen," jüdische Gesänge ("Pessachlied," "Chor der Weisen von Zion"), ein Schrott-Chanson oder NS-Kampflieder.

[7] Eislers Autograph enthält zudem Mehrings "Schrott-Chanson" ("Ein neu Lied wir anheben") und einen "Tanz der Huren," s. Manfred Grabs, *Hanns Eisler. Kompositionen-Schriften- Literatur. Ein Handbuch* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1984), S. 51f. Die Instrumentierung umfasst: Gesang, 2 Klarinetten, 3 Trompeten, Posaune, Schlagzeug, Banjo und ein Piano.

[8] "Die Sänger waren zu einem Block von 4 Reihen geordnet. In jeder Reihe 6 Männer. Der Block stieg nach hinten an... Von den Männern waren während der ganzen Szene nur die Köpfe zu sehen, die aus den Löchern eines großen, über sie gespannten Vorhangs herausschauten." Friedrich W. Knellessen, *Agitation auf der Bühne. Das politische Theater der Weimarer Republik* (Emsdetten: Lechte, 1970), S. 164. Siehe auch Inge von Wangenheim, *Mein Haus Vaterland. Erinnerungen einer jungen Frau* (Halle/ Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 4. Aufl. 1962), S. 347-353.

[9] Dieses und folgende Liedzitate aus Piscators Inszenierung folgen dem CD-Booklet zu Busch, *Hoppla, wir leben.*

[10] Der Filmtechniker der Inszenierung führt zu der Piscator-typischen improvisatorischen Regieführung aus: "Wenn an einer Stelle des Regiebuchs z.B. die Bemerkung enthalten ist: 'Die Schnelligkeit (nämlich des filmischen Vorgangs) richtet sich nach dem Rhythmus der Musik, die Aufnahmen dürfen aber nicht ablenken vom Text des Chansons,' so ist es keineswegs sicher, daß die Musik, nach deren Rhythmus sich der Text richten soll, noch der Text des Chansons, von dem die Aufnahmen nicht ablenken dürfen, überhaupt existieren..." Alex Strasser, "Film auf der Bühne," in *Filmtechnik Berlin* (28.9.1929): S. 417.

[11] Vgl. Lotte Loebingers minutiöse Rekonstruktion dieser Szene bei Hoffmann und Siebig, *Ernst Busch.*

[12] Alfred Kerr, "Der Kaufmann von Berlin," *Berliner Tageblatt* (7.9.1929). Carl von Ossietzky moniert die mangelnde Regie-Konzentration einzelner Szenen, um dem Stück dann doch einen starken sozialen Impuls zuzubilligen: "In den spitzen, knappen Strophen Walter Mehrings, der als Chansonnier und Kabarettist abgestempelt ist, spukt viel echte Dämonie, ein unzeitgemäßes Element also, von dem die klare Vernünftigkeit neunaturalistischer Tendenzdramatik nichts weiß. Wenn in einer erschütternd bizarren Alkoholision potsdamer Honoratioren der Alte Fritz mit Krückstock zwischen die sieben Weisen von Zion fährt, so hat das die Brillanz großer Satire, die vehemente Hetzteufelei heineschen Witzes..." Ossietzky, "Kritik des Kaufmann von Berlin," (Quelle vermutlich *Die Weltbühne*, Sept. 1929; s. SAdK, Pisc. Slg. 58).

[13] W. Harnisch, "Verhöhntes Volk–gehöhnter Staat," in *Berliner Lokal-Anzeiger* (8.9.1929). Die zitierten Liedverse entstammen dem Refrain des Soldatenlieds "Füsilier sind lust'ge Brüder / haben frohen Mut."

[14] "Dass man sich mehr entrüstet über eine Allegorie des Schicksals als über das Hinmorden von Millionen. ...Ich habe nicht einen Leichnam verhöhnt! Ich habe die Nichtigkeit des äußeren Ablaufs gezeigt: Geld, Macht und Gestalt! Ich habe den Ablauf eines Daseins konstatiert. Verhöhnt habe ich jene, die ihn in den Tod trieben, die den Toten so verkommen ließen ...!" Walter Mehring, "Was ist Leichenschändung," in Mehring, *Reportagen der Unterweltstädte. Berichte aus Berlin und Paris 1918 bis 1933*, hg. v. Georg Schirmers (Oldenburg: Igel, 2001), S. 202.

[15] Erwin Piscator, *Schriften*. Bd. 1: *Das politische Theater*, hg. v. Ludwig Hoffmann (Berlin: Henschel, 1968), S. 250.

[16] Erwin Piscator, "Kampf um das Duisburger Theater," in *Die Duisburger Theaterfrage 1953*. Drei Vorträge, hg. im Auftrage der "Duisburger Gesellschaft der Theaterfreunde e.V." v. Otto C.A. zur Nedden (Duisburg: o.V., 1953), S. 72. Während deutsche Exilanten wie Piscator in Paris um ihre Existenz zu bangen hatten, diente sich der Herausgeber o.g. Schrift, der Musikwissenschaftler Otto zur Nedden, 1938 der Ausstellung "Entartete Musik" ("Reichsmusiktage" Düsseldorf, 22.-29.5.1938) als Berater an.

[17] Jan Knopf, Hrsg., *Brecht Handbuch*. Bd. 1: *Stücke* (Stuttgart und Weimar: Metzler, 2001), S. 185.

[18] Siehe dazu Joachim Lucchesi und Ronald K. Shull, *Musik bei Brecht* (Berlin: Henschel, 1988), S. 410-429.

[19] Weill zufolge ergibt gerade die "Aneinanderreihung von Zuständen [im epischen Theater]...die gesteigerte Form des musikalischen Theaters: die Oper." Albrecht Dümling, *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik* (München: Kindler, 1985), S. 161.

[20] Geuen, *Von der Zeitoper zur Broadway Opera*, S. 298 und 300.

[21] Piscator, *Das politische Theater*, S. 253.

[22] Piscator, "Kampf um das Duisburger Theater," S. 74.

"God in Mahagonny": Walter Benjamin Reads Brecht

On the basis of the figure "God in Mahagonny" this essay examines the significance of Biblical quotations and Christian motifs in the opera *Mahagonny*. What connection does Brecht make between religion and capitalism? Is Mahagonny's system of enduring pleasure a "permanent state of emergency"? Does the opera present political theology or a critique of violence? Since these are all Benjaminian questions, they are considered from the perspective of his Brecht essays. The opera as an extension of Christian morality after the disappointment of any redemptive hope, i.e., as confirmation of negative Christian laws, and Brecht's emphatic use of formulas of Biblical pathos mean that he extends religious rhetoric while negating its very validity. The remarkable contradiction between Brechtian poetology and Benjaminian thought grounds the last section in which Benjamin's Brecht commentaries are examined from the perspective of their blind spots, that is, in view of the fact that Benjamin establishes no connection to his own theories and texts, which are dedicated to the dialectic between the profane order and the messianic.

"Gott in Mahagonny": Walter Benjamin liest Brecht

Ausgehend von der Figur "Gott in Mahagonny" wird die Bedeutung der biblischen Zitate und christlichen Motive in der Oper *Mahagonny* untersucht. Welche Verbindung stellt Brecht zwischen Religion und Kapitalismus her? Ist die auf Dauer gestellte Genußordnung Mahagonnys ein "permanenter Ausnahmezustand"? Bedeutet die Oper politische Theologie oder Kritik der Gewalt? Da all dieses Benjaminsche Fragen sind, werden sie u.a. aus der Perspektive seiner Brecht-Essays diskutiert. Die Oper als Fortschreibung christlicher Moral nach der Enttäuschung jeglicher Erlösungshoffnung bzw. als Besiegelung negativer christlicher Gesetze sowie der emphatische Gebrauch biblischer Pathosformel durch Brecht bedeuten, daß dieser die Rhetorik der Religion fortschreibt, während er deren Geltung zugleich negiert. Der bemerkenswerte Widerspruch dieser Brechtschen Poetologie zum Benjaminschen Denken begründet den letzten Teil, in dem seine Brecht-Kommentare vor allem im Hinblick auf ihre blinden Flecken erörtert werden, d.h. hinsichtlich der Tatsache, daß Benjamin in ihnen keine Verbindungen zu den eigenen Theoremen und Texten herstellt, die einer Dialektik zwischen profaner Ordnung und Messianischem gewidmet sind.

"Gott in Mahagonny": Walter Benjamin liest Brecht

Sigrid Weigel (Technische Universität, Berlin)

Welche Rolle spielt Gott in Mahagonny? Mit dieser Frage soll die auffällige, in der Brecht-Forschung aber wenig beachtete Bedeutung untersucht werden, die den Bezügen zur biblischen Sprache, zu religiösen Motiven und zur christlichen Ordnung in Brechts Literatur zukommt. Da die Handlung der Mahagonny-Oper, die als Kritik einer allein am Geld orientierten kapitalistischen Gesellschaft in die Literaturgeschichte eingegangen ist, über weite Strecken auf der Folie einer biblischen Szenerie entworfen ist, steht damit die spezifische Verbindung zur Debatte, die Brechts Texte zwischen Religion und Kapitalismus herstellen. Stellt die biblische Matrix der Mahagonny-Handlung für Brecht das Medium einer Kritik dar, aus deren Perspektive die bestehende Ordnung sich als verkehrte Moral darstellt? Handelt es sich um "umfunktionierte Theologie," wie Hans Mayer schrieb?[1] Bewegt Brechts Kritik sich also im Fahrwasser einer christlich autorisierten Moral, oder wird diese--ob blasphemisch oder aber parodistisch--mit Hilfe des epischen Theaters ad absurdum geführt? Oder muss man das Stück ganz anders lesen und die immerwährende Hölle und die universalisierte Genussordnung Mahagonnys als permanenten Ausnahmezustand betrachten, dessen Deutung Teil einer politischen Theologie oder einer Kritik der Gewalt ist? Da solche Fragen im Denken Walter Benjamins eine zentrale Rolle spielen, werde ich sie aus der Perspektive von Benjamins Brecht-Lektüre diskutieren. Dabei werden allerdings nicht nur die Topoi zu berücksichtigen sein, mit denen Benjamin Brechts Arbeiten tatsächlich erörtert hat, sondern gerade auch jene Theoreme aus Benjamins Schriften, die er selbst nicht in seine Brecht-Kommentare einbezogen hat, vor allem seine Überlegungen zum "Kapitalismus als Religion" sowie seine Version oder vielmehr seine Kritik einer politischen Theologie.

Das Spiel von Gott in Mahagonny

Bei der Übernahme des dritten Mahagonny-Songs aus dem Songspiel von 1927 in die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Universal-Edition 1929) wurde der Song nicht nur in eine Ensembleszene umgestaltet, wie der Kommentar der Berliner und Frankfurter Brecht-Ausgabe bemerkt. Neben der Aufteilung des Textes auf drei Stimmen--erstens die Männer, die an einem grauen Vormittag Gott in Mahagonny bemerken, zweitens Dreieinigkeitsmoses in der Rolle des von niemanden erwarteten Gottes und drittens Jenny, die die Reaktion der Männer auf diesen beobachtet und benennt--neben dieser szenischen Umsetzung wurde dabei ein Teil der Refrainverse "Mitten im Whisky / Bemerkten wir Gott in Mahagonny" in den Rang eines Titels für jenes Spiel erhoben, das nach der Hinrichtung von Jim alias Paul Ackermann in

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

der letzten, vor dem Vorhang situierten Szene gespielt wird und ins Finale überleitet. In der von ihm überarbeiteten *Versuche*-Fassung hat Brecht den Status von "Gott in Mahagonny" als Spiel im Spiel in der Oper, einem Genre, mit dem üblicherweise die übrige Handlung reflektiert wird, dann noch einmal dadurch akzentuiert, dass er das "Spiel von Gott in Mahagonny" als Theaterszenario gestaltet hat. In ihr übernimmt Paul die Rolle des Zuschauers, wobei der Stuhl des Theaterbesuchers mit dem elektrischen Stuhl vertauscht ist, auf dem Platz zu nehmen der Verurteilte angewiesen wird, während die vier Männer, Jenny und Dreieinigkeitsmoses (als Gott) die Rollen des Spiels im Spiel übernehmen. Die Adressierung des Spiels an den--wegen "Mangel an Geld / Was das größte Verbrechen ist / Das auf dem Erdenrund vorkommt"[2]--zum Tode verurteilten Paul Ackermann qualifiziert das Spiel zudem als Antwort des Mahagonny-Gerichts auf dessen Einwand "Ihr wißt wohl nicht, daß es einen Gott gibt."

BEGBICK Was gibt es?
PAUL Einen Gott!
BEGBICK Ach so, ob es für uns einen Gott gibt? Ja, da haben wir eine Antwort: Macht mal noch für ihn das Spiel von Gott in Mahagonny! Du aber setze dich auf den elektrischen Stuhl!
Vier Männer und Jenny Smith treten vor Paul Ackermann und spielen das Spiel von Gott in Mahagonny. (BFA 2, S. 384)

Die einzige Änderung, die der darauf folgende Text gegenüber dem Songspiel aufweist, besteht darin, dass das Nein der Männer gegenüber dem Gott spielenden Moses, das im Songspiel erst am Ende steht und dort ein viermaliges Ja widerruft, nunmehr vorgezogen ist. Mit einer Verneinung reagieren die Männer nun, in Übereinstimmung mit dem Ende des Rollenspiels, bereits auf ihre Verdammung in die Hölle Gottes:

DREIEINIGKEITSMOSES Gehet alle zur Hölle!
Steckt jetzt die Virginien in den Sack!
Marsch mit Euch in meine Hölle, Burschen!
In die schwarze Hölle mit Euch Pack!
(BFA 2, 385)

Diese Verdoppelung des Nein verstärkt die Verneinung durch die vier Männer. Sie nimmt in der Schlussstrophe des Spiels die Form eines Streiks an, der damit begründet wird, dass der Aufenthaltsort der Männer immer schon eine Hölle war: "Jedermann streikt. An den Haaren / Kannst du uns nicht in die Hölle ziehen / Weil wir immer in der Hölle waren" (BFA 2, S. 386). Diese Formel vom Leben als immerwährender Hölle lässt das "Spiel von Gott" in eine Moral münden, mit der die Trennung zwischen Diesseits und Jenseits in einer

radikalen Immanenz aufgehoben ist. Als Antwort auf die von Paul Ackermann aufgeworfene Frage nach der Existenz Gottes ist das Spiel von Gott also als eine Art letztes Spiel zu lesen. Es gibt Antwort auf eine Frage, die ohnehin bereits überflüssig oder unverständlich geworden scheint und allenfalls noch aus einer schwachen und offenbar weiter zurückliegenden Erinnerung vergegenwärtigt werden kann, wie die Reaktion Begbicks zeigt: "Ach so, ob es für uns einen Gott gibt?" Und auch die Antwort ist längst bekannt und muss nur-einer verfügbaren und eingeübten Geste gleich-zitiert werden: "Macht mal noch für ihn das Spiel" (BFA 2, S. 384). Das Spiel also scheint nötig nur für den noch Unbelehrten, während dessen Einwand als ein eigentlich längst erledigter Diskurs behandelt wird. Das bedeutet, dass die Rede vom Tod Gottes in diesem Szenario als eine selbst schon abgelebte Formel behandelt und zitiert wird.

Wenn aber Paul in der *Versuche*-Fassung von Brecht nach diesem Spiel noch einmal das Wort erteilt wird--"Jetzt erkenne ich" (BFA 2, S. 386)--, dann werden seine letzten Worte als eine aus dem Spiel abgeleitete Erkenntnis qualifiziert, so dass dem Spiel im Spiel dadurch der Charakter eines Lehrstücks zukommt. Die tödliche Lehre, die Paul--und mit ihm den Zuschauern der Oper--erteilt wird, lautet, dass sein Untergang bereits besiegelt war, als er die Stadt betrat, um sich mit Geld Freude zu kaufen, da die käufliche Freude keine Freude war. In dem Projekt einer "Paradiesstadt" und "Freudenstadt," deren Gründung dem Bild eines auf Permanenz gestellten Freudenhauses folgt, hat Mahagonny sich als Ort entpuppt, der keine Alternative zur immerwährenden Hölle darstellt. Vielmehr hat die Mahagonny-Ordnung die Gesetze der irdischen Hölle erst in aller Deutlichkeit und Schärfe hervortreten lassen: als exakte Verkehrung der Ideale von Gerechtigkeit und Menschlichkeit--wie z.B. die Hierarchie der Verbrechen zeigt, nach denen das Mahagonny-Gericht seine Strafurteile ausspricht. So wenn Paul wegen indirekten Mordes an einem Freund nur zu zwei Tagen Haft, wegen des unbezahlten Whiskys aber zum Tode verurteilt wird. Doch die in der Überarbeitung hinzugefügte Lehre des Verurteilten geht darüber hinaus, wenn in Pauls letzten Worten ein Begriff von Durst und Hunger ins Spiel kommt, der sich nicht mit der Befriedigung der materiellen Genüsse deckt, auf die die Mahagonny-Ordnung eingestellt ist. Mit dem in Pauls letzten Worten formulierten Begehren, das in der Mahagonny-Handlung allein mit der Allegorie des Kranichflugs in der Liebesszene zwischen Paul und Jenny korrespondiert, kommt ein spiritueller Mangel ins Spiel. Er entspringt der radikalen Immanenz, die sowohl die immerwährende Hölle der bestehenden Gesellschaft als auch die Mahagonny-Ordnung bestimmt.

Diese Szene ist hier zunächst ausführlicher erinnert worden, weil an ihr erkennbar ist, wie wenig eindeutig die Frage beantwortet werden kann, welche Bedeutung den Zitaten biblischer Szenen und den Anspielungen auf christliche Motive in der Oper zukommt. Diese Schwierigkeit wird zudem durch Brechts Überarbeitung, insbesondere

durch die Integration eines Lehrstückmoments in die Hinrichtungsszene, verstärkt. In der ersten Opernfassung (Universal-Edition), in der das "Spiel von Gott in Mahagonny" nicht an den zum Tode Verurteilten adressiert und auch nicht seinen als Erkenntnis qualifizierten letzten Worten als Voraus-Setzung vorangestellt wird, sondern--als Epilog--erst auf seine Hinrichtung folgt, lässt sich das Gott-Spiel als poetologischer Kommentar lesen, d.h. als Reflexion des biblischen Erzählmodus, nach dessen Vorlage der Fall Mahagonny erzählt wurde. Dem Gott-Spiel käme darin die Rolle zu, die möglicherweise von einigen Zuschauern erst spät bemerkte, im Stück aber permanent zitierte biblische Stimme in Szene zu setzen, d.h. sichtbar zu machen und zugleich abtreten zu lassen.

Aufgrund der Umstellung und Überarbeitung in der *Versuche*-Fassung setzt sich aber der biblische Deutungsrahmen der Handlung auch nach dem Spiel fort--zumindest in der Darstellung von Pauls Ackermanns Geschichte im Muster der *Passio Christi*. Nachdem Paul Ackermann in der an Soddom und Gomorrha erinnernden Nacht des Hurrikans die Gesetzestafeln zerschlagen und neue Gebote für eine glücklichere Ordnung verkündet hat--eine Szene, in der sich der Gestus der biblischen Sprache verdichtet--, nachdem er mit der Arche Noah der Sintflut entkommen ist, dann in der Saufszene die Freunde zum (Abend-)Mahl eingeladen hat und nach nicht bezahlter Rechnung von ihnen verlassen wurde und nachdem er schließlich von dem Gericht zum Tode verurteilt wurde, das zuvor--ähnlich wie Pilatus den Barnabas freigesprochen--den Fall Higgins mit einem durch Bestechung bewirkten Freispruch beendet hatte, wird in der Hinrichtungsszene seine *Imitatio Christi* vollendet.[3] Denn die letzten Worte Paul Ackermanns enden mit der Bitte "Gebt mir doch ein Glas Wasser!" (BFA 2, S. 386) und spielen damit auf die biblische Golgatha-Szene und die letzten Worte des gekreuzigten Jesus "Mich dürstet" an (Joh. 19,28). Insofern die Inszenierung seiner Geschichte dem Modell des christlichen Märtyrers folgt und ihm darüber hinaus das Privileg zukommt, die Erkenntnis aus der Mahagonny-Geschichte zu formulieren und deren spirituellen Mangel zu beklagen, kann diese Szene auch so gelesen werden, dass er als Messias an die Stelle des negierten alten Gottes tritt, dessen Schauspielername Dreieinigkeitsmoses wie die synthetische Inkarnation der sogenannten jüdisch-christlichen Tradition erscheint. Allerdings verbindet sich mit Brechts moderner Passionsgeschichte gerade kein Erlösungsversprechen, wie die Schlussszene mit den Demonstrationen der "noch nicht Erledigten für ihre Ideale" zeigt, in deren Mitte auch die Leiche von Paul Ackermann in einem Begräbniszeremoniell herumgetragen wird: "auf leinenen Kissen Uhr, Revolver und Scheckbuch von Paul Ackermann und auf einer Stange das Hemd" (BFA 2, S. 388)--ein Schlussbild, das gleichermaßen Assoziationen an das Motiv der Triumphzüge auf Renaissancegemälden (z.B. Andrea Mantegna, "Triumph Cäsars") wie an militärische Ehrenbezeugungen für gefallene Soldaten und an Staatsbegräbnisse weckt. In dieser

Lesart mündet die Mahagonny-Oper in die Reinszenierung einer Passionsgeschichte *nach* dem Rücktritt Gottes. Damit wäre das Stück als Fortschreibung christlicher Moral nach dem Tod Gottes und nach der Enttäuschung jeder Erlösungshoffnung zu lesen--oder auch: als Autorisierung der enttäuschten Erlösungshoffnung durch eine der Bibel entlehnte Gleichnisrhetorik. Der Schlusssatz des Stücks "Können uns und euch und niemand helfen" ist nämlich durch den Untergang Mahagonnys und die Passionsgeschichte des Paul Ackermann bezeugt: Besiegelung eines säkularisierten Lebens ohne Gott durch negative christliche Gesetze, durch eine gleichsam göttliche Ungerechtigkeit (BFA 2, S. 389).

Zur Diskussion der religiösen Topoi bei Brecht

Von hier aus wird die Wertschätzung, die Walter Benjamin dem Brecht der Mahagonny-Zeit hat zuteil werden lassen und die die Forschung schon vielfach beschäftigt hat, noch rätselhafter.[4] Denn Benjamins Denken ist durch eine exakte Gegenstellung zum Mahagonny-Modell bestimmt, durch die Fortschreibung einer messianischen Haltung inmitten der Säkularisierung, durch das Programm "profaner Erleuchtung" in einer Welt ohne Gott, wie beispielsweise in seinem Surrealismus-Essay zu lesen ist, der im gleichen Jahr entstanden ist wie Brecht-Weills *Mahagonny*. In diesem Essay hat Benjamin seine wohl radikalste Version einer revolutionären Praxis aus ästhetischer Perspektive formuliert, indem er einige Programmpunkte des Surrealismus, wie etwa den Kult des Bösen, den Rausch, Pessimismus und Nihilismus, "kurz--die Revolte an die Revolution zu binden" sucht.[5] Dieses Interesse am Satanismus wird es auch gewesen sein, das ihn aufhorchen ließ angesichts des Titels "Des Teufels Gebetbuch," mit dem Karl Thieme 1932 seinen Aufsatz "Eine Auseinandersetzung mit dem Werke Bertolt Brechts" überschrieben hatte. Die Besprechung von Thieme, Historiker und religiöser Sozialist, der auch einige Arbeiten von Benjamin besprochen und mit diesem gelegentlich korrespondiert hatte, ist insofern bemerkenswert, als sie eine zwiespältige Würdigung Brechts enthält, die in politischer Gegenstellung bei gleichzeitiger vom Verfasser unterstellter moralisch-religiöser Geistesverwandtschaft gründet. Insofern teilte Walter Benjamin mit seinem Zeitgenossen Thieme zwar das Interesse an den diabolischen Zügen der Brechtschen Literatur, nicht aber am moralischen Nutzen, den Thieme ihr unterstellte. Die mit dem Titel von Thiemes Artikel von diesem selbst aufgeworfene Frage, ob Brechts Literatur als teuflisch zu bewerten sei, wird von ihm nämlich folgendermaßen beantwortet:

> Ein Werk aber, das uns zur fruchtbarsten Selbstbesinnung bringt, können wir nicht als satanisch bezeichnen, mag es auch noch so antichristlich sein: der Teufel läßt uns nie zu uns selbst kommen! Freilich ist es auch keineswegs so, daß wir uns vor Herrn Brecht an die Brust zu klopfen hätten, wie es uns

> früher soziale Elendsdichter zumuteten; vielmehr haben wir in ihm--und auf dem Feld der Dichtung in ihm zuerst--den konkreten Gegner gefunden, mit dem man wieder reden, dem gegenüber man wirklich argumentieren, ja von dem man lernen kann, der mit der christlichen Kirche wieder in ihrer eigenen Sprache zu streiten begonnen hat; und ganz abgesehen von der Einschätzung seiner privaten Person, wird er dadurch geschichtlich bedeutsam. An die Stelle unendlicher Ausflüchte setzt er den konkreten Widerspruch; die Fragen von öffentlicher Bedeutung, die er aufwirft, sind wieder Fragen, die den Christen angehen.[6]

Eine Geistesverwandtschaft mit Brechts Anliegen meint Thieme dadurch bestätigen zu können, dass er das Gedicht "Die Partei sieht sieben Staaten / Der einzelne sieht eine Stadt" seinem Artikel als Epilog inkorporiert und dabei vorschlägt, in Brechts Text jeweils das Wort Partei durch Kirche zu ersetzen. Seine Auseinandersetzung mit Brecht, die sich u.a. auch auf die Mahagonny-Oper bezieht, belegt, dass diese nach ihrer Uraufführung nicht nur auf Empörung und Skandal gestoßen ist, sondern auch eine positive Aufnahme erfahren hat–die Brecht selbst in diesem Fall allerdings als Zustimmung von der falschen Seite aufgefasst haben dürfte.

Die Spur einer würdigenden bis positiven Rezeption aus christlicher Perspektive setzt sich allerdings bis in die Gegenwart fort. Als kuriosestes Beispiel für eine theologische Rezeption Brechts kann vielleicht die jüngste Diskussion seiner Theaterästhetik im Kontext innovativer liturgischer Pastoralästhetik gelten.[7] Jedenfalls ist auffällig, dass der weitgehenden Ignoranz gegenüber der religiösen Armatur von Brechts politischem Programm in der linken Rezeption deren Würdigung von theologisch interessierter Seite gegenübersteht. Literaturwissenschaftliche Untersuchungen aber, die die biblischen Motive Brechts untersucht haben, bewegen sich im motivgeschichtlichen Rahmen und im Paradigma von Bibelparodie oder Bibelkritik, wie z.B. Gunter G. Sehm, der sich 1976 meines Wissen erstmals die Mühe gemacht hat, die zahlreichen Bibelanspielungen in Mahagonny en détail zu entschlüsseln. Eine Untersuchung allerdings, die wie diejenige von Sehm nach Brechts Haltung zur Religion fragt, also das Thema der Religion diskutiert, wird über die These, dass Mahagonny "eine in Religionskritik mündende Bibelparodie sei," nicht hinauskommen.[8] Dabei hat Hannah Arendts Brecht-Essay, der übrigens *Mahagonny* als Brechts "einziges ausgesprochen nihilistisches Stück" bewertet, zur Frage von Brechts Haltung zur Religion m.E. eine hinreichende Diagnose formuliert.[9] So kommentiert Arendt das Lied "Lasst euch nicht verführen! / Es gibt keine Wiederkehr" folgendermaßen:

> Ich kenne nichts im neueren Schrifttum, das sich inhaltlich diesen Versen an die Seite stellen ließe, weil nirgendwo sonst

> so klar zum Ausdruck kommt, daß Nietzsches Wort vom Tode Gottes weder notwendigerweise der Verzweiflung zu entspringen noch zu ihr hinzuführen braucht, daß vielmehr das Wegfallen der Furcht vor der Hölle mit dem Fortfall der Hoffnung auf Auferstehung nicht zu teuer bezahlt ist. ... In seiner jubelnden Ablehnung aller Jenseitsspekulationen und seinen Preisgesängen auf Baal, den Gott der Erde, schwingt eine wahrhaft enthusiastische Dankbarkeit.[10]

Doch geht es mir nicht um Brechts Haltung zur Religion, sondern um die Bedeutung religiöser Rhetorik und sakraler Topoi im Fahrwasser der Formel vom Tod Gottes. Man könnte diese Untersuchungsanordnung--mit Blick auf die von Aby Warburg entwickelte Betrachtungsweise--auch als Nachleben der Bibel in der Moderne bezeichnen.

Biblische Pathosformeln

Eines der Leitmotive in Benjamins Brecht-Kommentaren ist bekanntlich das Gestische, das–zusammen mit der damit verbundenen Kritik an der Einfühlung--wahrscheinlich den eindeutigsten, vielleicht sogar einzig wirklichen Schnittpunkt in den ästhetischen Konzepten Benjamins und Brechts darstellte. So setzt der dritte Absatz von Benjamins Essay "Was ist episches Theater? <1>" (1931) mit der Setzung "Das epische Theater ist gestisch" ein. Das spätere Postulat, das es darauf ankäme, "die Geste zitierbar zu machen," ist direkt von Brecht selbst zitiert. Dieser hat die Geste vor allem unter zwei Aspekten diskutiert, dem der Sittenschilderung und dem des Rhythmus bzw. der Zäsur. So heißt es im Hinblick auf den Schauspieler in Brechts "Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*" (1931), er zeige "Gesten, welche sozusagen die Sitten und Gebräuche des Körpers sind."[11] Und wenn in den Anmerkungen zur Mahagonny-Oper (1930) diese als Form der "Sittenschilderung" bezeichnet wird, muss sich diese Absicht dramaturgisch vor allem über die Gesten der Schauspieler realisieren.[12] In Benjamins Kommentaren schließt die Figur der Geste an seine eigenen Arbeiten zu Photographie, Film und die chockartige Zeitstruktur der modernen Apparate- und Medienkultur an.[13] Insofern betont er die Unterbrechung und deutet die Zeitstruktur der Zustände, die in den einzelnen aufeinanderfolgenden Szenen von Brechts Theater in Erscheinung treten, mit der "Dialektik im Stillstand."[14] Aufgrund der kommunizierenden Röhren, die diesen Essay mit seinen medientheoretischen Überlegungen verbinden, geht Benjamin davon aus, dass sich das epische Theater "auf der Höhe der Technik" befindet.[15] Mit dieser These unterläuft er übrigens die für Brecht so wichtige Demarkationslinie zwischen Neuerung (Brecht) und Erneuerung (Weill) und die daran anschließenden Kontroversen über die Dominanz von Text oder Musik elegant, indem er beide Medien ein und derselben Ökonomie unterstellt, so im zweiten Essay zum epischen Theater (1939):

> Das epische Theater rückt, den Bildern des Filmstreifens vergleichbar, in Stößen vor. Seine Grundform ist die des Chocks, mit dem die einzelnen, wohlabgehobenen Situationen des Stücks aufeinandertreffen. Die Songs, die Beschriftungen, die gestischen Konventionen heben eine Situation gegen die andere ab. So entstehen Intervalle, die die Illusion des Publikums sehr beeinträchtigen. Sie lähmen seine Bereitschaft zur Einfühlung.[16]

Für den Zusammenhang der hier untersuchten Fragestellung ist aber bemerkenswert, dass Brecht selbst seine Technik der Geste nicht zuletzt am Beispiel der biblischen Sprache erörtert hat. In dem kleinen Aufsatz "Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen" (1939) erklärt Brecht die Genese dieser Form in seiner Literatur. Den lyrischen Charakter seiner "letzten lyrischen Arbeiten," die "weder Reim noch regelmäßigen festen Rhythmus" zeigen, begründet er damit, dass sie "einen (wechselnden, synkopierten, gestischen) Rhythmus haben."[17] Die von ihm entwickelte gestische Technik und rhythmische Schreibart wird in diesem Aufsatz aus einigen Beispielen der literarischen Überlieferung abgeleitet, wobei neben der "Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Übertragung" die Bibel bzw. die Luthersche Bibelübersetzung genannt wird. So bewertet Brecht z.B. die Luthersche Version des biblischen Satzes "Reiße das Auge aus, das dich ärgert," die lautet "Wenn dich dein Auge ärgert: reiß es aus!" als gestischen Ausdruck: "Der erste Satz enthält eine Annahme, und das Eigentümliche, Besondere in ihr kann im Tonfall voll ausgedrückt werden. Dann kommt eine kleine Pause der Ratlosigkeit und erst dann der verblüffende Rat."[18]

Insofern liefert Brecht hier eine poetologische Begründung für die Fülle biblischer Zitate und die Dominanz des Bibeltons in seiner Literatur. Denn neben der Übernahme religiöser Formen und Figuren--in der *Hauspostille* etwa sind es Bittgänge, Liturgie, Exerzitien, Psalmen, Choräle und Hymnen--ist es vor allem der Gestus einer biblischen Rhetorik, der seine Literatur dominiert. Man denke etwa an die elfte Szene in *Mahagonny*, die im Ausruf des Chors mündet: "Haltet euch aufrecht! Fürchtet euch nicht!" In dieser Szene verkündet Paul seinen Angriff auf die Begbickschen Verbote mit folgenden Worten: "Ja, denn ich, der ich lustig bin, zerschlage lieber deine Tafeln und deine Gesetze, und deine Mauern müssen hin sein."[19] Und wenn Begbick vom Untergang Pensacolas (bzw. Sodoms) berichtet, klingt das so: "Erschlagen liegen die Konstabler / Und untergehen die Gerechten mit den Ungerechten. / Sie müssen alle dahin."[20] Sehm hat diese Verse als Montage aus dem Buch Nahum, Hesekiel und dem 90. Psalm entschlüsselt, zugleich aber als "rüden Bibeleklektizismus" kritisiert.[21]

Im Lichte der Benjaminschen Zitattheorie ginge es jedoch eher um die Frage, ob Brechts Bibelzitate im Sinne eines allegorischen

Verfahrens gedeutet werden können, in dem das Kontinuum der Überlieferung destruiert werden muss, um die herausgebrochenen Stücke in einen neuen Zusammenhang zu stellen, oder ob es sich um Autoritätszitate handelt, in diesem Fall um Zitate der Autorität biblischer Sprache.

Und obwohl Benjamin Brechts Postulat, es ginge darum, "Gesten zitierbar zu machen," im Sinne seiner eigenen Theorie der Unterbrechung und Zäsur verstanden wissen wollte, musste auch er hinsichtlich einer Übernahme des biblischen Tons durch Brecht--sehr zurückhaltend formulierte--Einwände formulieren. So bemerkt er in seinen Kommentaren zu Brecht-Gedichten beispielsweise einen "getragenen Ton," der dem sprachlichen Gestus von Geistlichen ähnelt. Zum Gedicht "Lasst euch nicht verführen" heißt es dort:

> Der Dichter warnt sie vor Verführungen, die sie in diesem Leben teuer zu stehen kommen. Er bestreitet, daß es ein zweites Leben gäbe. Seine Warnung ist nicht weniger feierlich gehalten als die der Geistlichkeit; seine Versicherungen sind ebenso apodiktisch. Wie die Geistlichkeit, so gebraucht auch er den Begriff der Verführung absolut, ohne Zusatz; er übernimmt dessen erbauliche Klangfarbe.[22]

Demnach handelt es sich im Falle der biblischen Sprache in Brechts Literatur weniger um zitierbare Gesten, die die Überlieferung zertrümmern, als um Pathosformeln eines religiösen Diskurses, die dem politischen Programm jene Autorität verleihen, die auf eine volkstümliche Zustimmung rechnen kann.

Aufgrund des engen Zusammenhangs zwischen dem Brechtton und dem Gestus religiöser Genres ist es insofern auch kein Zufall, dass deren Bedeutung eher von Dramaturgen und Theaterleuten als von Literaturwissenschaftlern Beachtung gefunden hat, wie einige Mahagonny-Inszenierungen bezeugen, die das Stück wieder in die entsprechende Überlieferung einschreiben. Man denke etwa an die berühmte Inszenierung der Mahagonny-Oper als Mysterienspiel durch Giorgio Strehler in der Mailänder Scala 1964.[23]

Zur Kritik von Gewalt und Gesetz

Einige derjenigen Notizen aus Benjamins Paralipomena zum Surrealismus-Essay, die um das Dämonische und den Kult des Bösen kreisen, sind Stawrogins Beichte in Dostojewskis *Dämonen* gewidmet. In diesem Zusammenhang bezeichnet Benjamin die Figur Stawrogin als "Surrealist avant la lettre," da er nicht nur das Gute, sondern auch die Gemeinheit, Rache und Grausamkeit als gottgeschaffen betrachtet habe.[24] Auf diese Überlegungen kommt Benjamin anlässlich seiner Besprechung des *Dreigroschenromans* 1934 zurück, um nun Brechts Umgang mit dem Verbrechen von dem Dostojewskis abzugrenzen: "Dostojewski ging es um Psychologie; er brachte das

Stück Verbrecher, das im Menschen steckt, zum Vorschein. Brecht geht es um Politik; er bringt das Stück Verbrechen, das im Geschäft steckt, zum Vorschein."25 In diesem Kontext bewertet Benjamin den Kriminalroman als Genre, das sich in den Dienst der Sozialkritik stellt, wenn es um die gleichsam normalen Verbrechen der gesellschaftlichen Ordnung geht.

> Bürgerliche Rechtsordnung und Verbrechen—das sind nach der Spielregel des Kriminalromans Gegensätze. Brechts Verfahren besteht darin, die hochentwickelte Technik des Kriminalromans beizubehalten, aber dessen Spielregeln auszuschalten. Das Verhältnis zwischen bürgerlicher Rechtsordnung und Verbrechen wird in *diesem* Kriminalroman sachgemäß dargestellt.[26]

Mit der Ausschaltung der Spielregel des Genres wird aus dem Gegensatz zwischen Recht und Verbrechen eine durch dessen Technik geregelte Verbindung: das Verbrechen, das gesetzmäßig organisiert und geregelt ist. In vergleichbarer Weise hat Benjamin das Verhältnis zwischen kleinbürgerlicher Kultur und christlicher Ordnung in *Mahagonny* gesehen. In seinen „Kommentaren zu Gedichten von Brecht", in denen er auch den dritten Mahagonnygesang bespricht, deutet er die Männer von Mahagonny als Exzentriker, was für ihn "nichts anderes als der ausgeleierte Durchschnittsmensch" bzw. Kleinbürger bedeutet. Ihnen steht ein Gott gegenüber, der "selbst ein reduzierter" ist.

Diese reduzierte Exzentrik und Göttlichkeit korrespondiert mit der Lokalität Mahagonny, die nicht als Stadt oder imaginärer Ort zu verstehen ist, sondern als Topos, als Zeitbild bzw. Bild der Epoche. Brecht, so Benjamin, spreche "im Bilde dieser Ortsbestimmung seine Epoche an."[27] Ein anderes Bild für diesen Topos ist die Formulierung "des lieben Gottes billiger Salon" aus jenem Song, der als "Spiel von Gott in Mahagonny" in die Oper eingegangen ist, ein Bild, das Benjamin mit dem Schlussbild der immerwährenden Hölle zusammenführt. "Des lieben Gottes billiger Salon ist die Hölle. ... In seinem billigen Salon hat sich aber Gott mit den Stammgästen gemein gemacht."[28] Insofern liest er Brechts Szenario von Mahagonny hier in Analogie zur Struktur des Dreigroschenroman. Wenn man diese Analogie auf die Besprechung des Dreigroschenromans hin verlängert, müsste man seine Mahagonny-Kommentare so zusammenfassen: Kleinbürgerliche Glücksordnung und Heilsversprechen--das sind nach den Spielregeln der Religion Gegensätze. Brechts Verfahren besteht darin, die Rhetorik der Religion beizubehalten, aber deren Spielregeln auszuschalten. Dadurch zeigt sich das in der Moderne abgesunkene Heilsversprechen, dem der reduzierte Gott entspricht, als konform mit den kleinbürgerlichen Genüssen. Und durch eben dieses Verfahren wird die Differenz zwischen der sakralen und der profanen Ordnung

eingeebnet. So fährt Benjamin nach der Passage zum billigen Salon Gottes fort: "Die ganze Differenz zwischen der Hölle und dieser Gesellschaftsordnung ist die, dass im Kleinbürger (im Exzentrik) der Unterschied zwischen der armen Seele und dem Teufel fließend ist."[29]

Genau diese Einebnung widerspricht aber den Benjaminschen Überlegungen zum Verhältnis von Religion und Moderne fundamental. Diese haben sich--sei es in der Kritik an der religiösen Aufladung eines künstlerischen Auftrags im George-Kreis, sei es in seiner Auseinandersetzung mit der politischen Theologie--stets auf die Entgegensetzung und dialektische Spannung zwischen den ungleichzeitigen Registern einer sakralen und profanen Ordnung konzentriert.[30]

Die Spuren des Verschwiegenen in Benjamins Brecht-Kommentaren

Und so springt nicht nur in den zitierten Passagen besonders ins Auge, dass Benjamin in seinen Brecht-Kommentaren kaum je eine Verbindung zu seinen eigenen theoretischen Überlegungen herstellt. Auffällig ist auch die Differenz seiner Brecht-Kommentare zu seinen Essays über Franz Kafka und Karl Kraus. Während diese Essays aus umfangreichen Studien und Vorarbeiten hervorgegangen sind, aus denen in langwieriger und mühsamer Arbeit eine je eigene Gestalt der betreffenden Autoren entstand, die nicht auf Selbstzeugnissen oder biographischen Situationen aufbaut, gehen Benjamins Brecht-Kommentare zu großen Teilen auf Gespräche mit diesem und dessen eigene Erklärungen zu seiner Dramaturgie und politischen Theorie zurück. Insofern sind die verschwiegenen Spuren von Benjamins Denken zu Brechts Programmen vielleicht die interessanteren als die Themen und Motive seiner Brecht-Kommentare.

So wurde von Benjamin das Verhältnis zwischen dem Glücksstreben Mahagonnys und der religiösen Matrix des Stücks z.B. nicht mit seinem "Theologisch-politischen Fragment" in Verbindung gebracht, in dem er die Beziehung der profanen Ordnung auf das Messianische im Bild einer gegenstrebigen Fügung dargestellt hatte, im Bild jener zwei Pfeile nämlich, die in unterschiedliche Richtung gehen, sich aber gegenseitig befördern. Denn aus der Perspektive eines apodiktischen Satzes aus diesem Fragment--"Darum hat die Theokratie keinen politischen sondern allein einen religiösen Sinn"[31]--müsste eine radikale Kritik an der Einebnung der Differenz zwischen profanem Glücksstreben und messianischer Intensität erfolgen. Eine solche Perspektive legt auch eine radikale Kritik an der Figur des Moses und seiner Mahagonnyschen Gerichtsbarkeit nahe, die die Figur des strafenden Gottes zur Vorlage für eine gleichsam göttliche Ungerechtigkeit nimmt. Und dies umso mehr, als Benjamin dagegen in seiner "Kritik der Gewalt" die mythische Setzung des Rechts in eine göttliche Sphäre verwiesen hatte, zu der das Recht und die menschliche Gerechtigkeit in einem stets ungleichzeitigen Verhältnis verbleiben.

Auch ist auffällig, dass Benjamin anlässlich der religiösen Topoi in Brechts Kapitalismuskritik nicht auf seine eigenen Überlegungen zum "Kapitalismus als Religion" zurückgreift. In diesem Zusammenhang ging es nämlich nicht um eine religiöse Haltung zum Kapitalismus oder um dessen christliche Legitimierung. Vielmehr betont Benjamin den kultischen Charakter des Kapitalismus und bezeichnet ihn als eine reine Kultreligion. Die christliche Tradition wird dabei als Voraussetzung des Kapitalismus analysiert: "Das Christentum zur Reformationszeit hat nicht das Aufkommen des Kapitalismus begünstigt, sondern es hat sich in den Kapitalismus umgewandelt."[32] Diese Analyse einer christlichen Genese des Kapitalismus und eines Fortlebens des säkularisierten Christentums *im* Kapitalismus macht aber eine solche Kritik *am* Kapitalismus vollends unmöglich, die sich im Medium religiöser Narrative bewegt und sich einer christlichen Moral als Instrument ihrer Kritik bedient--wie die Brechtsche.

Die Verkehrung der zehn Gebote, deren Formulierung ja tatsächlich einer Rhetorik der Verbote gehorcht--"Du sollst nicht..."--, in Gebote des Dürfens treibt in Mahagonny ein tödliche Ordnung hervor, die in der Oper als gleichsam anthropologische Anarchie menschlicher Triebe erscheint. Benjamin möchte sie aber als infernalische Anarchie der bürgerlichen Gesellschaft gedeutet wissen, durch die der Schrecken dieser Gesellschaft größer erscheint als der Schrecken der Hölle. In der Rezension zum Dreigroschenroman schreibt Benjamin:

> Brecht entkleidet die Verhältnisse, unter denen wir leben, ihrer Drapierung durch Rechtsbegriffe. Nackt wie es auf die Nachwelt gelangen wird, tritt das Menschliche aus ihnen heraus. Leider wirkt es entmenscht. Aber das ist nicht dem Satiriker zuzuschreiben. Den Mitbürger zu entkleiden ist seine Aufgabe.[33]

Doch hat dieses nackte Menschliche nichts mit jenem Homo sacer gemeinsam, der im permanenten Ausnahmezustand erscheint,[34] eher mit der menschlichen Kreatur, der entweder Mitleid oder eine satirische Haltung entgegengebracht werden kann. Im Falle Brechts ist es die Satire. In Benjamins Kraus-Essay ist dagegen zu studieren, wie er selbst mit dem sogenannten Menschlichen verfuhr. Das Recht ist darin keineswegs als Staffage des Menschlichen bewertet, sondern in eine komplexe Struktur von Allmensch, Dämon und Unmensch eingebunden, in deren Dialektik "das Menschliche" als humanistisch-idealistisches Konzept destruiert wird.

Und auch das Bild der immerwährenden Hölle in Mahagonny wird von Benjamin nicht mit eigenen, zumindest motivisch verwandten Bildern in Verbindung gebracht, weder mit seinen Vorüberlegungen zum permanenten Ausnahmezustand, die später in die geschichtstheoretischen Thesen eingehen werden, noch mit der kulturgeschichtlichen Diagnose im Zusammenhang des Passagen-

Projekts, "die Moderne, die Zeit der Hölle," die er im Zusammenhang seiner Studien zu Photograpie, Film und der apparate- und medienbedingten Rhythmik der modernen Kultur entwickelt hat.[35]

Vor dem Hintergrund dieser verschwiegenen Verbindungen, die vor allem die Bezüge zum Sakralen, zur göttlichen Ordnung, zu Gesetz und Schrift betreffen, kann man die Vermutung aufstellen, dass Benjamin möglicherweise nicht zuletzt an Brecht gedacht hat, als er 1940 das schöne Bild von der türkischen Puppe aufgeschrieben hat:

> Zu dieser Apparatur kann man sich ein Gegenstück in der Philosophie vorstellen. Gewinnen soll immer die Puppe, die man "historischen Materialismus" nennt. Sie kann es ohne weiteres mit jedem aufnehmen, wenn sie die Theologie in ihren Dienst nimmt, die heute bekanntlich klein und häßlich ist und sich ohnehin nicht darf blicken lassen.[36]

Anmerkungen

---

[1] Hans Mayer, *Bertolt Brecht und die Tradition* (Pfullingen: Neske, 1961), S. 49.

[2] Bertolt Brecht, *Werke* 2. *Stücke* 2. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin/Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1988), S. 381. Im Folgenden im Haupttext zitiert als BFA, gefolgt von der Band- und Seitenzahl.

[3] Zur Entschlüsselung der biblischen Anspielungen, vgl. Gunter G. Sehm, "Moses, Christus und Paul Ackermann. Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," in Brecht-Jahrbuch 6 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976), S. 83-100.

[4] Einschlägig vor allem Erdmut Wizisla, *Walter Benjamin und Bertolt Brecht. Eine Bestandsaufnahme. Mit einer Chronik der Beziehung*, Diss. Humboldt Universität Berlin, 1993. Vgl. auch Mi-Ae Yun, *Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts. Eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000).

[5] Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* II.1: Aufsätze, Essays, Vorträge, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser unter Mitw. v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), S. 307.

[6] Karl Thieme, "Des Teufels Gebetbuch? Eine Auseinandersetzung mit dem Werke Bertolt Brechts," *Hochland. Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und Kunst*, hg. v. Karl Munch, 29.1 (Oktober 1931–März 1932): S. 397-413, hier S. 413.

[7] Marcus A. Friedrich, *Liturgische Körper. Der Beitrag von Schauspieltheorien und -techniken für die Pastoralästhetik* (Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer, 2001).

[8] Sehm, "Moses, Christus und Paul Ackermann," S. 97.

[9] Hannah Arendt, "Bertolt Brecht," in *Walter Benjamin, Bertolt Brecht. Zwei Essays* (München: Piper, 1971), S. 91.

[10] Ebd., S. 89f.

[11] Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* 17 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967), S. 997.

[12] Ebd., S. 1011.

[13] Vgl. Sigrid Weigel, "Das Detail in Benjamins Theorie photo- und kinematographischer Bilder. Zur Verschränkung von Kultur- und Mediengeschichte," in Sigrid Weigel, *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin* (Stuttgart: Fink, im Druck).

[14] Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, S. 530.

[15] Ebd., S. 524.

[16] Ebd., S. 537f.

[17] Brecht, *Gesammelte Werke* 19, S. 395; Synkope: z.B. ew'ger statt ewiger.

[18] Ebd., S. 398.

[19] Brecht, BFA, Bd. 2, S. 359.

[20] Ebd., S. 360.

[21] Sehm, "Moses, Christus und Paul Ackermann," S. 88.

[22] Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, S. 547.

[23] Vgl. Siegfried Melchinger, "Mahagonny als Mysterienspiel. Giorgio Strehler an der Picolo Scala in Mailand," *Theater heute* 5.5 (Mai 1964): S. 32-35.

[24] Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II.3, S. 1029.

[25] Ebd., Bd. III, S. 447.

[26] Ebd.

[27] Ebd., Bd. II.2, S. 545.

[28] Ebd., S. 546.

[29] Ebd.

[30] Vgl. Sigrid Weigel, "Das Kunstwerk als Einbruchsstelle. Zur Dialektik von göttlicher und menschlicher Ordnung in Benjamins 'Goethes Wahlverwandtschaften'" (wie Anm. 13).

[31] Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, S. 203.

[32] Ebd., Bd. VI, S. 102.

[33] Ebd., Bd. III, S. 448.

[34] Vgl. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002).

[35] Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. V.2, S. 676.

[36] Ebd., Bd. 1/2, S. 693.

"Judicial-physical Writing Style"—*Mahagonny* as Experiment?

Brechts programmatic "Notes on the Opera *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*" are confronted with an as yet unknown poetological model. Brecht, Walter Benjamin, and Herbert Ihering developed this model in 1930 in the course of a planning discussion for the journal *Krise und Kritik* (Rowohlt Verlag). Brecht suggested a typology of writing styles whose highest, preferred form he called the "judicial-physical writing style." Benjamin concretized Brecht's suggestion: the "judicial-physical writing style" is the product of experimentation, it must be constructed through practice exercises in the form of poetry. In this sense the essay looks at elements of exercise, litany, and literaricization in *Mahagonny* as well as the "Notes on the Opera" and, thus, contributes to the historical and theoretical contexts of *Mahagonny*'s composition.

"Juristisch-physikalische Schreibweise"—*Mahagonny* als Experiment?

Brechts programmatische "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*" werden mit einem bislang unbekannten poetologischen Modell konfrontiert. Dieses Modell entwickelten Brecht, Walter Benjamin und Herbert Ihering 1930 in einem Gespräch zur Planung der Zeitschrift *Krise und Kritik* (Rowohlt Verlag). Brecht schlug eine Typologie von Schreibweisen vor, deren höchste anzustrebende Form er "juristisch-physikalische Schreibweise" nannte. Benjamin konkretisierte Brechts Vorschlag: Die "juristisch-physikalische Schreibweise" benötige das Experiment, es gehe um Konstruktion, um eine übende Form in Form der Dichtung. In diesem Sinne interessieren Elemente der Übung, des Litaneiartigen, der Literarisierung in *Mahagonny* und ihre Reflexion in den "Anmerkungen zur Oper"--ein Beitrag zum entstehungsgeschichtlichen und kunsttheoretischen Kontext der *Mahagonny*-Oper.

"Juristisch-physikalische Schreibweise"— *Mahagonny* als Experiment?

Erdmut Wizisla (Bertolt-Brecht-Archiv, Berlin)

Zum Verständnis der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* und ihrer Entstehungsumstände gehören die zahlreichen programmatischen theaterpraktischen, kunsttechnischen und politischen Reflexionen, mit denen Brecht Ende der zwanziger Jahre sich befasste--zumeist im Dialog mit Mitarbeitern und Partnern wie Elisabeth Hauptmann, Kurt Weill, Emil Hesse-Burri, Walter Benjamin, Peter Suhrkamp und anderen. Ein bislang kaum beachtetes poetologisches Modell ist aus dem Umfeld des gescheiterten Zeitschriftenvorhabens "Krise und Kritik" (1930/31) überliefert. Es soll im folgenden vorgestellt und mit den "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*" konfrontiert werden. Zwei Denkfiguren treffen aufeinander: Der Zusammenstoß einer komplexen Programmatik--die der "Anmerkungen zur Oper"--mit einer ebenso komplexen Typologie, wie sie die Akteure von "Krise und Kritik" entwickelten, ist ein Gedankenspiel, ein Experiment.

Das Modell entstammt einem bislang unpublizierten, fragmentarisch protokollierten Gespräch, das Brecht, Walter Benjamin und Herbert Ihering um 1930 geführt haben. Die Zeitschrift "Krise und Kritik," deren Planung den Anlass zum Gespräch bot, sollte 1931 bei Rowohlt erscheinen. Brecht, Benjamin und Ihering--sowie der bei diesem Gespräch fehlende Bernard von Brentano--waren als Herausgeber vorgesehen. Geplant war, wie aus einem Memorandum Benjamins bekannt ist, ein Journal, in dem die bürgerliche Intelligenz sich Rechenschaft von den Forderungen und den Einsichten gibt, die einzig und allein ihr unter den heutigen Umständen eine eingreifende, von Folgen begleitete Produktion im Gegensatz zu der üblichen willkürlichen und folgenlosen gestatten.[1]

Das Gespräch kreiste um das Denken; für den Intellektuellen bedeutet "eingreifende Produktion" nichts anderes als "eingreifendes Denken"--ein Terminus, der um 1929 in Gesprächen zwischen Brecht und Benjamin entstanden war. Brecht verteidigte seine Forderung: "zu zertrümmern sei jedes andere denken als das in einer gesellschaft realisierbare." Benjamin reagierte mit einem Hinweis auf "bewegungen..., die so wie marx auf radikale zertrümmerung der bilderwelt ausgingen," und er nannte "2 forschungsmethoden: 1. Theologie 2. materialistische dialektik."[2] Um die Rolle des Denkens und damit die Position der Intellektuellen in der Gesellschaft bestimmen zu können, waren Aufgaben zu erfüllen. Man einigte sich darauf, die "arbeit in drei etappen" einzuteilen:

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

1. bildung einer kapitalistischen pädagogik
2. einer proletarischen pädagogik
3. einer klassenlosen pädagogik

beginn mit der ersten etappe.

Brecht schlug vor: "im zeitalter der 'verwertung' die wertungen frei zu geben und nicht zu diskutieren. zu diesem zweck einigung nicht auf wertungen, zu diesem zweck annahme einer bestimmten schreibweise." Er nannte sie "juristisch-physikalische schreibweise" und erläuterte die Begriffe:

> juristisch im sinne von gesetze gebend, nicht feststellend, also die gesellschaftliche realisierung anstrebend und dadurch begrenzt (es handelt sich überhaupt besonders um grenzenschaffung)
> physikalisch d. h. gegen die schau gerichtet, gegen die integration.

Während der Begriff "juristisch" den gesetzgebenden, rechtssetzenden Anspruch betont, lenkt die Formulierung "physikalisch" auf die analytische Qualität der Schreibweise, die auf der Kenntnis von Gesetzlichkeiten beruht.

Benjamin nahm den Gedanken auf und differenzierte die "[juristisch-] physikalische Schreibweise" in "3 sprachfunktionen":

1. belletristisch, die handlungsweise begleitende schreibweise ohne autorität und ohne verantwortung (assoziierende)
2. die handlungsweise verordnende schreibweise
3. Die den effekt bewirkende enumerische schreibweise (brecht die übende-litanei-) physikalische schreibweise = das experiment benötigende. sie muß die realität weniger aufsuchen als für die beweisend sie zurechtzukonstruieren
   die übende form nur in der form der dichtung (dichtung folgt lediglich der dritten schreibweise).[3]

Benjamins Differenzierung der drei Sprachfunktionen enthält eine Erläuterung von Brecht, die es in sich hat--es wird darauf zurückzukommen sein: der unter Punkt 3 in Parenthese gegebenen Hinweis auf "die übende" Schreibweise, auf die Litanei. Der Begriff "Übung" kehrt wieder in Brechts Kommentar von Benjamins Vorschlag:

> schreibweise nr. 2 wird hauptsächlich ihrer zitierbarkeit wegen vorgeschlagen und literatur der 2. kategorie besteht aus zitaten, in der dritten kategorie gewinnt die 2. schreibweise den charakter der 3., der übung: die autorität ist hergestellt

> jede literatur der 3. kategorie entspricht eben einer nur durch reale revolution verwirklichbaren stufe des gesellschaftlichen lebens: des völlig literarisierten lebens. (in china *klassenmäßig*! verwirklicht)

Brecht sah die drei Sprachfunktionen in einer Hierarchie. Deutlich ist, dass zum Zeitpunkt des Gespräches für ihn die unter Nr. 1 aufgeführte Sprachfunktion, die belletristische, assoziierende Schreibweise negativ besetzt war, weil in ihr keine Verantwortung übernommen und damit nicht die Forderung erfüllt wird, Denken müsse von Folgen begleitet sein. Sie wurde darum--an anderer Stelle des Gesprächs--auch mit der Beichte verglichen; Entsprechendes trete "nur in der form von unterwerfungen" auf. Schon 1926 hatte Brecht mit Bezug auf Bechers Roman *Levisite* vor der Beschädigung "ausgezeichneten Materials...durch assoziierende Schreibweise" gewarnt.[4] Unter dem Eindruck der Realismus-Debatte sollte sich Brechts Blick auf die "assoziierende Schreibweise" wandeln: Der 1940 geschriebene Aufsatz "Notizen über die realistische Schreibweise" verwies auf "wertvolle hochentwickelte technische Elemente" in den "Dokumenten der Ausweglosigkeit," als die Brecht Arbeiten von Joyce, Kafka, Döblin, Dos Passos bezeichnete. Eine Fußnote führt einzelne dieser technischen Elemente, die sozialistische Schriftsteller kennen lernen sollten, auf: innerer Monolog, Stilwechsel, Aktualitätenmontage, Verfremdung und eben "assoziierende Schreibweise." Letztere sah Brecht vor allem bei Joyce und Döblin angewendet.[5]

Anzustreben ist--jedenfalls zur Zeit des Gesprächs--die dritte Schreibweise, für die Brecht die Begriffe "übende" und "Litanei" vorschlug: "dichtung folgt lediglich der dritten schreibweise."

Benjamin sprach (unter Punkt 3.) von "enumerischer" Schreibweise. In der Vorlage steht "numarische," was jedoch keinen Sinn ergibt. Ein Leerzeichen zu viel vor dem Wort führte auf die Spur. Günter Hartung machte mich darauf aufmerksam, dass "enumerisch" gemeint sein muss, eine Schreibweise also, die aufzählend, herzählend, nicht stufend vorgeht. Alle Bestandteile existieren gleichberechtigt nebeneinander--es ist ein episches Moment.

Benjamin griff das Konzept einer "enumerischen" Schreibweise auf, als er die Haltung des Chronisten in dem Traktat "Über den Begriff der Geschichte" entwarf: "Der Chronist, welcher die Ereignisse *hererzählt*, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, dass nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist."[6]

Der Begriff "Übung" entstammt der Spieltheorie der Lehrstücke, in den "Erläuterungen" (zu *Der Flug der Lindberghs*) heißt es: Die Gesänge der Elemente, Chöre etc. hätten die Aufgabe, "die Übung zu ermöglichen," der "andere *pädagogische* Teil (der Lindberghpart) ist der Text für die Übung: der Übende ist Hörer des einen Textteiles

und Sprecher des anderen Teiles."[7] Benjamin nahm den Begriff auf in "Aus dem Brecht-Kommentar":

> Die Abschaffung des Elends erwartet er nur auf einem einzigen Wege, nämlich durch die Entwicklung der Haltung, welche das Elend ihm aufzwingt. Aber zitierbar ist nicht nur Herrn Keuners Haltung, genauso ist es, durch *Übung*, die der Schüler im 'Flug der Lindbergs,' und die des Egoisten Fatzer ist es auch, und wiederum: was an ihnen zitierbar ist, das ist nicht nur Haltung, genauso sind es die Worte, die sie begleiten. Auch diese Worte wollen *geübt*, das heißt erst gemerkt, später verstanden sein.[8]

Erst gemerkt, später verstanden: Das ist der Litanei-Gedanke, die in den Psalmen vorgeformte Gebetsform (vgl. etwa das wiederholte "Seine Güte währet ewiglich" in Ps. 18), Grundlage der Prozessionen, die Kyrie-Rufe zu Beginn der Messe, das Agnus Dei--die von Luther zunächst verworfene, später--u. a. im Morgen-und Abendsegen--erneuerte Form. Sie beruht auf dem Prinzip der rhythmischen Wiederholung: Verse, Worte und Sätze werden immer neu gesagt, refrainartig, sie werden damit gemerkt und erst später verstanden. Es ist ein gestischer, körperlicher Aspekt. Dass Brecht derlei vertraut war, erkennt man noch in dem Vers "Und nach der Maiandacht / Da kam die Maiennacht" aus dem "Lied vom Fraternisieren."[9] Bestandteil der Maiandacht ist die Lauretanische Litanei.

Bezieht man diesen Katalog der Schreibweisen auf das Schema "Dramatische und epische Form des Theaters" aus den "Anmerkungen zur Oper," fallen Affinitäten zur enumerischen Schreibweise in der Spalte "Epische Form des Theaters" ins Auge:

"erzählend" / "Jede Szene für sich" / "Montage." Das "physikalische" Moment, "d. h. gegen die schau gerichtet, gegen die integration," erkennt man in der Ablehnung von Begriffen wie:

"Schau" und "Weltanschauung" und in der linken Spalte ("Dramatische Form des Theaters"): "Der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt" oder "Suggestion." Adorno hat das bereits in seinem *Mahagonny*-Aufsatz im *Scheinwerfer* benannt, als er sagte, das epische Spiel von *Mahagonny* diene "der Absicht, an Stelle der geschlossenen bürgerlichen Totalität das bruchstückhafte Aneinander von deren Trümmern zu setzen."[10]

Im *Mahagonny*-Text ist das Enumerische, Litaneiartige vor allem durch das Prinzip der Wiederholung vertreten: "Ach, dieses Mahagonny" (Szene 7), "Aber etwas fehlt" (Szene 8), "Das können wir selber / Das können wir selber / Das können wir selber tun" (Szene 11),

"Ansahen sich die Männer von Mahagonny" / "An einem grauen Vormittag" (Szene 19). Erinnern wir uns an Brechts Hinweis auf das "völlig literarisierte leben," fallen natürlich die Tafeln und die Projektionen ins Auge. Es sind Elemente, ohne die das Stück nicht verstanden werden kann--wie es ohne Musik ein anderes ist: "Erstens,

vergeßt nicht, kommt das Fressen / Zweitens kommt der Liebesakt. / Drittens das Boxen nicht vergessen / Viertens Saufen, das steht im Kontrakt" (Szene 13). Die Tafeln im Hintergrund zeigen diese Wörter riesengroß: "ESSEN" / "LIEBEN" / "KÄMPFEN" / "SAUFEN." "Literarisierung" bedeute das "Durchsetzen des 'Gestalteten' mit 'Formuliertem,'" erläuterte Brecht in den "Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*," in denen er die Tafeln, auf welche die Titel der Szenen projiziert werden, als einen primitiven Anlauf zu Literarisierung des Theaters bezeichnete.[11] Zu großer Bedeutung sollte der Begriff "Literarisierung" im Mai 1935 kommen, als Brecht in einem Interview mit der *Deutschen Zentral-Zeitung* in Moskau die emphatische Wertung abgab: "Besonders fiel mir auf, wie stark das Wort die Massen ergriffen hat, wie es durch Losungen, Zitate, Bücher, Zeitungen, Versammlungen in ihr Bewusstsein gedrungen ist. Ich möchte es die Literarisierung der Massen nennen. Es sind aber keineswegs nur Worte, denn ihnen folgt ständig die Erkenntnis, die Tat."[12]

Die in *Mahagonny* noch tastend angestrebte Literarisierung entspricht nun gewiss noch nicht dem völlig literarisierten Leben, wie es "nur durch reale revolution" verwirklicht werden kann—und in China verwirklicht sei. Aber es ist eine epische Struktur, die den kulinarischen Charakter der Oper in Frage stellt und die die Oper "der Form nach *technifiziert*," sie "auf den technischen Standard des modernen Theaters" bringt.[13]

Das Gespräch aus dem Umfeld von "Krise und Kritik" nahm Kunstwerke in den Blick, die eine gesellschaftliche Realisierung anstreben--jedes andere Denken als das in einer Gesellschaft realisierbare sei zu zertrümmern, notierte Benjamin. Brecht testete in *Mahagonny* eine Schreibweise, die die "realität" weniger aufsucht als sie konstruiert. Er ist der Leiter einer "Versuchsanordnung." Diese Schreibweise bedient sich eines "übenden" Vorgehens, sie benötigt das "experiment," damit am Ende die Kontrolle über Apparate errungen werden kann.

Anmerkungen

[1] [Walter Benjamin], "Memorandum zu der Zeitschrift 'Krisis und Kritik,'" in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Band VI (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), S. 619-621, hier S. 619.; vgl. Erdmut Wizisla, "'Krise und Kritik' (1930/31). Walter Benjamin und das Zeitschriftenprojekt," in Michael Opitz und Erdmut Wizisla, Hrsg., *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin* (Leipzig: Reclam, 1992), S. 270-302.

[2] Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (im folgenden: BBA) 217/06f. Alle Zitate im folgenden gehen auf dieses Gesprächsprotokoll zurück. Ein Faksimile-Abdruck ist enthalten in

Erdmut Wizisla, *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004).

[3] Der erste Hinweis auf dieses Gespräch findet sich in Bernd Witte, *Walter Benjamin. Der Intellektuelle als Kritiker* (Stuttgart: Metzler, 1976), S. 168-177. Ausführlich hat sich in letzter Zeit Nikolaus Müller-Schöll damit auseinandergesetzt, etwa "Der Eingriff ins Politische. Bert Brecht, Carl Schmitt und die Diktatur auf der Bühne," in *drive: b. brecht 100*, Arbeitsbuch Theater der Zeit, Brecht Yearbook 23 (Berlin: Theater der Zeit, 1997), S. 113-117, hier S. 116f.

[4] BFA 21, S. 165 ("Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen").

[5] BFA 22/2, S. 630.

[6] Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Band I/2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), S. 691-704, hier 694, These III, Hervorhebung vom Verfasser.

[7] BFA 24, S. 87.

[8] Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band II/2, S. 506-510, hier 507, Hervorhebung vom Verfasser.

[9] BFA 6, S. 28 (*Mutter Courage und ihre Kinder*).

[10] Theodor Wiesengrund-Adorno, "Mahagonny," in *Der Scheinwerfer* (Essen) 3.14 (1929/30), S. 12-15.

[11] BFA 24, S. 586.

[12] Zit. nach Werner Hecht, *Brecht Chronik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), S. 443; Benjamin verwendete den Begriff in der Form "Literarisierung aller Lebensverhältnisse" zum ersten Mal im September und Oktober 1931 in der *Literarischen Welt* in seiner "Kleinen Geschichte der Photographie."

[13] BFA 24, S. 75 und S. 78.

Intensified Stagings and Deadly Performances: Bertolt Brecht's *Rise and Fall of the City of Mahagonny*

Mahagonny begins with a performance: Begbick founds the "net city" Mahagonny in which pleasure and consumerism as well are performed to a point of radicalized hedonism under the motto "You may!" As "stage director" and "entertainer," Begbick intensifies the theatricality in a show about pleasure, money, and death that consists of four staged scenes presented as plays-within-plays: from the self-gratification of eating oneself to death, via a couple's love relationship, to the spectators of the boxing match and the participants in Paul's "sea voyage." The performances of the trial, which recall the learning play format, and of Paul's execution reach a climax in the "Play of Dear God," a fourth-order play. *Mahagonny*'s intensified theatricality, staged by Begbick as play models, together with the corresponding tendency toward "literaricization," i.e., play and print on stage, dismantles the culinary opera and its ecstatic reception. Brecht anticipates in this literary-theatrical material his theoretical reflections on the epic theater and simultaneously destroys the real ideology of money in the intensified deadly stagings.

Potenzierte Spiele und tödliche Inszenierungen: Bertolt Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

Mahagonny beginnt mit einer Inszenierung: Begbicks Gründung der "Netztestadt" Mahagonny, in der auch der Genuss und die Konsumtion inszeniert werden bis zu deren hedonistischer Radikalisierung–gemäß der Parole "Du darfst!" Als "Spielleiterin" und "Animateurin" steigert die Begbick in einer Nummernrevue von Lebensgenuss, Geld und Tod, die aus vier Spielen innerhalb des Spiels im Spiel besteht, die Theatralität des Spiels--vom selbstbezüglichen Sich-zu-Tode-Fressen, über die Liebesbeziehung eines Paares bis zu den Zuschauern des Boxkampfes und den Mitspielern von Pauls "Seefahrt." Die Vorführung der Gerichtsverhandlung, die an die Lehrstücke erinnert, sowie der Hinrichtung Pauls hat ihren Höhepunkt im "Spiel vom lieben Gott," einem Spiel des vierten Grades. *Mahagonnys* potenzierte Theatralität, als Spielmodelle von der Begbick inszeniert, sowie die damit korrespondierende Tendenz zur "Literarisierung," d.h. Spiel und Schrift, demontieren die kulinarische Oper sowie deren rauschhafte Rezeption. Brecht nimmt demnach im literarisch-theatralen Material seine theoretischen Überlegungen zum epischen Theater vorweg und zerstört zugleich in potenzierten tödlichen Spielen die reale Ideologie des Geldes.

Potenzierte Spiele und tödliche Inszenierungen: Bertolt Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

Florian Vassen (Universität Hannover)

1. Die inszenierte Stadtgründung

Bertolt Brechts und Kurt Weills *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* konstituiert sich durch eine Vielzahl von Widersprüchen, besonders hervorzuheben ist dabei der zwischen scharfer, antikulinarischer Kritik und inszeniertem kulinarischen Spiel. Die Widersprüche beginnen schon mit der durch äußere Umstände erzwungenen Stadtgründung an einem Un-Ort: "*In einer öden Landschaft*" zwischen Wüste und bedrohlichen Konstablern ist der Wagen von Willy, dem Prokuristen, Dreieinigkeitsmoses und Frau Leokadja Begbick kaputt.[1] Schon die folgenden Sätze der Oper verweisen mit ihrer äußerst lakonischen Ja-Aber-Konstruktion, die an einen clownesken Dialog in Samuel Becketts Theater des Absurden erinnert, auf eine "künstliche" Spielsituation: "Hallo, wir müssen weiter! Aber der Wagen ist kaputt. Ja, dann können wir nicht weiter. Aber wir müssen weiter. Aber vor uns ist die Wüste. Ja, dann können wir nicht weiter. Aber hinter uns sind die Konstabler... Ja, dann können wir nicht umkehren" (BFA 2, S. 335). Erst Begbicks Frage "Geht es nicht weiter?" und ihre Entscheidung "Gut, dann bleiben wir hier" bildet die Grundlage für die ungewöhnliche Gründung von "Mahagonny / Das heißt Netztestadt!" (BFA 2, S. 335—36).

Stadtgründungen bilden in der Geschichte der Menschheit besondere Kristallisationspunkte der gesellschaftlichen Entwicklung, sei es in mythologischer Ferne wie bei Athen oder Rom, im christlichen Mittelalter ebenfalls als Mythos etwa im Falle von Prag bzw. historisch fixiert durch Gründungsurkunden oder in der Neuzeit, sei es fiktiv in literarischen Texten wie Goethes *Faust* oder Grillparzers *Libussa*.

Die Stadt ist dabei Modell für die Zivilisation, gegründet in Auseinandersetzung mit der Natur, ist Ort der Produktivität im Sinne ökonomischen Fortschritts und schließlich Zentrum einer bestimmten Gesellschaftsordnung: "die Stadt als *pólis* und *civitas*, als Modell eines Gemeinwesens, als Modell des gesellschaftlichen Handlungszusammenhangs und staatlicher Ordnung."[2] Dabei vollzieht sich der Gründungsakt als zentraler Kulturmechanismus durchaus in Form von Gewalt, von Zerstörung und Ausgrenzung.

In Mahagonny finden wir all dieses nicht--weder eine aktive Auseinandersetzung mit der Natur im Sinne von deren Unterwerfung noch Produktion als Schaffung von Mehrwert, noch das Zentrum einer spezifischen Gesellschaftsformation; statt dessen eine eigenartig zwiespältige Inszenierung von Zivilisationskritik und Zukunftsentwurf. Zum einen ist Mahagonny eine Gegengründung, gegen die "großen Städte" mit ihrem "Lärm," ihrer "Unruhe und Zwietracht," ihrer

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

Indifferenz und Orientierungslosigkeit, kurz eine Stadtgründung "[f]ern vom Getriebe der Welt" (BFA 2, S. 338f.) und damit ein Ereignis durchaus mit zivilisationskritischer Tendenz. Zum anderen ist Mahagonny als "PARADIESSTADT" (BFA 2, S. 338) ein Zukunftsentwurf, die Utopie vom Paradies auf Erden, denn: "Überall gibt es Mühe und Arbeit / Aber hier gibt es Spaß." In dieser "Spaßgesellschaft," wie man heute sagen würde, ist mit Entertainment und Konsum die Freizeit nicht mehr Reproduktion der Arbeitskraft, sondern in radikalisierter Form Dauerzustand: "Sieben Tage ohne Arbeit" (BFA 2, S. 336). Statt Arbeit, die hier nur als *molestia*, also Mühsal, gesehen wird und nicht in ihrer produktiven, schöpferischen Form, gibt es für Männer mit Geld "Gin und Whisky / Mädchen und Knaben"[3] sowie faire sportliche "Kämpfe" (BFA 2, S. 336), also Unterhaltung in Permanenz. Die besondere Ambivalenz von Zivilisationskritik und Paradies konzentriert sich in der Formulierung der "Zi—zi—zi—zi—zivilis"-Heilung (BFA 2, S. 340), jenem Wortspiel, in dem Brecht Zivilisation und Syphilis verbindet. Die Netzestadt Mahagonny wird sich aber auch zu einem Ort des Todes und des Untergangs entwickeln, zunächst nur für die drei Holzfäller Jakob, Joseph und Paul, dann aber in Form der Selbstzerstörung die Gesellschaft als Ganzes betreffend.

Doch ist es wirklich eine Stadt, die hier von drei polizeilich gesuchten Halunken gegründet wird?[4] Ist es nicht eher ein Spielplatz, in dem Spaß, Befriedigung und Glück inszeniert werden? Auf die enge etymologische Verbindung von Stadt und Statt/ Stätte verweisend, wird offensichtlich eher ein Spielstätte als eine Stadt als Handlungsort der Oper *Mahagonny* aufgebaut, und zwar in der bekannten Form des Spiels im Spiel: Ein "*lange[r] Angelstock*" wird in die Erde gesteckt, an dem "*[d]er rote Mahagonny-Wimpel*" befestigt ist, ein Bartisch wird "unterm Gummibaum" aufgestellt und Begbick konstatiert lakonisch: "Das ist die Stadt. / Das ist ihre Mitte / Und sie heißt: 'Das Hotel zum Reichen Manne'" (BFA 2, S. 336f.). Diese Spielstätte vernetzt die verschiedensten Spielanlässe, so dass vor unseren Augen nicht nur eine Spaßgesellschaft, sondern auch eine "Spielgesellschaft" entsteht. Damit wird die Witwe Begbick--gegen Bezahlung natürlich--zur Freizeitanimateurin für die Unterhaltung und Entspannung suchenden Männer. Über diese handlungsimmanente Funktion hinaus wird sie auf einer Metaebene aber auch zu einer Art Spielleiterin oder Theaterregisseurin, mit der, wie noch zu zeigen sein wird, Brecht den Zuschauern (und Lesern) der Oper seine neue Theaterkonzeption praktisch vorführt.

2. Die Langeweile der inszenierten Konsumtion

Die Männer aus dem fernen Alaska, die auf der Suche nach Mahagonny "an einen fremden Strand" kommen, sind in unbekannter Umgebung und ungewohnter Situation--so wie es zu erwarten ist--"zuerst etwas verlegen" (BFA 2, S. 341). Empfangen aber werden sie--in deutlichem Kontrast dazu--wie alte Bekannte, die wieder nach Hause kommen. Wie in einem Vergnügungsetablissement oder

einem Vergnügungspark inszeniert die Witwe Begbick ihre Ankunft als ein besonderes Ereignis: "Willkommen zu Hause" (BFA 2, S. 341). Die vier Männer werden nicht nur bei ihren Namen angesprochen, sondern Paul, Jakob, Heinrich und Joseph werden, abgesehen von Heinrich, der mit seiner Sparsamkeit auch eine Sonderrolle einnimmt und als einziger überlebt, auch mit ihren besonderen Eigenheiten charakterisiert. Inszenierte Begrüßung und Geld--"die Preise" werden für die Männer "etwas abwärts" gesetzt (BFA 2, S. 342)-sind dabei allerdings untrennbar miteinander verbunden.

Den männlichen Besuchern von Mahagonny, die sich auf "Pferd- und Weiberfleisch. / Whisky und Pokertisch" (BFA 2, S. 340) freuen, werden "frische[n] Mädchen" angeboten, und zwar in Form von "*Mädchenbilder[n].*" Die Männer aber wollen kein Abbild als Versprechung, sondern Realität, sozusagen etwas zum Anfassen. Deshalb werden die Mädchen im folgenden wie auf einer Bühne präsentiert, d.h. die Auswahl geschieht nicht mit Hilfe medial vermittelter Ansicht, hier der Fotografie, sondern aufgrund theatraler Realität. Die reale körperliche Präsenz, ein hervorstechendes Spezifikum des Theaters im Vergleich zu anderen ästhetischen und medialen Formen, wird einem der in den 20er Jahren avanciertesten Medien vorgezogen. So potenziert sich die Spielsituation, in der inszenierten Stadt werden weibliche Sexualobjekte vorgeführt, "Liebeskontakte" werden inszeniert.

Doch die Gesamtinszenierung der Begbick in Mahagonny misslingt zunächst, "[d]enn hier ist nichts los!" (BFA 2, S. 353), wie Paul anmerkt. Der durch Verbotstafeln (vgl. BFA 2, S. 351) reglementierte Genuss, die vom Chor verordnete "Ru—he! Ru—he!" (BFA, S. 353), die "Eintracht" und der "Frieden" des Fischens, Rauchens, Schlafens, Schwimmens, Essens, Betrachtens und des abendlichen Männergesprächs führen offensichtlich zu keinem wirklichen Genuss, es breitet sich Langenweile aus, die sich zu *ennui* und Unbehagen steigert. Die Begbick fragt sich deshalb: "Was soll ich ihnen geben, dass sie hierbleiben und mich leben lassen?" (BFA 2, S. 347) Was fehlt in dieser Paradiesstadt? Warum "[w]ird nie ein Mensch glücklich werden" (BFA 2, S. 354) in Mahagonny? Lakonisch konstatiert Paul: "Aber etwas fehlt," denn "es ist immer noch nichts geschehen" (BFA 2, S. 350). Paul verlangt nach Dynamik, Ereignis, "action," ob es nun das Hut-Aufessen ist oder die Fahrt nach Georgia (vgl. BFA 2, S. 350), Hauptsache, es passiert etwas. Natur, Muße und Kontemplation, kurz: "Mensch sein" allein (BFA 2, S. 351) reicht nicht mehr.

Offensichtlich ist das genussvolle Leben in Mahagonny unbefriedigend, weil ohne Spannung, Nervenkitzel und wirklichen Event, eben "weil's zu viel gibt / Woran man sich halten kann" (BFA 2, S. 354), wie wiederum Paul kritisiert. Das Scheitern dieser kulinarischen Inszenierung des organisierten Vergnügens liegt also daran, dass die Reglementierung die Inszenierung verdeckt und einengt--es fehlt die ästhetische Gestaltung. Das "einfache Leben" wird nur reproduziert; "das Heraufkommen des Abends" (BFA 2, S. 349) und damit

grundsätzlich "die Größe der Natur" (BFA 2, S. 350), obwohl punktuell als grüner Mond und als weiße Wolke, die immer hin und her, von links nach rechts und rechts nach links über den Himmel zieht (BFA 2, S. 351), verfremdet, wird lediglich passiv rezipiert.

3. Grauen und destruktives Gelächter oder "DIE GESETZE DER MENSCHLICHEN GLÜCKSELIGKEIT"

Diese Natur, die als "*weiße Wolke*" von den Männern "*rauchend, schaukelnd und trinkend*" (BFA 2, S. 351) betrachtet wird, verwandelt sich in der 10. Szene plötzlich in eine "NACHT DES ENTSETZENS." "*Alle sind verzweifelt, nur Paul lacht*" (BFA 2, S. 355), denn Mahagonnys drohende Zerstörung durch Taifun und Hurrikan bereitet ihm Destruktionslust, die sich in einem sardonischen "Gelächter" (BFA 2, S. 356) entlädt [5] Endlich passiert etwas Unvorhergesehenes, endlich wird der Alltag der inszenierten Glückseligkeit durchbrochen. Die Gesetze von Ruhe und Ordnung gelten nicht mehr, öde Harmonie weicht einer neuen Intensität, auch wenn oder gerade weil diese negativ konnotiert ist. Der Todesangst des Chores setzt Paul Ackermann seine Schreckenslust entgegen. Analog zur äußeren Natur bahnt sich die innere Natur mit ihrer Triebstruktur gegen gesellschaftliche Reglementierung, wie sie selbst in Begbicks Mahagonny notwendig schien, ihre Bahn: "Ja, denn ich, der ich lustig bin, zerschlage lieber deine Tafeln und deine Gesetze, und deine Mauern müssen hin sein. Wie der Hurrikan es auch macht, so mache ich es" (BFA 2, S. 359). Angesichts der Naturkatastrophe ist alles erlaubt, "was verboten ist" (BFA, S. 360). Erst die unbegrenzte Genusssucht im Angesicht totaler Destruktion ermöglicht eine neue Intensität. Wie diese Naturgewalten "muß [der Mensch] zerstören, was da ist. / ...Was ist der Taifun an Schrecken / Gegen den Menschen, wenn er seinen Spaß will?" (BFA 2, S. 356).

Doch auch das neue Glücksgefühl hat von Anfang an einen "Geburtsfehler": Es muss bezahlt werden--Paul Ackermann zur Begbick: "Du bekommst Geld dafür. Hier ist es" (BFA 2, S. 359). Konnte die Figur Baal in Brechts gleichnamigen frühen Drama ihren Hedonismus noch in Opposition zur Gesellschaft, z.T. an ihrem Rande und schließlich durch die Flucht in die Natur intensiv ausleben, indem sie sich nahm, was sie wollte, andere Menschen verbrauchte und sich selbst verzehrte, wird der Hedonismus jetzt mit der kapitalistischen Gesellschaft konfrontiert. Alles wird zur "Ware," wie Brecht in den "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*" formuliert,[6] selbst die Katastrophenlust und die Initiative zum absoluten Genuss, der in einer dem Hurrikan vergleichbaren Destruktivität endet. Jeder Genuss, jedes Gefühl, alles Persönliche erhält eine Geldäquivalenz, denn: Das Kulinarische, ob nun in Form eines naturnahen, ruhigen Lebens wie zu Beginn in Mahagonny oder als exzessiver, schon die Selbstzerstörung beinhaltender Genuss, existiert nicht mehr sozusagen von selbst, sondern muss künstlich hergestellt

werden und ist damit eine Inszenierung von jemandem für jemand anderen, also eine Tätigkeit, die bezahlt werden muss.

"*Lautsprechermeldungen*" und die Tafeln mit dem beweglichen Pfeil, der die Bewegung des Hurrikan anzeigt, eine Mischung aus einer Landkarte mit den strategischen Bewegungen von Armeen im Ersten Weltkrieg[7] und heutigem Power Point, zeigen als seinerzeit moderne Medien den Verlauf des Hurrikan: "*Alle starren voller Entsetzen den Pfeil an. Jetzt, eine Minute vor Mahagonny, bleibt der Pfeil stehen. Totenstille. Dann macht der Pfeil einen schnellen Halbkreis um Mahagonny und läuft weiter.*" Auf der Tafel wird demnach vorgeführt, wie Mahagonny verschont bleibt, die Katastrophe findet nicht statt: "*Lautsprecher: Der Hurrikan hat um die Stadt Mahagonny einen Bogen gemacht und setzt seinen Weg fort*" (BFA 2, S. 361). Der visuelle und auditive Surrealismus dieser Szenerie, an die clowneske Szene zu Beginn erinnernd und damit anders konstituiert als etwa Brechts gesellschaftskritische Karte mit dem Frontverlauf im *Untergang des Egoisten Johann Fatzer*,[8] verdeutlicht, dass *Mahagonny* nicht nur theatral als Inszenierung und Spiel im Spiel zu verstehen ist, sondern dass der Autor Brecht auch mit Hilfe von Technik surreal mit der kulinarischen Oper spielt.

4. Spiel im Spiel im Spiel—die Nummernrevue von Lebensgenuss, Geld und Tod

In einer Art Nummernrevue werden in den Szenen 13 bis 16 vier hedonistische Verhaltensweisen vorgeführt, entsprechend der neuen Parole, die da heißt "'DU DARFST', WIE SIE [die Männer] ES IN DER NACHT DES GRAUENS GELERNT HABEN" (BFA 2, S. 361). Am Anfang von Szene 13 wie am Ende von Szene 16 steht der Chor der Männer und singt das neue, ebenfalls in Szene 14 und 15 formulierte Credo Mahagonnys: "Erstens vergesst nicht, kommt das Fressen / Zweitens kommt der Liebesakt / Drittens Boxen nicht vergessen / Viertens Saufen, das steht im Kontrakt" (BFA 2, S. 362). Als erstes wird Jakob, der "*Vielfraß*" vorgeführt. Sein größtes "Glück" ist es, "*unaufhörlich*" zu essen, so dass sich der Essens—und Geschmacksgenuss bis zum letalen Gipfel steigert, ohne allerdings zur totalen Befriedigung zu führen, denn "alles ist nur halb." Diese würde allenfalls gelingen im sich selbst verzehrenden, selbst destruierenden Genuss, mit dem das Subjekt sich gänzlich auflösen würde: "Ich äße mich gern selber" (BFA 2, S. 362).

"Zweitens kommt der Liebesakt" (BFA 2, S. 363), der zunächst in der entfremdeten Warenform der Prostitution präsentiert wird. Dabei geht es um Liebe als Ware--"Geld allein macht nicht sinnlich"--und um den Zeitaspekt--"Jungens, macht rasch, denn hier geht's um Sekunden" (BFA 2, S. 364). Die serielle Sexualität von Huren und Schlange stehenden Männern wird jedoch abgelöst durch eine in sich ruhende, Beschleunigung negierende Liebessituation, in der Paul und Jenny gemeinsam ein romantisches Liebesduett singen. Diese beiden völlig konträren Konstellationen stimmen jedoch in einem Punkt

überein: Sie sind gleichermaßen inszeniert. Während die Prostitution durch Reinigungs-und Kommunikationsrituale eingeleitet und wie am Fließband abgewickelt wird--"Spucke den Kaugummi aus. / Wasche zuerst deine Hände. / Lasse ihr Zeit / Und sprich ein paar Worte mit ihr" (BFA 2, S. 363)--, schaffen die "Terzinen über die Liebe," wie Pauls und Jennys Text in seiner Gedichtform überschrieben ist,[9] als lyrisches Zentrum des Stücks zunächst die Illusion einer zarten Liebe in völliger Harmonie und Natürlichkeit. Endete das Gedicht ursprünglich mit den Versen "Fliegen sie hin, einander ganz verfallen. / Wohin ihr? Nirgendhin. / Von wem entfernt? Von allen" (BFA 14, S. 16), die die besondere Intensität und enge Beziehung der Liebenden ausdrücken, so entsteht in der Oper *Mahagonny* durch drei neue Schlusszeilen eine völlig neue, eher traurig-melancholische Perspektive: "Paul: Ihr fragt, wie lange sind sie schon beisammen? / Jenny: Seit kurzem. / Paul: Und wann werden sie sich trennen? / Jenny: Bald./ Beide: So scheint die Liebe Liebenden ein Halt" (BFA 2, S. 365). Derart wird die Liebe in ihrer Vergänglichkeit und Brüchigkeit sichtbar, das "romantische" Liebesduett als Inszenierung des Liebesgefühls steht für die Kritik an der kulinarischen Oper.

Die dritte Nummer, die vorgeführt wird, beinhaltet einen Boxkampf. War anfangs in *Mahagonny* von fairem Boxen die Rede, jenem neuen, populären Sport der Weimarer Republik, den Brecht und Weill besonders schätzten,[10] so wird das "Preisboxen" jetzt als "glatter Mord" (BFA 2, S. 366) bezeichnet. An die Stelle eines sportlichen Kräftemessens, bei dem jeder Boxer, jener "Inbegriff des modernen Mannes: rational, selbstbeherrscht, völlig auf sich gestellt, mutig, stark und erotisch,"[11] eine Chance hat zu gewinnen, tritt die Inszenierung einer Hinrichtung, denn es geht wiederum um viel Geld, das auf den Sieger gewettet wurde. Nicht nur die Errichtung des Boxrings, den Brecht als Bühnenbild auch in anderen Texten und Inszenierungen verwendet, und die "*[a]uf einer seitlichen Tribüne*" gespielte Blasmusik (BFA 2, S. 366), sondern auch das Boxen "*im Takt*" (BFA 2, S. 368) verweisen auf die Inszeniertheit des typisch maskulinen Kampfes. Doch trotz der Potenzierung der Inszenierung--in der inszenierten Oper *Mahagonny* wird in der inszenierten Stadt Mahagonny ein Boxkampf inszeniert--ist dieses Spiel im Spiel im Spiel blutiger Ernst. Thanatos, kurzfristig unterbrochen vom Eros in der Liebes-Nummer, setzt sich in einer Art Todesreigen fort.

In der letzten Nummer folgt als rauschhafter Höhepunkt das "SAUFEN," wie es "*[a]uf den Tafeln des Hintergrundes*" heißt (BFA 2, S. 369). Nun aber führt nicht die Übermäßigkeit des sinnlichen Genusses zum Tode wie bei Jakobs Fressen oder die körperliche Schwäche wie bei Joes Boxkampf, sondern Pauls Geldmangel, die untrennbare Verbindung von Geld und Genuss erneut hervorhebend. Diese veränderte Akzentuierung der Todesursache wird schon zu Beginn der Szene vom Chor der Männer angedeutet: "Sie verloren in jedem Falle / Doch sie hatten was davon"; den "Leuten (werden) ihre Häute abgezogen / Darum sitzen alle Leute / Und verkaufen ihre Häute /

Denn die Häute werden jederzeit mit Dollars aufgewogen" (BFA 2, S. 369).

Als Paul nicht zahlen kann, zeigt er ein ambivalentes Verhalten: Zunächst plant er mit Jenny heimlich zu fliehen, inszeniert aber dann statt dessen eine Reise zurück nach Alaska in die Freiheit der Natur: "Meine Herrn, besteigen wir diesen Kahn / Zu einer kleinen Fahrt auf dem Ozean!" Wieder wird eine Spielstätte hergestellt: "*Alle haben aus einem Billardtisch, einer Storestange und ähnlichem ein 'Schiff' gebaut*" und "*benehmen sich seemännisch auf dem Billardtisch*" (BFA 2, S. 370). Dabei "schwankt der Boden" unter Pauls Füßen symbolisch auf dem imaginären Schiff ebenso wie in seiner schwierigen Finanzsituation in Mahagonny. Wie Puntila in seinem Vollrausch auf dem künstlichen, von Matti errichteten Hatelmarberg in die Weite schaut und das "gelobte Land" Tavastland sieht,[12] so erblickt Paul oben auf dem Tisch die schwarzen "Wälder von Alaska" (BFA 2, S. 372) und erträumt sich ein anderes Leben in der Natur fern von Mahagonny.

Doch der inszenierte Tagtraum kann nicht ewig dauern; die Seefahrt als Spiel endet abrupt, als Paul die Spielstätte Billardtisch "*tief enttäuscht*" (BFA 2, S. 372) verlässt, weil er erkennen muss, dass die "Netzestadt" Mahagonny ihn nicht losgelassen hat, obwohl er wegen Geldmangel nicht mehr eingeschlossen, sondern ausgeschlossen wird, sozusagen durch das finanzielle Netz gefallen ist. Nach der vergeblichen imaginären Flucht bittet Paul Jenny und Heinrich um Geld, doch deren Liebe bzw. Freundschaft findet hier ihre Grenze. Paul wird verhaftet "[w]egen Mangel an Geld / Was das größte Verbrechen ist / Das auf dem Erdenrund vorkommt" (BFA 2, S. 381).

Brecht führt hier vier sehr verschiedene "tödliche" Verhaltensweisen vor. Die erste, das Sich-zu-Tode-Fressen, ist in jeder Hinsicht selbstbezüglich: Jakob konzentriert sich ganz auf seine Fressgier; Geschmackssinn und Körperlichkeit sind egozentrisch ausgerichtet, die soziale Umwelt bleibt sekundär und beschränkt sich auf aufmunternde Kommentare. Der Vielfraß könnte sich auch in totaler Isolierung zu Tode fressen. Die zweite Inszenierung, bei der zwar das romantische Liebesideal "stirbt," nicht aber die Liebenden, geht in der "Sozialisierung" schon einen Schritt weiter: Die Beziehung von zwei Menschen misslingt, der Mensch als soziales Wesen scheitert selbst in der kleinsten, persönlichsten Einheit--als Paar. Die dritte wieder tödlich endende Nummer der Revue besteht erneut aus einer Paarkonstellation. Jetzt geht es aber nicht um Gemeinsamkeit und Vereinigung, sondern um Kampf und Konfrontation. Zudem spielt ein relativ großes Publikum, in der Regieanweisung ist von der "*Menge*" (BFA 2, S. 368) die Rede, in zweifacher Hinsicht eine wichtige Rolle: Der Boxkampf wird erstens zu deren Unterhaltung und zweitens mit Blick auf ihr Geld inszeniert. Öffentlichkeit und Geldverhältnisse basieren auf dem voyeurhaften Spaß und den Geldwetten der Zuschauer des "Preisboxen[s]" (BFA 2, S. 366). Das letzte Spiel im Spiel, die Inszenierung der Bootsfahrt, erhält insofern eine neue Qualität, als sich

jetzt drei Personen, Paul, Jenny und Heinrich, auf eine abenteuerliche Reise begeben und die Zuschauer im Laufe des Spiels zu Mit-Spielern werden. Heißt es zunächst: "*Die Männer sitzen unten und amüsieren sich*" (BFA 2, S. 370), wandeln sie sich im folgenden zum kommentierenden Chor, der "*feierlich wie ein Männergesangverein*" singt, und spielen dann den "*Sturm, indem sie pfeifen und heulen*" (BFA 2, S. 371).

Offensichtlich steigert sich in den vier Szenen zum einen die Sozialität des Geschehens und zum anderen die Kommunikation zwischen Spielenden und Zuschauern. Es scheint fast so, als ob Brecht uns in diesen Spielen vom Tod unterschiedliche theatrale Formen vorführen möchte: vom Monodrama über das Liebesspiel und die Sportveranstaltung bis zur Integration der Zuschauer in das Spiel, wie wir es von seiner Lehrstück-Konzeption her kennen. Auffällig ist in jedem Fall die Potenzierung des Spiels und die Steigerung der Zuschauerhaltung bis zu deren Auflösung.

5. Das Gericht als Theater—das Theater als Gericht

Die Nummernrevue der Oper *Mahagonny* in den Szenen 13 bis 16 geht in eine Gerichtsszene über, in der in einer kontrastiven Struktur zwei Prozesse "vorgeführt" werden: Während Tobby Higgins trotz eines vorsätzlichen Mordes freigesprochen wird, weil er genug "*Bestechung...zu zahlen bereit ist*" (BFA 2, S. 377), wird Paul Ackermann "zum Tode verurteilt" (BFA 2, S. 381). Dabei ist weniger von Bedeutung, dass das Gericht sich bestechen lässt, ein Vorwurf, den Brecht und Weill--im Sinne bekannter Gesellschaftskritik--im Titel der Szene verallgemeinern: "DIE GERICHTE IN MAHAGONNY WAREN NICHT SCHLECHTER ALS ANDERE GERICHTE" (BFA 2, S. 376). Interessanter, weil aberwitzig verzerrt und damit in grotesker Form die scheinbare Gerechtigkeit entlarvend, ist schon die Tatsache, dass Richter und Verteidiger identisch mit den sogenannten "Geschädigten" sind, sowie die verschiedenen Urteilssprüche gegen Paul: "zwei Tage[n] Haft" "[w]egen indirekten Mordes an einem Freund," "zwei Jahren Ehrverlust," weil er "Ruhe und Eintracht gestört" hat, "vier Jahre[n] Bewährungsfrist" "[w]egen Verführung eines Mädchens namens Jenny," "zehn Jahre[n] Kerker' [w]egen Singens verbotener Lieder bei Hurrikan," "zum Tode" verurteilt "[w]egen Mangel an Geld" (BFA 2, S. 381).

Am aufschlussreichsten aber ist erneut der theatrale Charakter dieses Prozesses. Gerichtsszenen stehen wegen der ihnen eigenen Theatralität bekanntlich häufig im Zentrum von Theaterstücken, ob nun in Kleists *Zerbrochenem Krug* oder in Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer*, und Brecht plante in den 30er Jahren ausgehend vom Reichstagsbrand-Prozess gegen Dimitroff die ästhetische Verarbeitung der großen Prozesse der Weltgeschichte, sichtbar noch im *Leben des Galilei*.

Vor allem aber Brechts Lehrstücke, vom *Badener Lehrstück vom Einverständnis* über *Die Maßnahme* bis zu *Die Ausnahme und die*

Regel, sind geprägt von Gerichtsszenen. So wird der Kaufmann in *Die Ausnahme und die Regel* frei gesprochen, weil er der "Regel" entsprechend handelte und nicht von der "Ausnahme" wissen konnte, nämlich dass der Kuli, obwohl von ihm unterdrückt, ihm helfen wollte. Im *Badener Lehrstück* wird der Flieger anders als die Monteure vom "gelernten Chor" verurteil, weil er--im doppelten Sinne--"zu eigentümlich" ist.[13] In *Die Maßnahme* schließlich verwendet Brecht wie in *Mahagonny* eine Gerichtsszene als Spiel im Spiel: Die vier Agitatoren "wiederholen" bzw. "zeigen" vor dem Kontrollchor die Situationen,[14] die sie zur Tötung des jungen Genossen veranlasst haben, um von dem Chor ein "Urteil" (BFA 3, S. 75) über ihr Verhalten zu bekommen. Bei *Mahagonny* findet zwar weder ein radikaler Rollentausch der Spielenden noch die tendenzielle Abschaffung des Zuschauers statt wie in Brechts Lehrstück-Konzeption, aber in der Form des Spiels im Spiel zeigen die Schauspieler den Zuschauern das jeweilige Verhalten der Figuren; man könnte sogar meinen, die "Vorführung" sei eine "Wiederholung" wie in dem "Grundmodell" der "Straßenszene" (BFA 22.1, S. 372).

Die immanente Theatralität der Gerichtsverhandlung wird in *Mahagonny* zusätzlich äußerlich verstärkt: Nicht nur dass der Gerichtssaal wieder als Spielstätte hergerichtet wird und einen "*amphitheatralische[n] Aufbau*" hat, es werden auch "Billette...das Stück fünf Dollar" an die "Zuschauer" verkauft (BFA 2, S. 376). In der surrealen Potenzierung der theatralen Struktur machen Brecht und Weill den Prozess in seiner besonderen Theatralität sichtbar und zugleich wird die antikulinarische Oper *Mahagonny* zum Prozess gegen die kapitalistische Gesellschaft.

6. "Das Spiel von Gott in Mahagonny"–ein Spiel des vierten Grades

So wie der Boxring, das Boot für die Fahrt nach Alaska und das Gericht errichtet werden, so stellt auch die Hinrichtung--wie menschheitsgeschichtlich seit Jahrtausenden--ein szenisches Ritual dar, von Brecht hier inszeniert mit "*Projektion*," "*Beleuchtung*" und "*Herrichtung des elektrischen Stuhles*" (BFA 2, S. 382). Innerhalb dieses Spiels im Spiel im Spiel lassen Brecht und Weill zum Abschluss "*[v]ier Männer und Jenny Smith...das Spiel von Gott in Mahagonny [spielen]*" (BFA 2, S. 384) und zeigen damit sozusagen ein Spiel des vierten Grades: In Brechts und Weills vor Zuschauern gespielter Oper *Mahagonny* wird von der Speilleiterin Begbick und ihren Helfern Stadt gespielt und Unterhaltung inszeniert. Innerhalb derer werden vier szenische Nummern aufgeführt, eine Gerichtsszene gespielt und anschließend eine Hinrichtung inszeniert; diese liefert ihrerseits den Rahmen für das "Spiel von Gott in Mahagonny."

Gerade diese potenzierte Theatralität offenbart Mahagonny als "Hölle" auf Erden und öffnet Paul Ackermann die Augen über die kapitalistische Verdinglichung seiner angeblich genussvollen, eigentlich aber nur über den Tauschwert vermittelten konsumistischen Lebensweise: "Die Freude, die ich kaufte, war keine Freude, und die

Freiheit für Geld war keine Freiheit. Ich aß und wurde nicht satt, ich trank und wurde durstig" (BFA 2, S. 386). Diese Einsicht enthält eine neue Qualität; aus Pauls Hedonismus in der Tradition der Baal-Figur des jungen Brecht im Songspiel *Mahagonny* ist eine deutliche Kapitalismus-Kritik geworden, eine Veränderung, die die Figur des Paul durchaus zwiespältig erscheinen lässt--der nicht mit sich identische Mensch wird von Brecht in einer synthetischen Figur gestaltet. Zum einen steht Paul für absoluten Genuss und egoistisches Glücksstreben, wie Brecht es von Baal über Fatzer und Azdak bis zum Glücksgott thematisiert.[15] Zum anderen scheitert Paul eben an diesem exzentrischen Hedonismus. Die Metropolen des 20. Jahrhunderts, New York und Berlin, bilden weder für den sentimal-romantischen noch für den vital genießenden Menschen das richtige "Pflaster." Jetzt ist Stoizismus und *impassibilité*, sprich Kälte gefragt, um zu überleben, menschliche Regungen und Gefühle sind hier tödlich. Brechts Gedichte *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*[16] und der neue "Massemensch" im Fragment *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*[17] geben hierfür eindringliche Beispiele.

7. Literarizität und Spielmodell

Die Theatralität der potenzierten Spiel-im-Spiel-Situation korrespondiert auffällig mit der intensivierten Literarizität der Oper. Zum einen gibt es neben der eigentlichen Textebene die für das epische Theater bekannten "Titel" der Szenen als "geschriebene[s]...Wort" (BFA 24, S. 80), zum anderen aber spielt Schrift eine besondere Rolle im Ablauf der Szenen. Es beginnt mit dem "*Wegweiser 'Nach Mahagonny,'*" der "*Preistafel*" und der "*großen Liste*" der Namen (BFA 2, S. 341) in Szene fünf, setzt sich in den folgenden Szenen mit Preistafeln, "*Stadtplan*" (BFA 2, S. 345), einer "*Statistik der Verbrechen und Geldumläufe*" (BFA 2, S. 346), "*Plakate(n) mit Inschriften*" (BFA 2, S. 351) und "*Tafeln des Hintergrundes,*" auf denen "*riesengroß die Schrift: 'EIN TAIFUN!'...erscheint*" (BFA 2, S. 355) fort und endet mit den Tafeln der Nummernrevue und der Demonstrationszüge, die "*mit einer Riesentafel*" (BFA 2, S. 389) abschließen. In dieser Weise verweist die Schrift demonstrativ auf die Spielsituation oder kennzeichnet das Spiel im Spiel. Die "Literarisierung des Theaters," wie Brecht es in den "Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*" nennt, soll dabei "dem Theater die Möglichkeit" geben, "den Anschluss an andere Institute für geistige Tätigkeit herzustellen."[18] Schrift und Spiel zusammen aber bilden miteinander nicht nur einen spannungsvollen Kontrast, sondern demontieren gemeinsam--sozusagen von Seite der Theatralität und von Seite der Literarizität aus--die traditionelle kulinarische Oper und die genießend rauschhafte Rezeptionshaltung des Publikums; statt dessen "nimmt der Zuschauer," laut Brecht, beim Sehen des Spiels im Spiel wie "[b]eim Ablesen der Tafelprojektionen...die Haltung des Rauchend-Beobachtens ein" (BFA 24, S. 59).

Mit der Figur Begbick und ihren Spielmodellen und Inszenierungskonzeptionen schuf Brecht eine Theaterfigur, die im Stück immanent Spaß und Spiele inszeniert und zugleich selbstreflexiv, sozusagen auf einer Metaebene, theatrale Versuche durchführt bzw. mit den Spielenden für die Zuschauer erprobt. So wird in *Mahagonny* die Kritik am aristotelischen Theater im Spielprozess selbst sichtbar, eine Kritik, die theoretisch erst 1930, also etwas später, in den "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," ausformuliert wurde. Dort heißt es entsprechend der Inzenierungs-und Spiel-im-Spiel-Konzeption von *Mahagonny* u.a., dass "[d]er Mensch...Gegenstand der Untersuchung" sei, der "Zuschauer zum Betrachter" werde, da er "gegenübergesetzt" werde und dass "[j]ede Szene für sich" stehe und als "Montage," "in Kurven und Sprünge[n]" konstruiert sei (BFA 24, S. 78-79). Man könnte demnach die These aufstellen, dass Brecht in dem literarisch-theatralen Material von *Mahagonny* die begriffliche Negation des Illusionstheaters und damit auch der kathartischen Zuschauerhaltung vorwegnimmt.

8. Untergang und Negation

Die "verkehrten" und paradoxen Gesetzestafeln der Aufzüge, Umzüge und Trauerzüge in der letzten Szene demonstrieren die Anarchie und den Untergang des "*brennende[n] Mahagonny*" (BFA 2, S. 368): "FÜR DIE TEUERUNG / FÜR DEN KAMPF ALLER GEGEN ALLE / FÜR DEN CHAOTISCHEN ZUSTAND UNSERER STÄDTE / FÜR DEN FORTBESTAND DES GOLDENEN ZEITALTERS" oder etwa die kontrastierenden Parolen "FÜR DAS EIGENTUM / FÜR DIE ENTEIGNUNG DER ANDERN / ... FÜR DIE LIEBE / FÜR DIE KÄUFLICHKEIT DER LIEBE" (BFA 2, S. 387). Waren dies zu Brechts Zeit satirische Verfremdungen kapitalistischer Widersprüche, so wirken diese Widersprüche heute fast real in Sinne von: Alles ist erlaubt, alles ist denkbar. Diese Kontingenz könnte auf eine neue Bedeutung des Netzbegriffs im Sinne von flexibel und zirkulär, von lernfähig und selbststabilisierend verweisen--Mahagonny ist bis heute nicht untergegangen!

In Brechts und Weills *Mahagonny* endet das Spiel vom "GOLDENEN ZEITALTER," wie es viermal sarkastisch heißt, jedoch mit Tod und Schrecken. Kein reitender Bote erscheint als Retter wie in der *Dreigroschenoper* (BFA 2, S. 307). Das Spiel wird blutiger Ernst: Zwar konnte Pauls Schrei "Einen Gott!" das "Spiel von Gott" (BFA 2, S. 384) noch nicht verhindern, aber seine Hinrichtung auf dem elektrischen Stuhl ist der Anfang vom Ende. Die Inszenierung der drei Demonstrationszüge führt direkt in den Untergang--"Können uns und euch und niemand helfen" (BFA 2, S. 389).

Die vielfältigen Spielebenen, die z.T. absurden Dialoge, die grotesken und surrealen Situationen potenzieren die theatrale Struktur *Mahagonnys* derart, dass die vom Geld bestimmte Radikalisierung des Kulinarischen--fressen, saufen und kämpfen bis zum Tod bzw. Sexualität am Fließband für Geld--ins Antikulinarische kippt. Auf der Bühne scheitern die genussvollen Inszenierungen zwar an der

"Sakralität" des Geldes, aber Brecht und Weill versuchen, mit diesen tödlichen Spielen die Ideologie des Geldes zu zertrümmern, und machen zugleich schockartig das Grauen der Realität kenntlich. Wie Heiner Müllers *Quartett* im grausamen Spiel des Geschlechterkampfes einen Blick in die Tiefen der Triebstruktur gestattet,[19] so öffnet *Mahagonny* im grellen Spiel der genusssüchtigen Konsumtion den Blick für noch immer aktuelle Abgründe der kapitalistischen Gesellschaft. Im Gegensatz zur Alltagssituation, in der Theatralität zumeist als--oft medial präformierte--Image-Konstruktion dient, kann Inszeniertheit, zumal in ihrer potenzierten Form, im Theater demaskieren und Illusionen zerstören. Indem die theatrale Inszenierung in ihrer radikalen Potenzierung die realen gesellschaftlichen Inszenierungen opponiert, wird der blutige Theaterspaß von *Mahagonny* zur spielerischen Negation der "Spaßgesellschaft."

Anmerkungen

---

[1] Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in Brecht, *Werke* 2. *Stücke* 2. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin/Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1988), S. 333-389, hier S. 335. Im Folgenden im Haupttext zitiert als BFA, gefolgt von der Band und Seitenzahl.

[2] Jürgen Kühnel, "'Darum lasst uns hier eine Stadt gründen...' Zum Motiv der Stadtgründung im (Musik)theater des 19. und 20. Jahrhunderts," in Peter Csobádi u.a., Hrsg., *Mahagonny - Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-)Theaters.* Vorträge und Materialien des Salzburger Symposiums 1998 (Anif und Salzburg: Mueller-Speiser, 2000), S. 95-117, hier S. 99.

[3] "Food, Sex, Money" finden sich nach Kytzler in einer erstaunlichen Parallele zu *Mahagonny* auch in Aristophanes' *Die Vögel.* Aber während Aristophanes nicht-wie Kytzler meint-"[e]in plattes Programm hedonistischen Lebensgenusses entfaltet," sondern eine Utopie als Alternative zum Athen seiner Zeit entwickelt, zeigen Brecht und Weill in Weiterentwicklung des Baalschen Hedonismus in seiner Naturhaftigkeit, dass Genuss bezahlt werden muss und damit Sinnlichkeit und das Gefühl der Erfüllung verloren gehen. Bernhard Kytzler, "Nephelekokkygia. Wolkenkuckucksheim-Aristophanes' erste Europäische Bühnenstadt," in Csobádi, *Mahagonny*, S. 119-129, hier S. 124.

[4] Adorno spricht in seiner Interpretation von *Mahagonny* von "der mächtigen Parodie des Staatsvertrags"; Theodor W. Adorno, "Mahagonny," in Ders., *Gesammelte Schriften* 17, Musikalische

Schriften IV, Hrsg. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), S. 114-122, hier S. 115.

[5] Vgl. "Die Typen werden stärker, größer, finstere, sie lachen...," Bertolt Brecht, *Sintflut*, BFA 10.1, S. 535-545, hier S. 536.

[6] Bertolt Brecht, "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," BFA 24, S. 74-86, hier: S. 77.

[7] Vgl. Andreas Hauff, "Mehr als 'ein erfundener Ort': Die Opernstadt Mahagonny. Musik zwischen Neuer Sachlichkeit und Börsenkrach," in Werner Möller, Hrsg., *Die Welt spielt Roulette. Zur Kultur der Moderne in der Krise 1927 bis 1932* (Frankfurt am Main: Campus, 2002), S. 85-95, hier: S. 91.

[8] Vgl. "Fatzer-Schema" im Zeilenkommentar zu *Fatzer*, BFA 10.2, S. 1145.

[9] Bertolt Brecht, "Terzinen über die Liebe," BFA 14, S. 15-16.

[10] Vgl. Gunter Berg, "'Die Männer boxen im Salatgarten.' Brecht und der Faustkampf," in Marc Silberman u.a., Hrsg. *The Other Brecht / Der andere Brecht II, The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* 18 (Madison: University of Wisconsin Press, 1993), S. 1-23.

[11] Ebd., S. 6.

[12] Vgl. Bertolt Brecht, *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, BFA 6, S. 283-370, hier S. 366-369.

[13] Bertolt Brecht, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, BFA 3, S. 25-46, hier S. 44.

[14] Bertolt Brecht, *Die Maßnahme* Lehrstück, [Fassung 1930], BFA 3, S. 73-98, hier S. 77, 80, 83.

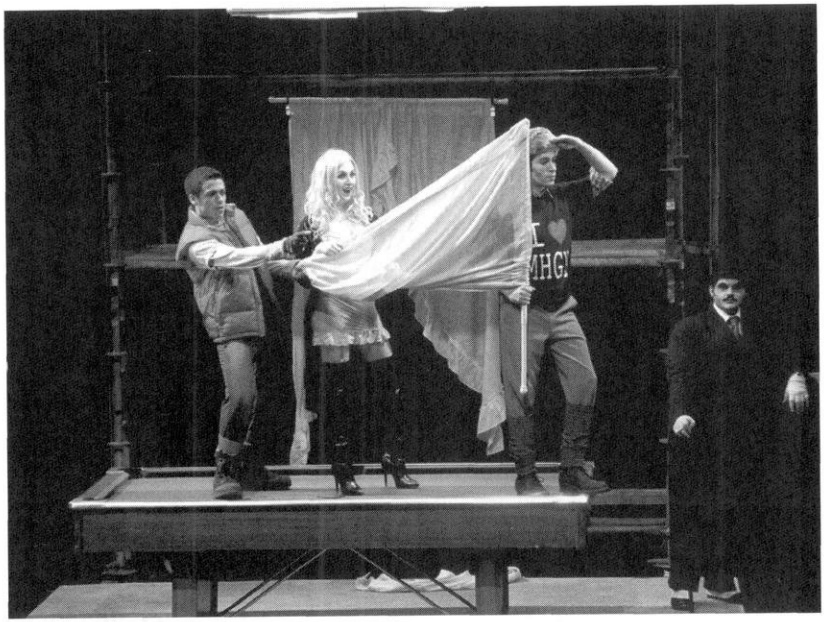
[15] Florian Vaßen, "Die Vertreibung des 'Glücksgotts.' Brechts asoziale Lehrstück-Muster und Freuds 'Unbehagen in der Kultur' - der Versuch eines Vergleichs," *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik* 10.19/20/21 (1994), S. 52-63.

[16] Bertolt Brecht, "Aus dem Lesebuch für Städtebewohner," BFA 11, S.155-176; vgl. auch Florian Vaßen, "Lesebuch und Lehrstück: Haltungen und Verhaltenslehren *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*," in Maarten van Dijk, Hrsg., *I'm still here / Ich bin noch da. The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* 22 (Madison: University of Wisconsin Press, 1997), S. 389-399.

[17] Bertolt Brecht, *Fatzer*, BFA 10.1, S. 387-529, hier S. 410.

[18] Bertolt Brecht, "Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*," BFA 24, S. 57-68, hier S. 59.

[19] Vgl. das Gespräch von Merteuil und Valmont über Tod und Begierde, über Spiegelungen und Geschlechtertausch in Heiner Müller, *Quartett*, in Müller, *Herzstück* (Berlin: Rotbuch 1983), S. 71-90.



Mahagonny, Carnegie Mellon University, January 2004.
Directed by Gregory Lehane.

Rogue States, Rogue State, and Rogue Brecht: The Fiction of the Political and A-humanism in *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*

Reading the first scene and the three storm scenes at the opera's center, the author sketches out Brecht's critique and deconstruction of the subject of politics and of subject-politics as well as his exploration of the aporias of the state and the "fiction" of politics. In contrast to later versions of the libretto, the first published one reveals a different interest at work: to analyze the *differend* (Widerstreit) inherent in all state orders. The opera shows that any new political community depends on the preceding one. In this prefiguration lies the danger of immanentism: The individual is reduced to his/her bare life; policing replaces politics. Jim Mahoney reintroduces politics in a community dominated by the police.

Schurkenstaat, Schurke Staat und Schurke Brecht: Fiktion des Politischen und A-Humanismus in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

In der Lektüre der Anfangsszene sowie der Sturm-Szenen in der Mitte des Stückes in seiner ersten im Druck erschienenen Variante (Universal-Edition) wird Brechts Kritik und Dekonstruktion des Subjekts der Politik und der Subjekt-Politik nachgezeichnet, seine Auseinandersetzung mit den Aporien des Staats und der "Fiktion" des Politischen. Anders als in den späteren Umarbeitungen liegt Brechts Augenmerk zunächst auf der Analyse des Widerstreits, der jeder erdenklichen staatlichen Ordnung inhärent ist. Die Oper zeigt, daß jedes neue politische Gemeinwesen von ihm vorhergehenden abhängig ist. In dieser Präfiguration ist die Gefahr des Immanentismus angelegt: Der oder die einzelne wird auf das bloße Leben reduziert, Politik durch Polizei ersetzt. Jim Mahoney führt in eine von der Polizei bestimmten Gemeinschaft neuerlich die Politik ein.

Schurkenstaat, Schurke Staat und Schurke Brecht: Fiktion des Politischen und A-Humanismus in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

Nikolaus Müller-Schöll (Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt)

Brechts *Mahagonny*,[1] so meine These, untersucht, welche Folgen es hat, wenn das "Subjekt" der idealistischen Philosophie und allgemeiner: wenn eine prästabilierte Ordnung zum Modell des Politischen wird. Wie vielleicht am frühesten Heiner Müller auf einem Manuskriptblatt zu seiner *Hamletmaschine* festgehalten hat, ist in diesem Stück–zumindest in der Universal-Edition des Textes–die radikale Infragestellung und Dekonstruktion des neuzeitlichen Humanismus angelegt, wie sie sich bei Shakespeare noch und in den vergangenen drei Jahrzehnten in der französischen Theorie wieder findet. Auf Müllers Notizblatt liest man unter dem Hinweis auf Shakespeares "Humanismus-Programm" die Merkzeilen "über das 'Verschwinden des Menschen,'" "(Foucault)" und "--mit allen Tieren."[2]

Nachfolgend werde ich zunächst in zwei Schritten die zwei markantesten Gründungsszenen (1. und 11.) auf die ihnen implizite Analyse der Fiktion des Politischen hin analysieren. Im dritten Schritt benenne ich dann kurz die Folgen dessen, was Brecht in Mahagonny findet, für sein eigenes Schreiben. Die Schritte tragen die Überschriften Schurkenstaat, Schurke Staat und Schurke Brecht.

1. Schurkenstaat Mahagonny—Paradies—Fiktion und humanistische Realität

"Entsteht eine neue Rechtsform," so Savigny 1814, "so wird dieselbe unmittelbar an eine alte, bestehende angeknüpft, und ihr so die Bestimmtheit und Ausbildung derselben zugewendet."[3] Diese "Fiction" des Politischen wird in Mahagonny plastisch vorgeführt. Wo der abstrakte Titel "Gründung der Stadt Mahagonny" (UE 5) die Erfindung einer Stadt, einen performativen Akt, erwarten läßt, zeigt die Szene drei Brechtsche Schurken, die keinen souveränen Akt vollziehen, sondern sich der Not gehorchend als wendig erweisen: Sie können nicht weiter, nicht zurück und nicht arbeiten und müssen deshalb unter den gegebenen Bedingungen handeln. Dabei geht ihrem Gründungsakt die höhere Grundlosigkeit zweier kontingenter Ereignisse voraus, des Auto-Unfalls und des Einfalls der Witwe Begbick. Von Anfang an steht die Gründungs*realität* im Kontrast zur Gründungs*fiktion*.

Die Szene der Fiktion zitiert dabei gängige Vorstellungen des Staatsrechts, etwa die des "Niemandslandes," in dem, so Carl Schmitt, durch das Ziehen einer Linie, bzw. die Setzung einer Grenze ein Staatsgebiet begründet werden kann.[4] Ihr entspricht die "öde

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

Gegend" (UE 5), in der die drei Gründer gestrandet sind. Die Behauptung, einen Staat begründen zu können, ist hier wie da gekoppelt an die Ideologie des "unbeschriebenen Blattes," der tabula rasa, des Anfangens bei Null. Doch diese Behauptung wird hier im gleichen Moment, in dem sie zitiert wird, bereits durch die Begleitumstände widerlegt: Die drei Gründer kommen mit einem "Lastauto" (UE 5) hereingerollt, sie bringen buchstäblich die Last der Vergangenheit mit. Aus der alten Ordnung schleppen sie in die neue Requisiten mit, denen eine ganze Reihe weniger sichtbarer Relikte entsprechen, ihr "kulturelles Kapital"[5]: Die Wertschätzung des Goldes, die Freundschaftsbeziehung und Hierarchie zwischen Moses, Fatty und Begbick, die körperliche Stärke von Moses, etc. Anschaulich wird hier jene Heimsuchung jeder modernen Erfindung, jeder Utopie und jeder Neugründung durch die Vergangenheit demonstriert, deren Erkenntnis Brecht etwas später in einem Gespräch Leonardo zuschreibt: "I schlägt vor, der künstler möge nichts erfinden, weil er sonst ja doch nur sich selbst immer wieder produziere."[6]

Die neue Ordnung trägt die Spuren der alten. Die unsouveränen Gesetzgeber der neuen Ordnung sind deren Outlaws. Ihre Legalität ist eine durch den Akt der Stadtgründung legitimierte Fortsetzung des Verstoßes gegen die alte Ordnung. Die Gründer sind in Walter Benjamins Worten "große Verbrecher," die mit einem Verstoß gegen das Gesetz ein neues Gesetz begründen und in der Verdoppelung der Rechtsordnung auf die Haltlosigkeit jeder Rechtsordnung, den, wie Pascal sagen würde: mystischen Grund der Autorität verweisen.[7] Im haltlosen Akt ihrer Gründung führen sie die Politizität des Politischen, seine literarische Verfaßtheit, vor, als neue Souveräne müssen sie gleichwohl die dadurch jedem politischen System konstitutive Verunsicherung vergessen machen—weshalb Fatty in der dritten Szene sagen wird, daß es "Hier in euren Städten" nichts gibt, "woran man sich halten kann" (UE 9), womit er die Haltlosigkeit jeder Ordnung auf die Haltlosigkeit der Ordnung der Städte verkürzt, was zum Vorschein kommen wird, wenn Jim erkennt, dass es in Mahagonny "zu viel gibt, / Woran man sich halten kann" (UE 24).

Die Ideologie des leeren Blatts und die idealistische Bildung oder Fiktionierung des entstehenden Gemeinwesens entsprechend einer prästabilierten-alten-Ordnung werden als zwei einander widerstreitende Mechanismen vorgeführt,[8] die aufeinander aufbauend den Terror "im Zentrum"[9] der idealistischen (und damit tendenziell totalitären) Systeme aller Couleur begründen. Die tabula rasa, derer es bedarf, wenn ein zu gründendes Gemeinwesen nach dem Vorbild eines anderen, vorher existierenden gebaut werden soll, negiert das konkrete Material, mit dem dieser Bau einzig bewerkstelligt werden kann. Wenn dieses Material "Menschen" sind, können die Folgen tödlich sein.[10]

Der Terror hat in Mahagonny die konkrete Gestalt der "Hier-darfst-du-Schenke" (UE 7). Dem, der Geld hat, verkündet sie das Glücksversprechen, das die Witwe Begbick als "Kern des Goldes"

bezeichnet: "Nicht zu leiden und alles zu dürfen" (UE 7). Die Definition des Goldes ist so von allem Anfang an ideologisch: Wenn Gold und respektive Geld tatsächlich heißen würde, "alles zu dürfen," dann hieße es auch, kein Gold oder Geld haben zu dürfen. Das aber würde den Kern des Goldes spalten. Damit man alles darf, *muß* es insofern eines geben, was diesem universellen Gesetz entzogen ist. Anders gesagt: Eine Ordnung, deren Maß das Geld ist, ist nicht in der Lage, das Maß dieses Maßes zu ergründen. Geld wird so in Mahagonny eine allen anderen Regeln vorausgehende Letztbegründung, ein selbst maßloses Maß, das als absolutes Gesetz jedes andere Gesetz beherrscht, die Allegorie des Überlebens der alten Rechtsform, bzw. der alten Struktur in der neuen.

Man hat vielleicht bisher etwas zu schnell *Mahagonny entweder* als Utopia *oder* als Brechts Synonym für die Nationalsozialisten *oder* als Kritik des utopischen Denkens verstehen wollen und dabei jeweils das ambivalente Schlußbild der Eröffnungsszene reduktionistisch interpretiert.[11] Dort heißt es, daß als Stadtflagge der "rote Mahagonny-Wimpel an einem langen Angelstock hochgeht," während erst die Begbick, dann Fatty und Moses einer Nationalhymne gleich den folgenden Refrain aufsagen: "Aber dieses ganze Mahagonny / Ist nur, weil alles so schlecht ist, / Weil keine Ruhe herrscht / Und keine Eintracht, / Und weil es nichts gibt, / Woran man sich halten kann" (UE 7). Die Szene führt einen Widerstreit vor: Die Angel, nach der die Fische schnappen sollen, wird mit der Beteuerung hochgehalten, es gebe nichts, woran man sich halten könne. Das Fehlen von Ruhe und Eintracht wird einträchtig bekundet. Und indem die Angel als solche das Ende der Fische bedeutet, die sich an ihr halten werden, entspricht sie—und mit ihr die gegründete Stadt—exakt dem Refrain, wonach "alles so schlecht" sei; alles, also auch noch dieses vermeintliche Paradies. Die Übertretung des Gesetzes der Endlichkeit, "wonach es nichts gibt, woran man sich halten kann," hat mit der Stadt zugleich ihren Verfall begründet. Das Absingen der Hymne zeigt nun, wie sich die Paradoxie der Gründung in die paradoxe Ideologie der gegründeten Stadt übersetzt.

Dabei ist das kleine Detail besonders rätselhaft, daß der Wimpel ausdrücklich als der "rote" bezeichnet wird–und nicht als brauner oder irgendwie veränderter roter Wimpel. Vielleicht wollte Brecht hier also weniger den historischen Nationalsozialismus als vielmehr jede Form des National-Sozialismus parodieren—also etwa auch im Einklang mit Trotzki die "Theorie des Sozialismus in einem Lande," wie sie von Stalin erstmals 1924 formuliert wurde.[12] Damit ließe sich erstmals erklären, weshalb unter den ihrem Untergang entgegen-oder entgehenden Demonstrationszügen des Schlußchores in der Ausgabe der Universal-Edition auch solche mit kommunistischen Parolen mitlaufen: Wie die bürgerliche Demokratie erscheinen Nationalsozialismus und Stalinismus als Formen idealistischer Herrschaft, bzw. einer "Subjekt-Politik," die sich nur halten kann, weil und solange sie die Grundlosigkeit ihrer Fundamente (oder den Betrug

in ihrem Zentrum) zu verbergen, bzw. ihre Gründungsfiktion oder ihren Gründungsmythos aufrechtzuerhalten wissen. Alle drei Herrschaftssysteme erscheinen in diesem einen zentralen Aspekt vergleichbar.

Die Ordnung Mahagonnys ist geschlossen und humanistisch. Sie kennt kein Draußen. Ankommende werden mit "Willkommen zu Hause" (UE 12) begrüßt, Aufbrechende zurückgehalten (Vgl. UE 15, 17, 19ff.). Es herrscht, wie man sagt, "Stille," "Ruhe," "Frieden" und "Eintracht"(UE 20, 29 etc.), bzw.—kantisch gesprochen—ewiger Frieden, der ewige eines Friedhofs, die Totenruhe einer Ordnung, die auf der Verleugnung der Zeit als Frist, bzw. ihres und jedes Todes gründet. Der Mensch, der ihr als Maß zugrunde liegt, ist, wie Jack, Joe und Bill nahelegen, "Subjekt," Unterworfener, bzw. Geschlagener: "Wir schlagen dich einfach nieder, / Ach, Jimmy, bis du wieder ein Mensch bist!" (UE 21) Dieser Mensch setzt sich von den dummen Hunden (vgl. UE 24) ab, als die ihm die "Jimmys" aus Alaska erscheinen, "denn die wollen nur zerstören unsre Ruhe, unsre Eintracht" (UE 24). Dieser "Mensch ist," wie Jenny singt, "kein Tier" (UE 42). Jim hält dem entgegen: "Oh Jungens, ich will doch gar kein Mensch sein" (UE 21) und nicht zuletzt die berühmte Zeile "Ihr sterbt mit allen Tieren" (UE 55). Von der Grenze der Immanenz und des Humanismus zeugt nur, daß nicht alles in der Sprache der Menschen ausgesprochen werden kann. Jim vermag in der 8. Szene seinen Protest gegen die geschlossene Ökonomie in deren Sprache nicht zu artikulieren. Viermal wiederholt er: "Aber etwas fehlt." Was ihn stört, scheint kurioser Weise das Fehlen des Fehlers, bzw. des Mangels zu sein. Dieses Fehlen wird ihm bewußt im Vergleich Mahagonnys mit der "Gemeinschaft" im kalten, *entbehrungsreichen* Alaska.[13] Sie ist in Mahagonny verschwunden, man ist am Ziel.

Der Stillstand negiert, wie man mit Marx formulieren könnte, das "Unrecht schlechthin," das an denen begangen wird, denen mit dem Recht noch die Möglichkeit genommen ist, ihre Ansprüche zu artikulieren—zunächst an Jim und den Männern aus Alaska: Die Netze der Netzestadt sind für sie jene "radikalen Ketten," in die Marx die klassenlose Klasse oder den alle Stände auflösenden Stand des Proletariats gelegt sah.[14] Auch die Toten haben vor den feindseligen Ordnern keine Ruhe: Die Frage, wer durch den Mörder Toby Higgins geschädigt wurde, findet die Mahagonny adäquate Antwort: "Die Toten reden nicht" (UE 46).

2. Schurke Staat—Imperativ der Destruktion und Institutionalisierung

In der Katastrophe, so Brecht in seiner Vorrede zur *Antigone*-Bearbeitung, werde die bürgerliche Gesellschaft sich ihrer Bewegungsgesetze bewußt. Damit ist die Funktion der drei Szenen im Zentrum des Stückes treffend beschrieben (UE 24-32). In der "Nacht des Entsetzens" (UE 25) kommt die anfängliche Ent-setzung in der fiktiven Gründung zum Vorschein, werden die Verhältnisse und Verhaltensweisen zur Kenntlichkeit entstellt. Die Begbick und ihre

Junta erscheinen dabei in Erwartung des Sturmes als Vertreter des Katechons, ihr Staat ist Aufhalter zunächst des eigenen Untergangs und der Weiterreise, später, entsprechend dem Namen "Netzestadt," der Arbeiter und des Goldes, in Erwartung des Sturmes aber der Apokalypse oder der Revolution. Jims Freunde werden als opportunistische Proleten gekennzeichnet, deren Verhalten Abdruck der Verhältnisse ist. Sie warten nun apokalyptisch auf das Ende.

Und Jim? Bekanntlich wollte eine kleine "kritische Lesegemeinschaft unter Führung von Brecht" und Walter Benjamin im Sommer 1930 "den Heidegger...zertrümmern."[15] Daraus ist nichts geworden. In welche Richtung aber ihr Taifun geblasen hätte, läßt die Sturm-Szene in *Mahagonny* erahnen. Jim Mahoney setzt darin dem Humanismus von Mahagonny und noch Heideggers Versuch, das Subjekt durch ein anfänglich uneigentliches "Dasein" zu ersetzen, eine buchstäbliche De-finition des Menschen entgegen—buchstäblich, weil sie sich in sich gegen sich selbst kehrt. Was ist der Mensch? "Er muß zerstören, was da ist" (UE 26). Asozial wird der Mensch durch ein Vermögen, das über das Bestehende und noch über ihn selbst als einen Bekannten hinausreicht, durch seine Potentialität, die in keinem Dasein jemals restlos realisiert ist und werden kann. In Jim—und beinahe nur in ihm—zeichnet Brecht den Asozialen als Revolutionär *in potentia*. Er ist blind für die herrschende Ideologie: "...ich sehe nichts an Bildern / Ich muß hinlangen, damit ich weiß, ob das Liebe ist bei mir" (UE 13). Er mag Jenny am liebsten so, "Wie Sie sind," bzw. "Je nach Gelegenheit" (UE 16), gibt sich von Anfang an als wandelbarer Mensch. Aus seiner Sicht ist, was die Begbick als "furchtbares Ereignis" oder "grausames Geschick!" bezeichnet, "Spaß" (UE 26) oder kurz: die "Glückseligkeit" (UE 25) und dies, weil der Sturm als Ent-setzung alles Gesetzten, wirklicher Ausnahmezustand, eine Chance für dasjenige eröffnet, was innerhalb des Gesetzes nicht zur Sprache kommen kann. Jim, das in der Sprache der Stadt Mahagonny sprachlose Wesen, in dessen Ausschluß die Gemeinschaft sich vor dem Sturm und nach seiner Hinrichtung konstituiert, kommt in der Begegnung mit dem Sturm zu Wort: "Jetzt rede ich" (BFA 357).[16]

Jim findet, wie es heißt, die "Gesetze der menschlichen Glückseligkeit" (UE 25). Warum aber gehen sie, kaum gefunden, gleich wieder verloren? Was hindert an der permanenten Neugründung, die, wie es scheint, im Kern von Mahagonny als Gebot ausgegeben wird? Vielleicht gibt auf diese Frage die merkwürdige Formulierung Bills eine Antwort, wonach Jim "die Gesetze der Glückseligkeit, / Nach der ihr alle lebt" (UE 48) entdeckt habe: Sie wirkt wie ein Stilbruch—denn man lebt schließlich nach Gesetzen, aber man strebt nach der Glückseligkeit. Hat Jim die Gesetze gefunden, nach denen man in Mahagonny lebt oder vielmehr die Gesetze der Glückseligkeit, nach der alle streben? Wäre es möglich, daß die Katachrese auf die unausgesprochene Annahme eines unausweichlichen Bruchs zwischen *jeder* nur erdenklichen

gesetzlichen Ordnung und der "Glückseligkeit" deutet? Brechts lebenslange Beschäftigung mit der Aporie des Staates im allgemeinen und speziell des sozialistischen Staates, der kein Staat mehr sein soll, legt diese Deutung nahe.[17]

Auf jeden Fall scheint Brechts Interesse im Verlauf der Neugründung oder Restauration der Stadt Mahagonny im Finale des ersten Aktes, bzw. in der 11. Szene der Frage zu gelten, was alle ihm bekannten Revolutionen in die Fortsetzung der alten Regime, wenn nicht in weit schlimmeren Terror umschlagen ließ. Fließend verwandelt sich darin der Text der ominösen Gesetze der Glückseligkeit, die Jim angeblich gefunden hat. Aus dem "er muß zerstören, was da ist" (UE 26) wird in Jims Worten zunächst die Feststellung einer Potenz–Was der Taifun "an Schrecken tun kann, / Das können wir selber ...tun" (UE 26), dann die aus dem Befund, dass keine Glückseligkeit entstanden sei, folgende individuelle Konsequenz, zu singen, "was lustig ist, / Damit ihr seht, Es ist nichts verboten!" (UE 27), schließlich, bezogen auf drei Beispiele, die Formel "Du darfst es!" (UE 27) In den Worten der Begbick wird daraus—entgegen dem ersten Anschei—bereits etwas anderes. Wo Jim an einen einzelnen appelliert und von jeweils konkreten Fällen oder Beispielen ausgeht, da spricht die Begbick "zu allen" und gibt den Imperativ aus: "So tuet nur, was euch beliebt" (UE 28). Aus Jims: "Denn was er an Schrecken tun kann, / Das können wir selber, / Das können wir selber, / Das können wir selber tun" (UE 26) wird ihr "Denn da es einen Hurrikan gibt, / Drum können wir alles, / Drum können wir alles, / Drum können wir alles tun" (UE 28). Nach der Rettung vor dem Hurrikan wird daraus der "LEITSPRUCH" des "DU DARFST" (UE 30). Mit großer Präzision beschreibt Brecht hier den Übergang von der wirklichen Ausnahme oder Zäsur, vom revolutionären Moment, bzw. theoretisch gesprochen: von der Erkenntnis einer anfänglichen Negativität, eines *Fehls*, zur Errichtung eines neuen Gesetzes.

Brechts Darstellung verdient besondere Aufmerksamkeit, weil sie den Blick auf die literarische Allegorie jedes politischen wie juristischen Textes lenkt, auf die unmerklichen (und in der damaligen wie heutigen Praxis wohlweislich eher verborgenen) Prozeduren, die aus dem konkreten Fall eine abstrakte Regel machen oder umgekehrt eine Regel oder ein Gesetz konkret anwendbar werden lassen. Diese Prozeduren sind notwendig und unhintergehbar, zugleich lassen sie aber eine anfängliche Kontamination jedes Gesetzes sichtbar werden, das, was im Gesetz *über* das Gesetz hinausweist. Die Interpretation, bzw. die Übersetzung eines Satzes in eine andere Diktion, von Jim zur Begbick, vom Stücktext in dessen Lektüre, so zeigt Brechts Text, ist kein unschuldiger Akt.

So präzise Brecht die schleichende Reinskription der Ausnahme in die geregelte Ordnung nachzeichnet, so genau hält er das Paradox der neuen Gesetze fest, wenn er darstellt, wie sich einer nach dem anderen Jim anschließt, bis schließlich alle intonieren: "Denn wie man sich bettet, so liegt man, / Es deckt einen keiner zu, / Und wenn einer tritt, dann bin ich es, / Und wird einer getreten, dann bist du's!" (UE 29)

Der Marx zufolge für jede Revolution unabdingbare "Moment des Enthusiasmus" erscheint hier in der Tradition des Erhabenen als Grenzerfahrung des Sturmes, in dem alles Gesetzte entsetzt wird.[18] Doch im Enthusiasmus verbunden ist das Gemeinwesen durch nichts anderes als die Spur der Spaltung, die Asozialität jedes Einzelnen—wie die folgenden Szenen zeigen, prägt sie sich je besonders aus (vgl. UE 30-43)

Vielleicht könnte man sogar noch einen Schritt weitergehen und behaupten, daß der Fund des Gesetzes überhaupt nicht gezeigt, sondern nur im Titel der Szene und später noch einmal von Bill behauptet wird. Dann wäre bereits die Formulierung Jims ursprünglich betrügerisch. So oder so ist, was im Verlauf der Umwandlung des hyperbolischen Moments, bzw. der Zäsur des Entsetzens im Sturm und des "Funds," den Jim macht, in ein universelles Gesetz passiert, weder Unfall noch Verschwörung. Was Brecht vielmehr--in der ersten Fassung *Mahagonnys* und nur in ihr—vor Augen führt, ist die unumgängliche Verfälschung, bzw. die *notwendige* Ideologie, durch die aus der Zäsur des Funds erst ein Gesetz, aus einem Gründungs*akt* ein Staat werden kann. Erst in dieser Wendung wird aus der Kritik des Betrugs in jeder Ordnung dessen Dekonstruktion: Der Betrug wäre also für Brecht weder zufällig noch mutwillig, sondern unvermeidlich. Er liegt im Akt des Schreibens selbst begründet. Es hält fest und mortifiziert, was, wie die Verschiebungen und Veränderungen von Formulierung zu Formulierung zeigen, im Fluß ist.

3. Schurke Brecht—"fixierendes Moment" und Potentialität

Wenn dem aber so ist, dann erweist sich der Schreiber eines Stückes gewissermaßen als Komplize der Souveräne, Gründer, Stifter und Ordner. Im Schreiben selbst liegt ein konservatives, reaktionäres und restauratives Moment. Schreiben ist Petrifikation der Verhältnisse, bzw. Mortifikation--Brecht hält es um 1930 fest, wenn er notiert, dass sich aus dem "*fixierende(n)* Moment" der Dichtung "die ungeheure Gefahr" ergebe, "daß durch solches 'Dichten' (= Verdinglichen) das In-Fluß-Sein der Realität außer acht gelassen wird, daß dem gefundenen *Namen* des Dings das sich ändernde Ding selber untergeordnet wird: dann hat man den Fetischismus der Begriffe, das *kontraevolutionäre* und das *konterrevolutionäre* Moment."[19] Freilich, noch um den konterrevolutionären Aspekt der Schrift zu zeigen, bedarf es der Schrift. Schreiben ist eine Form der Not-Wendigkeit und insofern so asozial wie die Figuren in Brechts Stück. Und mehr noch: Eben deshalb, weil *jedes* Schreiben einen notwendigen und unhintergehbaren Betrug erzeugt, kann es nie sicher sein, daß im Schreiben nicht anderes erzeugt wird als bloßer Trug. In dieser aus der Unmöglichkeit geborenen Möglichkeit einer *Erfindung des Anderen* liegt der Kern von Brechts Werk.

Das Dilemma bleibt dabei, daß jede Schrift Aufhalter, jede Fiktion eine Erfindung ist, die, der zweifach gegründeten Ordnung gleich, zur Ideologie zu werden droht. Der schwankende Boden von Jims Spiel

im Spiel reflektiert den omnipräsenten Rekurs der *Mahagonny*-Oper auf dieses Dilemma: "Spiel im Spiel" wie die ganze "Oper" sind Allegorien des Schreibens. Retrospektiv wird der Anfang so anders, noch einmal, lesbar: Was Handlung der Szene ist, scheint zugleich "Mise-en-Abîme" (Verabgründung) zu sein, Ausdruck für das Schreiben selbst, vergleichbar der poetologischen Dichtung Hölderlins oder später Celans.[20] Der dargestellten Stadtgründung entspricht die Begründung eines neuen theatralischen Rahmens in der Szenenanweisung: "An Stelle des üblichen Vorhanges fungiert eine kleine weiße Gardine" (UE 5). Der Reise der Auftretenden entspricht die Anweisung, derzufolge die Überschrift über die Projektion "läuft" (UE 5), der Unterbrechung der Reise korrespondieren die entgegen der Behauptung nicht laufenden, sondern stehenden Buchstaben des gedruckten Textes (vgl. UE 5). Dem Hin und Her, das der Gründung in dieser Szene vorausgeht, entspricht im Stück der lange Vorspann von vier Szenen vor dem Beginn der Geschichte, die ein "wir" erklärtermaßen erzählen will (vgl. UE 11). Stück wie Stadt beginnen und enden gemeinsam, und in beider Mitte steht das "Du darfst es!" (UE 27, vgl. UE 7)

Wenn Brecht als der Schreiber des Stückes der fixierenden Begbick einerseits gleicht, so unterscheidet er sich doch andererseits dadurch von ihr, daß er in den Verabgründungen seines Stückes die Fixierung der grundlosen Gründung zu vermeiden sucht, im Schreiben eine permanente Revolution, bzw. das "In-Fluß-Sein" anstrebt, ein Theater, das vorrückt wie ein Film, beständig zerstört, was da ist, und in dieser Zerstörung die Möglichkeit eines Anderen eröffnet, ein Theater der Potentialität.[21]

Schlußbemerkung

Ausgehend von der hier skizzierten Lektüre gilt es, einige Interpretationen *Mahagonnys* zu korrigieren: In ihrer politischen Dimension führt die Oper weder eine einfache "Gegengründung" im Sinne eines utopischen Modells vor, noch ist sie ein Schlüsselstück über die Nazis der 20er-Jahre, noch ist sie die Beschwörung der Apokalypse oder die sei es gnostische, sei es nihilistische Absage an alle Hoffnung auf Veränderung. Vielmehr führt Brecht die Analyse des *jeder* Ordnung inhärenten Widerstreits fort, die er in *Mann ist Mann* begonnen hatte und die ihn später zum Lehrstück führen wird: Aufstieg und Fall sind jeder Ordnung und jeder Stadt gleichursprünglich, wenngleich der Fall für die Dauer der Fiktion, die ihn entfaltet, aufgeschoben wird. Die Oper zeigt in den vergeblichen Versuchen der Erfindung neuer, besserer Stadtstaaten jene Abhängigkeit jedes neuen politischen Gemeinwesens von ihm vorhergehenden, die Savigny einst mit dem Begriff der "Fiction" beschrieb. Andererseits führt das Stück vor, daß jeder dergestalt präfigurierte Staat totalitär, bzw., wie man treffender sagen könnte, immanentistisch zu werden droht. Erst in der späteren Variante tritt die radikale Be-und Entgrenzung des Subjekts der Politik und der Subjekt-

Politik zugunsten einer vordergründigen Kritik am Kapitalismus in den Hintergrund.

Auch der Fund der Gesetze der Glückseligkeit wäre neu zu bewerten: Mit einer glücklichen Unterscheidung Jacques Rancières könnte man sagen, daß Jim Mahoney in eine von der "Polizei" beherrschte Gemeinschaft die "Politik" wieder einführt, und dies dadurch, daß er einer symbolisch konstituierten Gemeinschaft, die ihren Raum unter Ausschluß jeder Leere und Ergänzung konstituiert hat, eine Operation der "Ent-Eingliederung," der "Disidentifikation" entgegensetzt. Politik, so Rancière,

> gibt es, weil das Volk weder eine Rasse noch die Bevölkerung ist, weil die Armen nicht die Benachteiligten der Bevölkerung und die Proletarier nicht die Gruppe der Industriearbeiter sind und so weiter, sondern Subjekte, die zusätzlich zur Gesamtzahl der Teile der Gesellschaft, die spezifische Gestalt einer Zahl der Nichtgezählten oder des Teils der Anteillosen ausmachen.[22]

Aus der Perspektive dieses Stückes erscheinen bürgerliche Demokratie, Faschismus und Stalinismus als gleichermaßen ihrer Tendenz nach totalitäre Ausformungen einer modernen Bio-Politik, in deren Zentrum die für den Humanismus der Neuzeit spezifische Verkürzung eines von seiner je spezifischen Form unabtrennbaren menschlichen Lebens auf das bloße Leben des (Staats-)Bürgers steht sowie die Ersetzung des vom Konflikt geprägten Gemeinwesens durch den Polizeistaat.

In Brechts, um es frei nach dem eingangs zitierten Heiner Müller zu sagen, Theater des "konstruktiven Defaitismus" steht dem "Menschen" die Vorstellung eines "viele Möglichkeiten bergenden und verbergenden Wesen(s)" gegenüber,[23] das "mit allen Tieren" (UE 55) stirbt und in dieser seiner Endlichkeit auf eine Grenze jeder Kalkulierbarkeit stößt, einen Imperativ der Destruktion, von dem jedes gerechte Gemeinwesen ausgehen und an dem es zugleich seine Grenze finden müßte. Und die Schurken? Vielleicht sollten wir uns von ihren Phantombildern mit und ohne Brecht bis auf weiteres verabschieden. Ihre Zeichnung dient ja doch nur dazu, von den Schurken abzulenken, die wir selber sind.[24]

Anmerkungen

---

[1] Ich zitiere hier nach der ersten veröffentlichten Variante des Textes: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Oper in drei Akten von Brecht. Musik von Kurt Weill (Wien/Leipzig: Universal-Edition, 1929). Aus dieser Ausgabe wird im Text als UE + Seitenzahl zitiert. Der hier zu findende Text fehlt leider in der BFA, in deren Kommentar er aus unerfindlichen Gründen als "Aufführungsmaterial" (vgl. BFA 2, 457)

bezeichnet wird, womit vermutlich gerechtfertigt werden soll, daß dieser Text entgegen des Editionsprinzips der Ausgabe, wonach die Fassungen frühester Hand abgedruckt werden, nicht als Textgrundlage des Abdrucks gewählt wurde. Im Registerband der BFA ist zwar ein dieser Erstveröffentlichung in Teilen zugrundeliegendes Typoskript abgedruckt (BFA Registerband, S. 683-735), noch immer jedoch nicht die davon abweichende veröffentlichte Textvariante. Deren Abweichungen werden in der BFA auch nicht vollständig verzeichnet. Angesichts der großen Bedeutung des Textes wie auch der im Lauf der Textgenese geänderten, gestrichenen und umgeschriebenen Passagen wäre eine kritische Ausgabe der *Mahagonny*-Oper für eine fundierte und verantwortungsvolle Arbeit über den Text dringend erforderlich. Es dürfte sich dann auch zeigen, daß im Grunde von mehreren, je für sich zu betrachtenden *Varianten* (und nicht von bloßen "Fassungen" des Stückes) auszugehen wäre. Meine Auswahl folgt der Hypothese, daß der hier gewählte Text der ersten Veröffentlichung eine von allen anderen Varianten abweichende Thematik entfaltet, die Brecht später zugunsten einer anderen Ausrichtung in den Hintergrund treten läßt. Am Rand bemerkt sei darüber hinaus, daß diese Textfassung der bis heute einflußreichsten Deutung des Stückes, der Kritik Theodor W. Adornos, zugrunde liegt. Vgl. Theodor W. Adorno, "Mahagonny," in Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 17 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997), S. 114-122. Aus Gründen der Lesbarkeit verkürze ich den Titel des Stückes im Text auf den ohne Anführungszeichen geschriebenen Namen *Mahagonny*. Vgl. zur Deutung des Stückes Jan Knopf, Hrsg., *Brecht Handbuch*, Bd. 1 (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001), S. 178-197, hier S. 196f. Soweit die Literatur zum Stück dort verzeichnet ist, verzichte ich hier auf ihren Nachweis. Vgl. darüber hinaus: John Milfull, *From Baal to Keuner: The "Second Optimism" of Bertolt Brecht* (Bern/Frankfurt am Main: Lang, 1974), S. 15-57; Ernst Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933* (Berlin: Rütten und Löning, 1955), S. 262-289; Manfred Voigts, *Brechts Theaterkonzeptionen* (München: Fink, 1977); Wilhelm Voßkamp, "Zwischen Utopie und Apokalypse. Die Diskussion utopischer Glücksphantasien in Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," in Hans Dietrich Irmscher und Werner Keller, Hrsg., *Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1983), S. 157-168; Jean-Pierre Morel, "Mirages et clivages dans *Mahagonny*," in *Brecht après la chute. Confessions, mémoires, analyses*, publié sous la direction de Wolfgang Storch avec la collaboration de Josef Mackert et Olivier Ortolani (Paris: L'Arche, 1993), S. 56-78.

[2] Heiner Müller, *Manuscrits de Hamlet-Machine*. Transcription de Julia Bernhard (Paris: Les Éditions de Minuit, 2003), S. 58 f.

[3] Vgl. zum Begriff der Fiktion des Politischen Philippe Lacoue-Labarthe, *Die Fiktion des Politischen. Heidegger, die Kunst und die Politik* (Stuttgart: Edition Patricia Schwarz, 1990), hier S. 5.

[4] Vgl. Carl Schmitt, *Der Nomos der Erde im Jus Publicum Europaeum* (Köln: Greven, 1950).

[5] Vgl. zum Begriff des kulturellen Kapitals die grundlegenden, wenngleich nicht in allen Teilaspekten überzeugenden Ausführungen von Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1979).

[6] Vgl. Brecht-Archiv TS 2492.

[7] Vgl. zu diesem Zusammenhang Jacques Derrida, "Force of Law: The 'Mystical Foundation of Authority,'" in *Deconstruction and the Possibility of Justice. The Cardozo Law Review* 11 (Juli/August 1990).

[8] Vgl. zum Begriff des Widerstreits im Anschluß an Kant Jean-François Lyotard, *Der Widerstreit* (München: Fink, 2. Auflage, 1989); im konkreten Fall besteht der Widerstreit darin, daß das wirklich Neue den Nullpunkt voraussetzen würde, ein wirklicher Nullpunkt aber nicht den Gründungsvorgang nach dem alten Vorbild zuließe.

[9] Vgl. zu dieser Formulierung das von Helene Weigel auf den Frühling 1928 datierte Fragment eines vermutlich an Erich Engel adressierten Briefes: "Es ist möglich, daß der Terror im Zentrum sitzt. Es ist möglich, daß eben jener Begriff 'Totalität', der in jedem Gespräch dieser Leute wieder auftaucht, als eine Sache, die da war, verlorenging, wiederkommen soll, die Zentralumwandlung durchzumachen hat." Zit. nach Bertolt Brecht, *Briefe 1913-1956* (Berlin und Weimar: Aufbau, 1983), S. 125.

[10] Vgl. dazu Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy, *Le mythe nazi* (La Tour d'Aigues: Éditions de l'aube, 1991).

[11] Vgl. zu Apokalypse und/oder Utopie: Milfull, Voigts und Voßkamp.

[12] Vgl. dazu Leo Trotzki, *Die permanente Revolution* (Franfurt am Main: Fischer, 1969), S. 8 ff. Bereits im Vorwort dieser 1930 erstmals erschienenen deutschen Ausgabe kritisiert Trotzki den Stalinismus als "National-Sozialismus" (vgl. ebd. S. 18).

[13] Die Kälte, ein umfassender Topos der Zeit, ist hier auffälliger Weise *nicht* Zeichen der modernen Stadt, sondern vielmehr der verlorenen Gemeinschaft in den Wäldern Alaskas. Vgl. zum Kälte-Topos Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994). Das Motiv der Herkunft aus den kalten Wäldern findet sich auch im berühmten Gedicht "Vom armen B.B." Bemerkenswert ist dieses Bild, weil es einen Bruch mit der triadischen Folie bedeutet, was freilich, wie Lehmann/Lethen gezeigt

haben, die Interpreten nicht daran hinderte, dieses Schema in dem Gedicht wiederzufinden. Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen, Hrsg., *Bertolt Brechts 'Hauspostille'. Text und kollektives Lesen* (Stuttgart: Metzler, 1978), S. 17.

[14] Vgl. ebd.

[15] Vgl. Walter Benjamin, *Briefe* 2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), S. 514.

[16] In der meiner Deutung zugrundegelegten Variante lautet der Satz etwas weniger signifikant: "Nein, jetzt sage ich..." (UE 27).

[17] Vgl. zu Brechts Auseinandersetzung mit dem Staat und seinem Begriff des Politischen Nikolaus Müller-Schöll, *Das Theater des "konstruktiven Defaitismus": Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller (Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld*, 2002), S. 385-407.

[18] Vgl. Karl Marx, *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*, in Karl Marx und Friedrich Engels, *Staatstheorie* (Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein, 1979), S. 93-108, hier S. 104 f.

[19] Vgl. BFA 1, 762.

[20] Meine Lektüre korrespondiert hier den Beobachtungen zur Selbstreferentialität der Brechtschen Dichtung, speziell im Gedicht "Vom Schwimmen in Seen und Flüssen," in Hans-Thies Lehmann, "Das Schwimmgedicht," in Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen, Hrsg., *Bertolt Brechts "Hauspostille,"* S. 146-172. Vgl. dazu auch die bei Lehmann zitierte Celan-Lektüre von Peter Szondi, "Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts," in Peter Szondi, *Schriften* 2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), S. 345-389.

[21] Vgl. zu dieser Bezeichnung Nikolaus Müller-Schöll, "Das epische Theater ist 'uns' keine Hilfe. Brechts Erfindung eines Theaters der Potentialität," in Michel Vanoosthuyse, Hrsg., *Brecht 98. Poétique et Politique / Poetik und Politik* (Montpellier: Bibliotheque d'Etudes Germaniques et Centre-Européennes, 1999), S. 43-54.

[22] Vgl. Jacques Rancière, "Politisches Denken heute. Die normale Ordnung der Dinge und die Logik des Dissenses," *Lettre International* 61 (II/03): S. 5-7, hier S. 6.

[23] Vgl. Walter Benjamin, "Was ist das epische Theater? [1]," in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980), S. 519-531, hier S. 530 f.

[24] Vgl. zur Diskussion des Begriffes "Rogue State" und der mit ihm verbundenen Logik der gegenwärtigen US-amerikanischen und internationalen Politik Jacques Derrida, *Schurken*. Zwei Essays über die Vernunft (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003).

Materialismus und Moderne in *Mahagonny*: Brechts doppelte Dystopie

In diesem Aufsatz wird eine Reihe von Fragen zur Diskussion gestellt, die sich in Bezug auf die Fassungen von 1929 (Universal-Edition, Wien) und 1930 (*Versuche*, Berlin) mit der Konstruktion bzw. Kritik der Moderne in *Mahagonny* befassen. Es wird argumentiert, daß die Darstellung der Moderne in *Mahagonny* die Auseinandersetzung mit dem Kapitalismus begründet, wobei die theoretischen Voraussetzungen jener Kapitalismuskritik sich eher auf Durkheim, Weber, Nietzsche und Tönnies beziehen als auf Marx und Hegel. Brechts ambivalente Auffassung der Moderne kommt auch in der Utopie-Kritik in *Mahagonny* zum Ausdruck, allerdings werden in den Fassungen von 1929 und 1930 radikal entgegengesetzte Positionen vertreten. Während in der Fassung von 1929 sämtliche utopischen Phantasien und Möglichkeiten letztendlich ausgeschlossen werden und der Zuschauer mit einer persönlichen und sozialen Welt von hoffnungsloser Düsterkeit und Verwüstung konfrontiert wird, machen die letzten Szenen der *Versuche*-Fassung einen dialektischen Salto und weisen auf eine utopische Befreiung hin, die die in der Stadt Mahagonny verkörperte doppelte Dystopie aufhebt.

Materialism and Modernity in *Mahagonny*: Brecht's Double Dystopia

This paper poses a series of questions about the construction and critique of modernity in *Mahagonny* with reference to the 1929 (Universal Edition, Vienna) and 1930 (*Versuche*, Berlin) versions of the text, and argues that the presentation of modernity in it provides the basis for its account of capitalism. However, it is also suggested that the theoretical terms of reference for that account are redolent of Durkheim, Weber, Nietzsche, and Tönnies, rather than Marx and Hegel. Brecht's ambivalent response to modernity is also reflected in his critique of utopia in *Mahagonny*, but the 1929 and 1930 versions face in radically different directions. While the 1929 version ultimately forecloses all utopian fantasies and possibilities, leaving us to confront a personal and social universe of irredeemable bleakness and devastation, the final scenes of the *Versuche* text perform a dialectical somersault and gesture towards a utopian dispensation that transcends the double dystopia embodied in the city of Mahagonny.

Materialism and Modernity in *Mahagonny*: Brecht's Double Dystopia

Steve Giles (University of Nottingham)

Imagine, if you would, that it is 1967, and that Teddie Adorno has come to the Free University, Berlin to give a public lecture on *Mahagonny* to celebrate the fortieth anniversary of the first performance of the *Songspiel*,[1] in a parallel session to Marcuse's talk on "Das Ende der Utopie."[2] Just as Adorno is about to speak, several groups of naked students burst into the lecture theater, demonstrating and waving placards--"*Mahagonny* attacks capitalism from the perspective of the classless society," "*Mahagonny* is a call to revolution!," "*Mahagonny* is a critique of domination in the name of real liberation," "*Mahagonny* deconstructs a subject without subjectivity." These various assertions are, of course, all derived from Adorno's classic review essay on *Mahagonny*, first published in *Der Scheinwerfer* in 1930, and revised for *Moments Musicaux* in 1964.[3] The later alterations to Adorno's text do not, however, simply reflect a shift in Adorno's own political position from a revolutionary Marxist critique of capitalism to a melancholy and dystopian recognition of the ineluctable force of domination in modernity. They may also be read as contradictory responses to the ambivalences and ambiguities in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* itself. Somewhat ironically Adorno's 1964 revision of his essay is a more appropriate response to the earlier, 1929 version of *Mahagonny*, whereas his review of the premiere of the 1929 version of the opera applies with greater force to the later *Versuche* text, published at the turn of 1930/31, or at any rate to its rewritten final scenes.[4]

My own discussion of *Mahagonny* refers mainly to the *Versuche* text which, together with Brecht's essay on *Mahagonny* that appeared in the same volume of *Versuche*,[5] has been used to legitimate a Marxist or even a Hegelian reading of the opera as a radical and devastating critique of capitalism.[6] At the same time the 1929 version of the opera has been interpreted as Brecht's last major pre-Marxist work and, as such, firmly grounded in the vitalistic and nihilistic materialism of his early period[7]--an assessment given further credence by the fact that the bulk of the 1929 text had in fact already been completed by late 1927.[8] The availability of at least three versions of *Mahagonny*, written during the transitional period between 1927 and 1932 when Brecht was gradually defining the nature of his relationship to Marxism, constitutes one major reason for the existence of such divergent readings of the text. It has often been assumed that the *Versuche* text, which is also given canonical status in *BFA*, should form the touchstone in resolving the interpretative disputes which surround *Mahagonny*--most recently in the new edition of the *Brecht Handbuch*, where Jan Knopf describes the *Versuche* text as the version "die für B. die gültige war, der

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

einschlägigen Forschung bisher ausnahmslos zugrundelag und die deshalb auch die Textgrundlage für die folgenden Ausführungen gibt."[9] However, this approach marginalizes the entirety of Weill research on *Mahagonny*, together with the work of Brecht scholars who have looked in detail at the 1929 text; furthermore, to be guided by Brecht's own assessment of the status of the *Versuche* text is highly questionable.[10] All the plays which Brecht wrote between 1927 and 1932 were significantly revised during those years in the light of his changing ideological position, and the "finalized" *Versuche* versions of *Die Dreigroschenoper* and *Mahagonny* in particular are complex and contradictory imbrications of old and new positions and attitudes. As such, they need to be read in relation to the intertextual networks that constitute them, and neither their "original" nor their "final" versions should be construed as being truly authentic.[11]

Mahagonny occupies a unique position in Brecht's work, both representing the first significant articulation of his later Marxist humanism and, as Milfull and Speirs have maintained, simultaneously yielding up the last gasp of his earlier period. Brecht's substantial recycling in *Mahagonny* of material produced between 1919 and 1926 has been noted on several occasions,[12] but Brecht's early writings are also centrally concerned with the crisis of modernity which had been the cultural dominant of European intellectual life since the 1890s.[13] Accordingly my primary aim in this paper is to pose a series of questions about the construction and critique of modernity in *Mahagonny*, which, I shall argue, provides the basis for its account of capitalism. In so doing, I shall suggest that the theoretical terms of reference for that account are redolent of Durkheim, Weber, Nietzsche, and Tönnies, rather than Marx and Hegel. But *Mahagonny* is also unique in that it is the only play in which Brecht engages systematically with Utopia,[14] and once again the 1929 and 1930 versions of the text face in radically different directions. While the 1929 version ultimately forecloses all utopian fantasies and possibilities and leaves us to confront a personal and social universe of irredeemable and unutterable bleakness and devastation,[15] the final scenes of the *Versuche* text perform a dialectical somersault and gesture towards a utopian dispensation that transcends the double dystopia embodied in the city of Mahagonny.

Modernity and its Discontents

The founding of the city of Mahagonny is intended to assuage a profound disaffection with modernity. Trinity Moses and Willy complain that the world beyond Mahagonny is characterized by an absence of peace and harmony, by the fact that--ultimately--there is nothing to hold on to or rely on. The specifically modern dimension of that world is underscored in Scene 3, in the exchange between the men of the metropolis and Willy and Trinity Moses against the backdrop of a "Millionenstadt" (BFA 2, 338). While the metropolis is epitomized by emptiness and transience, noise, and discord,

Mahagonny recommends itself by being located far away from the bustle of the big city; it is not even connected to the railway, that archetypal marker of modernity. From the point of view of disaffected city dwellers Mahagonny is indeed a "Paradiesstadt," a haven from the anomic conditions prevailing in the modern world. Durkheim's concept of anomie refers to a condition of societal disequilibrium or deregulation precipitated by the collapse of prevailing value systems and normative structures, and anomie is particularly associated with modern societies undergoing rapid and fundamental transition. Because, Durkheim maintains, human nature is not equipped to control our otherwise insatiable desires and appetites, the disintegration of external normative constraints condemns the individual to perpetual unhappiness, as his or her needs can never be satisfied.[16] The men of Mahagonny may well claim that Jakob eats himself to death in a state of bliss, but it is telling that the expression on his face is "unersättlich" (BFA 2, 363). Nevertheless, as far as the four lumberjacks are concerned, Mahagonny may even heal the wounds of "Die Zi—zi—zi—zi—zivilis" or "syphilization" (BFA 2, 340), a neologism that neatly encapsulates not only the decadence and disease sometimes attributed to modernity, but also one of its core structural features, namely the increased and accelerated circulation of money, goods, and people. The importance of the circulation of money is highlighted in the projection to Scene 7, where it is juxtaposed with crime statistics, while the circulation of sexual activity was graphically thematized in the original version of Scene 14, where the men entered the brothel three at a time and upon leaving returned to the back of the queue to await their next entrance.[17]

Yet there is a further utopian aspect to Mahagonny that transcends all of these: the absence of work, which establishes it as a true City of Joy. Right from the start Begbick contrasts Mahagonny, the place of fun, with the rest of the contemporary world, an arena of toil and hardship.[18] Mahagonny embodies the Freudian pleasure principle–for men at least, "Denn es ist die Wollust der *Männer* / Nicht zu leiden und alles zu dürfen" (BFA 2, 336; my emphasis)--and every day is a day of rest. Ultimately Mahagonny systematically rejects the Protestant Ethic, defined by Max Weber as the spirit of capitalism.[19] According to Weber, the Protestant Ethic defines the enjoyment of wealth as morally reprehensible, not least as it can lead to laziness and carnal desire, so that the temptations offered by riches should be resisted. Our duty on earth is to glorify God through our works: any wasting of time--in such pursuits as leisure, idle chatter, or even smoking cigars--is a cardinal sin. Asceticism in daily life, on the other hand, means rejecting enjoyment or pleasure for its own sake, whilst indulgence in aesthetic or sporting pursuits must not cost anything, and our hard-earned wages must not be wasted on our own private pleasure. Instead, our short life on this earth must be spent in constant

physical or mental work, which is the divinely prescribed purpose of life.[20]

The city of Mahagonny, in contrast, offers "Ruhe, Eintracht! Whisky! Mädchen!," not to mention "Schlafen! Rauchen! Angeln! Schwimmen!" (BFA 2, 353), and is founded on the economic premise that wealth should *only* be used to purchase pleasure and enjoyment. The typical activities of the men of Mahagonny--smoking, fishing, boozing, whoring, gambling, passing the time of day with each other--evidently negate all the proscriptions contained in the Protestant Ethic and could even be seen as constituting an anti-capitalist counter-culture, far away even from the destructive typhoons that signify the encroachments of modernity. Moreover, the notion that we might have a duty to glorify God in our daily lives is ridiculed not only through the numerous Biblical travesties in the text,[21] but also in the "Spiel von Gott in Mahagonny" (BFA 2, 384-86). Although this episode has been interpreted with reference to Nietzsche's cataclysmic assertion of the Death of God,[22] the responses of the men of Mahagonny to the immortal and invisible divinity made flesh in Trinity Moses are more in keeping with the patronizing and dismissive reactions provoked by Nietzsche's madman when he addresses the mass of unbelievers.[23] In a similar vein Weber points out that by the turn of the twentieth century the ascetic spiritual basis of capitalism had dissolved, so that the contemporary world was governed by "das seines religiös-ethischen Sinnes entkleidete Erwerbsstreben" and driven by the technological and economic imperatives of mechanical production.[24] While work in *Mahagonny* (in Alaska at least) does not appear to involve mechanical production, it does not display any spiritual basis either. As Weber famously maintains, under the social relations of triumphant capitalism, especially in its most radical form in the USA, concern for worldly goods as such has become a "stahlhartes Gehäuse" or iron cage, as intimated in the reverence displayed towards Paul's watch, revolver, and check book in his funeral procession.[25]

Anarchy or Liberation?

But if Mahagonny is so marvellous, why are its inhabitants leaving in such large numbers that its success as a business venture is under threat? After all, it is not as if those departing have run out of money to purchase the freedoms and pleasures that Mahagonny provides. Trinity Moses suggests that the punters are *too easily* satisfied by fishing and smoking, implying a lack of ambition on their part, but the full extent of the crisis in Mahagonny is not exposed until Paul's intervention in Scenes eight to 11. His disenchantment with Mahagonny is so intense that he becomes suicidal, yet the ostensible benefits of Mahagonny, reiterated by his comrades in Scenes eight and nine, are the source of his dissatisfaction. In the city of Mahagonny, Paul concludes, there is *too much* peace and harmony—hence his profound ennui—and *too much* to hold on to

and rely on. In other words, Mahagonny as currently constituted has over-compensated for the shortcomings of modernity, whilst Widow Begbick's various arbitrary rules and prohibitions appear to run against the grain of human nature. For human beings, as Paul insists in Scene 11, are intrinsically violent and destructive creatures, and the brevity of human life compels us in the spirit of *carpe diem* to live life to the full no matter what the consequences may be.

Notwithstanding the Baroque overtones of Paul's diagnosis of the human condition,[26] his remedy would appear to be Nietzschean. He argues that nothing is forbidden, that social norms should be transgressed, that our actions should be driven by personal desire and intellectual ambition. Yet his ethos should not be construed as a mere instance of amoral egoism. He suggests that his new motto--"Du darfst es!"--is in fact a guarantor not only of individual well-being and the future of humanity, but also of social order and the best interests of the State (BFA 2, 359). At the same time the subsequent rendition of his motto for the "new" Mahagonny (or Mahagonny^{II})--"Daß man hier alles dürfen darf" (BFA 2, 361)--implies not so much that *anything* is permitted, but rather that the choice of any moral code or moral order is permitted. Speirs observes that Paul's revised motto "sounds like an ironic perversion of the enlightenment dictum, 'Kein Mensch muß müssen,'"[27] and the text plays with the semantic connotations of German modal verbs on several occasions, notably in the comical "müssen" "können nicht" sequence in the opening scene, but also in Begbick's reiterated "Drum *können* wir alles" (BFA 2, 359; my emphasis) which counterpoints Paul's earlier "Du darfst es!" This striking verbal ambivalence is perhaps one reason why the dominant ethos of Mahagonny^{II} has been construed as a particularly destructive form of individualist anarchism.[28]

Paul's disaffection with the pre-existing rules in Mahagonny (or Mahagonny^{I}) had exploded when he fired his revolver and addressed Begbick as "du-Hier-darfst-du-nicht-Schlampe" (BFA 2, 352). The delighted expression of his newly liberated joy in destruction is also directed towards Begbick and is foregrounded by the fact that it is one of the few passages of prose in the opera: "Und ich, der ich lustig bin, zerschlage lieber deine Tafeln und deine Gesetze, und deine Mauern müssen hin sein" (BFA 2, 359). In both cases Paul's discourse is reminiscent of *Also sprach Zarathustra*.[29] In his "Vorrede" Zarathustra identifies those whom the devout hate most of all, associating their destruction of the tablets of moral righteousness with criminality and creativity: "Den, der zerbricht ihre Tafeln der Werte, den Brecher, den Verbrecher: --das aber ist der Schaffende."[30] Then, in "Von den drei Verwandlungen," we encounter the dragon called "Du sollst"--a prophetic evocation of Begbick--and witness the spirit's transformation in the desert from the submissive camel to the lion who asserts "ich will."[31] Crucially the lion himself is not able to create new values; the lion can merely establish the freedom that is a precondition for their creation, an act that is the prerogative of the

child.[32] The problem for Paul, and therefore for the new ethos which he has proposed for Mahagonny^{II}, is that he appears only to have reached the lion stage of spiritual development. Moreover, the view of human nature that he advocates at the end of Scene 11 seems to confirm that his ethos is grounded in a predatory egoism reminiscent not only of Nietzsche's beast of prey, but also of the political philosophy of Thomas Hobbes, where it was the determining precondition for the war of all against all. The normative foundations of Mahagonny^{II} thus risk exacerbating the anomic depredations of modernity, which Mahagonny^{I} was intended to counter, so that in dialectical terms Mahagonny^{II} may be no more than a dystopian negation of the negation.

A year after Paul's discovery of the laws of human happiness and bliss and the city's subsequent adoption of its new ethos, Mahagonny^{II} becomes a boom town. Scenes 13 to 16, which depict the social and individual realities of Mahagonny^{II} almost in the guise of a medieval morality play, are permeated by a choral leitmotif emphasizing the materialist implications of the new ethos. The focus on basic biophysical drives and appetites--eating, sex, aggression--suggests an unleashing of the id, whilst the phrase "das steht im Kontrakt" (BFA 2, 362) indicates the legal and financial dimensions of the new order. Its consequences are devastating. Jakob eats himself to death, Joe is killed in a boxing match, love is reduced to conveyor-belt style prostitution in a grotesque travesty of the Baroque view of the relationship between time and love: "Liebe, die ist doch nicht an Zeit gebunden / Jungens, mach rasch, denn hier geht's um Sekunden" (BFA 2, 363). At one level the presentation of the social relations endemic in Mahagonny^{II} could be read as endorsing the conservative social and political theory associated with Freud's later writings.[33] But it could also be construed as a fundamental critique of the radical value-pluralism associated with the "post-modern" ethos of Mahagonny^{II}, which is shown in practice to entail self-destruction and social disintegration *precisely because* the appetites of the id, whose violent power transcends even that of hurricanes, must be subjected to externally imposed normative constraints if the individual and society are to survive. As Paul observes in his epiphanic moment:

> Und gerade so ist der Mensch:
> Er muß zerstören, was da ist.
> Wozu braucht's da einen Hurrikan?
> Was ist der Taifun an Schrecken
> Gegen den Menschen, wenn er seinen Spaß will? (BFA 2, 356)

Gemeinschaft or *Gesellschaft*?

The forces of the id are overlaid and impelled by the economic structures of Mahagonny^{II} in both the brothel scene and the gambling associated with the boxing match. The centrality and ubiquity of

money in all the phases of the city of Mahagonny's development has led critics to assume that the opera enacts a specifically Marxist critique of capitalism, as they invoke such categories as alienation, commodification, and reification.[34] But it is by no means self-evident that the socio-economic relations investigated in the opera are intrinsically capitalist, or--with the possible exception of the revised final scene in the 1930/31 version--that its critique of capitalism is Marxist. The primary examples of work in the opera are lumberjacking, prospecting for gold, and prostitution, none of which strictly speaking constitute alienated labor as defined by Marx with reference to industrialized commodity production.[35] Moreover, the type of work associated with Alaska seems to be based on simple cooperation rather than mechanized industry. In fact, the Marxian categories deployed by Brecht criticism are somewhat tangential to the world represented in *Mahagonny*: we do not encounter the "anarchy" of commodity production, and Marx's concept of alienation presupposes a set of assumptions concerning human nature that are, if anything, systematically negated in the latter part of the opera, as we saw earlier.[36] Similarly the fact that *Mahagonny* is dominated by money does not of itself justify the claim that the text's presentation of capitalism is Marxist; it could just as easily be explicated in terms of the social theory of Georg Simmel.[37] Furthermore, the financial corruption endemic in the legal system is grounded in the personal power of Begbick *et al.* Begbick's ultimate condemnation of Paul emphasizes the fact that he has not paid for *her* property, a concern also made explicit in the musical rendering of her lines:[38] "Aber weil du *meine* drei Flaschen Whisky / Und meine Storestange nicht bezahlt hast / Darum wirst du zum Tode verurteilt, Paule Ackermann" (BFA 2, 381; my emphasis). In other words we could just as easily be inhabiting the pre-modern world of a medieval fiefdom rather than the contemporary universe of industrial capitalism. And, to the extent that the opera does engage with capitalist socio-economic relationships, I would suggest that its presentation of capitalism can be characterized more convincingly in terms of Tönnies's model of *Gemeinschaft* and *Gesellschaft*.[39] I would also propose that a *Gemeinschaft / Gesellschaft* model informs Brecht's critique of capitalism from *Mahagonny* through to *Der gute Mensch von Sezuan*, where Tönnies's contradictory duality is embodied in the split personality of Shen Te and Shui Ta.

As Robert Nisbet indicates in his discussion of Tönnies in *The Sociological Tradition*, the emergence of capitalism and modernity is predicated on the shift from the social order of *Gemeinschaft* to that of *Gesellschaft*. Whereas *Gemeinschaft* expresses the values of community and collectivity, *Gesellschaft* embodies individualism, impersonality, and competition and is driven by rationality and calculation.[40] Tönnies argues that *Gemeinschaft* is particularly associated with intimacy and homeliness and that *Gemeinschaft* characterizes any social situation where human beings are linked to

each other organically in a context of affirmative reciprocity.[41] Under the condition of *Gesellschaft*, on the other hand, human beings are not intrinsically connected to each other but are in a state of separation, isolation, and tension, relating to one another as "Macht-Subjekte."[42] As the table below demonstrates, *Gemeinschaft* and *Gesellschaft* are thus associated with mutually exclusive forms of interpersonal relationship, whereby the advance of *Gesellschaft* involves the destruction of *Gemeinschaft*:

GEMEINSCHAFT	**GESELLSCHAFT**
affectivity:	affective neutrality:
emotional warmth towards the other,	instrumental attitude towards the other,
immediate gratification	deferred gratification
diffuseness:	specificity:
treat the other as a total person	focus on aspects relevant to present situation, e.g. legal contracts
particularism:	universalism:
treat people who are closer differently	apply same standards for all
collectivity-oriented	*self-oriented*

In *Mahagonny* the conflict between *Gemeinschaft* and *Gesellschaft* is highlighted through the interpersonal relationships of the four lumberjacks. The shift between "Du" and "Sie" modes of address in Paul's initial encounters with Jenny in Scenes five and six registers the difference between a sexual relationship based on exclusivity and personal attraction and one deformed by monetary power and contractual exploitation. The relationship between the four lumberjacks in Alaska was, as Paul observes, one of "Gemeinschaft" (BFA 2, 351), and when he bets all his money on Joe in the boxing scene, his behavior is rooted in the values of comradeship, esteem, and affection (BFA 2, 367). Heinrich, on the other hand, both in the boxing scene and in Scene 18, when Paul begs him for money, draws a fundamental distinction between being close to one of his comrades in human terms and making effective use of his hard-earned money: "Paul, du stehst mir menschlich nah / Aber Geld ist eine andere Sache" (BFA 2, 377). Even Paul's invocation of their time in Alaska fails to move Heinrich; instead, it serves to remind him of the toil and privations that dominated their seven years

there. At the same time, when it is a question of simply offering Paul moral support, Heinrich is entirely willing to do so and bases his support on their comradeship (BFA 2, 379). When Joe was touting for backers before his boxing match, he had juxtaposed the categories of money and rationality: "Jeder vernünftige Mensch setzt sein Geld / In diesem Kampf auf Alaskawolfjoe" (BFA 2, 366). But in the universe of *Gesellschaft* values which configure social relationships in Mahagonny, the only rational response is that of Heinrich: "Joe, du stehst mir menschlich nah / Doch um Geld hinauszuwerfen / Ging's mir zu sehr auf die Nerven / Als ich Dreieinigkeitsmoses sah" (BFA 2, 366). Ultimately Paul's demise turns on the fact that he is unable to pay the bill for his drinks and compensate Begbick for damage to her property, but although she insists that lack of money is the greatest crime on earth (BFA 2, 381), Paul's infraction is perhaps more fundamental. He has, after all, breached the key economic rule of *Gesellschaft*, namely that "*pacta esse observanda*, daß Kontrakte gehalten werden müssen."[43]

Messianic Utopia or Modernist Dystopia?

The final scene of the opera in the 1930/31 version presents the city of Mahagonny as the *ne plus ultra* of capitalism. As indicated by the projection, the last days of the "Netzestadt" are dominated by confusion, rampant inflation, and the war of all against all. Yet despite the evident disintegration of the social order that they have created, the citizens of Mahagonny continue to extol its virtues of commodification, exchange value, exploitation, expropriation, and--naturally--money: "Für Geld gibt's alles / Und ohne Geld nichts / Drum ist's das Geld nur, woran man sich halten kann" (BFA 2, 388). But their slogan endorsing the Golden Age emblematized in Mahagonny--"FÜR DEN FORTBESTAND DES GOLDENEN ZEITALTERS" (BFA 2, 387)--is demystified. First, their reprise of the "Wie man sich bettet" refrain reminds us of the destructive consequences of the Mahagonny ethos. Second, the ultimate implications of that ethos are underscored in the final line of the opera: "Können uns und euch und niemand helfen" (BFA 2, 389). And third, their reference to the initial rationale for founding the city, namely the anomic condition of modernity, ironically implies that their monetary solution to that problem is in fact grotesquely inadequate in view of the social and economic conditions prevailing in Mahagonny's catastrophic final phase.

The citizens of Mahagonny are, however, as the scene projection emphasizes, fundamentally "UNBELEHRT" (BFA 2, 386)--and the *Gesellschaft* values they advocate are exposed in this final scene as the anti-values of a modernist dystopia. The opera's positive values are expressed in Paul's messianic final speech,[44] also added in 1930/31, where in a moment of anagnorisis he realizes that authentic joy and freedom cannot be purchased and that fundamental human needs cannot be satisfied in the prevailing socio-economic order:

> Jetzt erkenne ich: als ich diese Stadt betrat, um mir mit Geld Freude zu kaufen, war mein Untergang besiegelt. Jetzt sitze ich hier und habe doch nichts gehabt. ... Die Freude, die ich kaufte, war keine Freude, und die Freiheit für Geld war keine Freiheit. Ich aß und wurde nicht satt, ich trank und wurde durstig. Gebt mir doch ein Glas Wasser! (BFA 2, 386)

The full impact of these words turns on the fact that Paul's end is reminiscent of the crucifixion of Jesus Christ, but there are significant differences in the presentation of the crucifixion motif in the 1929 and 1930 versions of the text. Paul's new final speech in the *Versuche* version refers to the words spoken by Christ just before he dies, "I thirst,"[45] while Trinity Moses' "Fertig!" has been related to Christ's final words, "It is finished."[46] Moreover, Paul's complaint that he was provided with inadequate food and drink parallels Christ's critique of the unrighteous during his discourse on the Last Judgement: "For I was hungry and you did not feed me, I was thirsty and you did not give me to drink."[47] In the 1929 text, on the other hand, Jim has no regrets, and his rendition of "Laßt euch nicht verführen" (relocated to scene 11 in 1930) is preceded by a quite different valedictory address: "Ja. Ich wünsche, daß ihr alle euch durch meinen schrecklichen Tod nicht abhalten laßt, zu leben, wie es euch paßt, ohne Sorge. Denn auch ich bereue nicht, daß ich getan habe was mir beliebt. Hört meine Anweisung!"[48]

At the same time, Christ's thirst is implicitly referred to in the 1929 version. Bill introduces the opening stanza of "Können einem toten Mann nicht helfen" with the line "Können ihm Essig holen" (BFA 2, 391), reminding us of the vinegar offered to Christ on the cross.49 In the 1930 text, however, the phrase "Können ihm Essig holen" is uttered by those who have an inverted sense of "Justiz" (BFA 2, 388), thereby reinforcing the structural opposition between the anti-values of Mahagonny and the revelatory status of Paul's final words. The earlier versions of *Mahagonny* impart no sense of vicarious suffering or the possibility of salvation and do not encourage the audience to adopt a critical stance towards the city of Mahagonny and its dominant ethos. But in the *Versuche* text Paul is identified as a quasi-messianic figure who has been vouchsafed a revelatory insight. His final speech, buttressed by the opera's chaotic final scene, invites the audience to contemplate an alternative social order, an ideal commonwealth, a utopia--I would suggest--in the guise of a true *Gemeinschaft*.

To return, in conclusion, to Adorno's 1964 reading of the opera, the surreal shock of recognition induced by the end of the city of Mahagonny urges us to consider the possibility and necessity of a "real befreite Gesellschaft,"[50] sustained by subjects imbued with subjectivity, as the opera's devastating and nihilistic finale leads us back to its beginning: "Aber wir müssen weiter. / Aber vor uns ist nur Wüste [the apocalyptic *Wüste* of the final scene]. / Ja, dann können wir nicht weiter. / Also müssen wir umkehren" (BFA 2, 335).

Nevertheless, even in the *Versuche* text the ineluctable bleakness of the dystopian city of Mahagonny has not been dispelled by revolutionary Marxist exhortation. Paul's revelation, together with the insistence by the men of Mahagonny that their world has always been a living hell (BFA 2, 386), is still located within a Christian discourse. And, although the metaphysical foundations of that discourse have been exposed as bogus, it has not yet been abandoned. That crucial epistemological rupture is enacted in the revised text of *Der Flug des Lindberghs*, which appeared in the inaugural volume of *Versuche* in June 1930, in the scene entitled "Ideologie" (BFA 3, 15-17).[51] But in *Mahagonny*, one is tempted to surmise, Brecht's communal socialism is ecumenical and utopian, rather than partisan or scientific.

NOTES

[1] Bertolt Brecht, *Mahagonny. Songspiel*, in Brecht, Werke 2, Stücke 2, the *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, eds. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, and Klaus-Detlef Müller (Berlin/Weimar and Frankfurt am Main: Aufbau and Suhrkamp, 1988-1999), pp. 323-331, first performed July 1927; indicated hereafter by BFA volume: page number.

[2] Herbert Marcuse, "Das Ende der Utopie," in Marcuse, *Das Ende der Utopie. Vorträge und Diskussionen in Berlin 1967* (Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik, 1980), 9-18. The talk was given in July 1967.

[3] Theodor Wiesengrund Adorno, "Mahagonny," *Der Scheinwerfer* III.14 (1930), in Monika Wyss, Hrsg., *Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen* (Munich: Kindler, 1977), pp. 110-116. Adorno, "Mahagonny," in Adorno, *Moments Musicaux: Gesammelte Schriften* 17 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), pp. 114-122.

[4] *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* is currently available in several versions: Bertolt Brecht/Kurt Weill *Mahagonny* (1927 version) in BFA Registerband, pp. 683-735; Brecht/Weill, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Wien: Universal Edition, 1929); this version is reprinted as the libretto which accompanies the 1956 CBS recording reissued in 1983 (CBS 77341); Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (*Versuche*, 1930) in BFA 2, pp. 334-389; Brecht, *Rise and Fall of the City of Mahagonny* (1930 piano score) in John Willett/Ralph Manheim, eds., Bertolt Brecht, *Collected Plays* 2iii (London: Eyre Methuen, 1979).

[5] Bertolt Brecht, "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," BFA 24, pp. 74-84.

[6] See Jörg-Wilhelm Joost, "*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," in Klaus-Detlef Müller, Hrsg., *Bertolt Brecht: Epoche-Werk-Wirkung*

(Munich: Beck, 1985), pp. 136-144; Jan Knopf, *Brecht Handbuch: Theater* (Stuttgart: Metzler, 1980), pp. 64-71; Knopf "*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*" in Jan Knopf, Hrsg., *Brecht Handbuch 1: Stücke* (Stuttgart: Metzler, 2001), pp. 178-197; Klaus-Detlev Müller, "Utopische Intention und Kritik der Utopien bei Brecht," in Gert Ueding, Hrsg., *Literatur ist Utopie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), pp. 335-366, here pp. 349-351.

[7] See John Milfull, *From Baal to Keuner: The "Second Optimism" of Bertolt Brecht* (Bern: Herbert Lang, 1974), pp. 24-57; Ronald Speirs, *Brecht's Early Plays* (London: Macmillan, 1982), pp. 153-169.

[8] See the editorial commentary in BFA Registerband, pp. 757-758.

[9] Knopf, "*Mahagonny*," p.183.

[10] See Milfull, *From Baal to Keuner; Speirs, Brecht's Early Plays*. The latter is the only monograph to have analyzed the first published versions of the plays which Brecht wrote between 1919 and 1932, yet has been largely ignored by Brecht scholarship outside the UK.

[11] The difficulties involved in using Brecht's "Anmerkungen" as a basis for interpreting even the *Versuche* text of *Mahagonny* are highlighted in Manfred Voigts, *Brechts Theaterkonzeptionen: Entstehung und Entwicklung bis 1931* (Munich: Fink, 1977), p. 162. As with *Die Dreigroschenoper*, even the later versions of those plays which Brecht revises during his transitional phase lag behind his theoretical development: see Steve Giles, "Rewriting Brecht: *Die Dreigroschenoper* 1928-1931," *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 30 (1989), pp. 249-279.

[12] See Joost, "*Mahagonny*"; Knopf, "*Mahagonny*"; Milfull, *From Baal to Keuner*; Speirs, *Brecht's Early Plays*.

[13] See Richard Sheppard, "The Problematics of European Modernism," in Steve Giles, ed., *Theorizing Modernism: Essays in Critical Theory* (London: Routledge, 1993), pp. 1-51. On Brecht and modernity see Steve Giles, *Bertolt Brecht and Critical Theory: Marxism, Modernity and the "Threepenny" Lawsuit* (Bern: Peter Lang, 1997, 21998); Hans Peter Krüger, "'Postmodernes' beim jungen Brecht?" in Wolfgang Hense, Hrsg., *Brecht 88* (Berlin: Henschelverlag, 1987), pp. 147-170; Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht: A Re-Presentation* (London: Routledge, 1989).

[14] The utopian aspect of *Mahagonny* has received less sustained critical reflection than one might have expected: see Wilhelm Voßkamp, "Zwischen Utopie und Apokalypse. Die Diskussion utopischer Glücksphantasien in Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," in Hans Dietrich Irmscher/Werner Keller, Hrsg., *Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck* (Göttingen:

Vandenhoeck & Ruprecht, 1983), 157-168; Müller, "Utopische Intention und Kritik der Utopien bei Brecht"; Keith Dickson, *Towards Utopia: A Study of Brecht* (Oxford and London: Oxford University Press, 1978).

[15] This is reinforced by the fact that the *Versuche* text omits the Benares scene, Number 19 in the 1929 version, where the only remaining utopian alternative to the city of Mahagonny is destroyed.

[16] See Emile Durkheim, *Selected Writings* (Cambrdige and London: Cambridge University Press, 1972), pp. 93-101 and 173-175.

[17] See BFA Registerband, pp. 710-711, and the Willett/Manheim edition, pp. 111-112; the latter does not make it clear that the "script" referred to throughout its editorial commentary is the 1927 text rather than the 1929 libretto.

[18] Strictly speaking, of course, Mahagonny is "no place"; as we read in the *Songspiel*, "Mahagonny–das gibt es nicht. / Mahagonny–das ist kein Ort. / Mahagonny–das ist nur ein erfundenes Wort" (BFA 2, p. 331)

[19] Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, in Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I* (Munich: Fink, 1988), pp. 1-206. In the context of the opera's persiflage of the Judaeo-Christian tradition, exemplified through the figure of Trinity Moses and the "Spiel von Gott in Mahagonny," it is worth noting that the Protestant Ethic draws on both the Old and the New Testament (Ibid, pp. 178-180). Brecht's acquaintance with radical Protestantism goes back to his childhood. His mother was a Protestant from Baden-Württemberg who sent him to a Protestant elementary school run by "Barfüßer," a religious order noted for its austerity: see Werner Hecht, *Brecht: Sein Leben in Bildern und Texten* (Frankfurt am Main: Insel, 1988), pp. 12 and 14.

[20] Weber also notes that from the point of view of the bourgeois entrepreneur the present structure of the economic order is providential and uncannily anticipates one of the slogans in the final scene of *Mahagonny*: "Die Macht der religiösen Askese...gab ihm [the bourgeois entrepreneur, SG] dazu die beruhigende Versicherung, daß die ungleiche Verteilung der Güter dieser Welt ganz spezielles Werk von Gottes Vorsehung sei, der...seine geheimen, uns unbekannte Ziele verfolge" (Weber, *Die protestantische Ethik*, pp. 198-99).

[21] See Gunter G. Sehm, "Moses, Christus und Paul Ackermann: Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," in *Brecht-Jahrbuch* 6 (1976), pp. 83-100; Speirs, *Brecht's Early Plays*.

[22] See for example Speirs, *Brecht's Early Plays*.

[23] Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, section 125, in Nietzsche, *Werke*, 2, Hrsg. Karl Schlechta (Munich: Hanser, 1993), pp. 126-7.

[24] On Weber's reception of Nietzsche, see Detlev Peukert, *Max Webers Diagnose der Moderne* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989).

[25] Weber, *Die protestantische Ethik*, pp. 203-4.

[26] Brecht's acquaintance from the early 1920s onwards with key topoi of the early modern period is outlined in Reinhold Grimm, "Brechts Rad der Fortuna," in Grimm, *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters: Fünf Essays und ein Bruchstück* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979), pp. 138-155. Brecht's use of such motifs as the transience of the human condition and carpe diem in *Mahagonny* in the context of post-Nietzschean atheism suggests that the opera's metaphysical universe might be characterized as a Godless Baroque.

[27] Speirs, *Brecht's Early Plays*, p. 158.

[28] I use the term "individualist anarchism" in the sense defined in Anarchist political philosophy: see David Miller, *Anarchism* (London: Dent, 1984), pp. 30-44. Critics of all ideological persuasions have repeatedly described the social and economic conditions in Mahagonny as "anarchic" (see Joost, Knopf, Milfull, Speirs), but in so doing merely perpetuate the populist view of the anarchist as unrestrained, violent, and destructive, and of anarchy as chaotic social breakdown (Miller, p. 2). Nevertheless, Brecht's unorthodox variant of Marxism has more in common with communist anarchism (see Ibid, pp. 45-59) than traditional Brecht scholarship might lead us to suppose.

[29] Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Kritische Studienausgabe, Hrsg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Munich: dtv, 2002). There is also an uncanny resemblance between Zarathustra's "letzte Menschen" (Ibid, pp. 19-20) and the men of Mahagonny as castigated by Trinity Moses in Scene 7. On Brecht's reception of Nietzsche, see Grimm, "Brecht und Nietzsche" in Grimm, *Brecht und Nietzsche*, pp. 156-245. Brecht had personal copies of *Zarathustra* and *Die fröhliche Wissenschaft* (Ibid, p. 157) and his responses to *Zarathustra* are discussed throughout Grimm's essay.

[30] Nietzsche, *Zarathustra*, p. 20.

[31] Ibid, p. 26.

[32] Ibid, p. 27.

[33] Compare Freud's similar view of human nature in *Das Unbehagen in der Kultur*, in Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur und andere*

kulturtheoretische Schriften (Frankfurt am Main: Fischer, 2000), pp.29-108 (here pp. 77-78). Brecht cites *Das Unbehagen in der Kultur* in the "Anmerkungen" to *Mahagonny*, p. 83, and his appropriation of Freud is discussed in Grimm, "Brecht und Nietzsche," pp. 198-208.

[34] See for example Joost, "*Mahagonny*"; Knopf, "*Mahagonny*"; Müller "Utopische Intention und Kritik der Utopien bei Brecht."

[35] Marx, "Die entfremdete Arbeit," in *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, in Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke: Ergänzungsband I* (Berlin: Dietz Verlag, 1958-), pp. 510-522.

[36] On the philosophical and social-theoretical premises of Marx's concept of alienation, which contradict the presuppositions that ground anomie, see Steven Lukes, "Alienation and Anomie," in Lukes, *Essays in Social Theory* (London: Macmillan, 1977), pp. 74-95.

[37] See Georg Simmel, "Das Geld in der modernen Cultur," in Simmel, *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992), pp. 178-196.

[38] Compare the CBS and Capriccio (1988) recordings of *Mahagonny*.

[39] Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft: Grundbegriffe der reinen Soziologie* (Darmstadt: Wissenchaftliche Buchgesellschaft, 1963; first published 1887). See especially "Allgemeine Bestimming der Hauptbegriffe," pp. 3-83.

[40] See Robert Nisbet, *The Sociological Tradition* (London: Heinemann, 1967), pp. 71-78.

[41] Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, pp. 4 and 14.

[42] Ibid, p. 40.

[43] Ibid, p. 51.

[44] On the parallels between Paul and Jesus Christ see Sehm, "Moses, Christus, und Paul Ackermann"; Speirs, *Brechts Early Plays*.

[45] John, XIX, 28.

[46] John, XIX, 30. See also Knopf, "*Mahagonny*"; Speirs, *Brecht's Early Plays*.

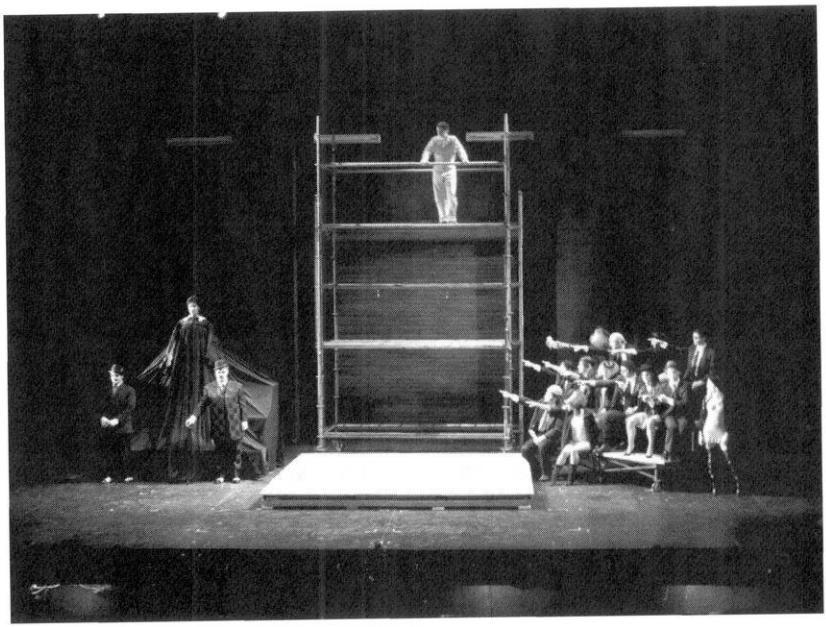
[47] Matthew, XXV, 31-46, here 42.

[48] CBS libretto, p. 40. This speech also occurs in the 1927 version: see BFA Registerband, p. 728.

[49] John, XIX, 29-30.

[50] Adorno, *Moments Musicaux*, p. 114.

[51] This appeared six months before the 1930 text of *Mahagonny*, when Brecht was drafting the "Anmerkungen," adding a further twist to the evolutionary tale of Brecht's Marxism.



Mahagonny, Carnegie Mellon University, January 2004.
Directed by Gregory Lehane.

Shadow Boxing: On the Commodity Character of Gender and "Race" in *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*

The essay examines the dramaturgical techniques the opera libretto employs in sketching the social structure of the city of Mahagonny along the lines of patriarchal monopoly capitalism. Brecht's text describes a world in which the economic and social possibilities of women revolve around sexual services for men. An analysis of the characters of widow Begbick and Jenny raises questions concerning the connection between gender and "race" in Brecht's model, aimed at highlighting the commodity character of interpersonal relationships. The manner in which the motif of Jenny's allegedly "racially mixed" background (alluded to in the song "Please consider, Herr Jakob Schmidt") is handled dramaturgically, indicates the extent to which Brecht, despite explicitly different ideological premises, remains indebted to notions of gender and "race" that prevailed in the culture of the Weimar Republic. This reading links such subtextually charged motifs in Brecht's opera libretto with a variety of highly controversial discourses of the time, revolving around issues such as the "Black Disgrace" of the Rhineland occupation, "negro" dancer Josephine Baker, as well as Ernst Krenek's successful "jazz opera" *Jonny Strikes up the Band* (1927).

Schattenboxen: Zum Warencharakter von Geschlecht und "Rasse" in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

Der Aufsatz untersucht die dramaturgischen Techniken, mittels derer die patriarchalisch und monopolkapitalistisch organisierte Gesellschaftsstruktur von Mahagonny im Operntext entworfen wird. Brechts Text beschreibt eine Welt, in der die wirtschaftlichen und sozialen Möglichkeiten der Frauen um sexuelle Dienstleistungen für Männer kreisen. Eine Analyse der Figuren der Witwe Begbick und der Jenny wirft Fragen nach dem Zusammenhang zwischen Geschlecht und "Rasse" im Rahmen des von Brecht beschriebenen Warencharakters zwischenmenschlicher Beziehungen auf. Die dramaturgische Behandlung des Motivs von Jennys vermeintlicher "gemischtrassiger Abkunft" (in dem Song "Ach bedenken Sie, Herr Jakob Schmidt" angesprochen) zeigt an, wie sehr Brecht, trotz entgegengesetzter ideologischer Vorgaben, gewissen geschlechts- und "rassen"-spezifisch motivierten Vorstellungen verhaftet bleibt, die die Kultur der Weimarer Republik prägen. Derartig subtextuell aufgeladene Motive in Brechts Opernlibretto werden mit verschiedenen, für die Zeit hoch kontroversen Diskursen verknüpft, u.a. mit den Themenkomplexen "Schwarze Schmach" und Rheinlandbesetzung, "Negertänzerin" Josephine Baker sowie Ernst Kreneks erfolgreicher "Jazzoper" *Jonny spielt auf* (1927).

Schattenboxen: Zum Warencharakter von Geschlecht und "Rasse" in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

Christian Rogowski (Amherst College, Massachusetts)

1. "Our good old mamma."

Die Welt von Brechts Dramen ist eine Männerwelt. Insbesondere gilt dies für die in Zusammenarbeit mit Kurt Weill 1927 bis 1929 verfaßte Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in der eine Welt dargestellt wird, die ganz auf die Befriedigung durchweg männlicher Bedürfnisse ausgerichtet scheint. Von Anfang an erscheint die Stadt als ein verheißungsvoll utopischer Ort, an dem die "Unzufriedenen aller Kontinente," wie es heißt, "Pferd-und Weiberfleisch, Whisky und Pokertisch" finden können.[1] Vollends zum Schlaraffenland für Machos wird die Stadt in der völligen Enthemmung nach der Hurrikan—Krise, nachdem sämtliche bürgerlichen Beschränkungen wegfallen. Nunmehr gilt, daß die Männer "alles dürfen dürfen" und daß sie allen ihren vermeintlich natürlichen Neigungen ("Fressen"--"Lieben"--"Boxen"--"Saufen") uneingeschränkt nachgehen können.[2]

Struktur und Eigenart der von Brecht und Weill entworfenen Phantasiewelt werfen Fragen auf, die im Stück selber nicht beantwortet werden und denen ich im Folgenden nachgehen möchte. Da ist zum einen die Frage nach der Position der Frauen in der Männerwelt des Texts und zum anderen das Motiv der "Rasse," das im Text unterschwellig anklingt. Beide Aspekte kristallisieren sich in der Figur der Jenny. In Verbund mit dem Motiv der Prostitution, das ebenfalls mit Jenny assoziiert ist, wirft der Blick auf geschlechts-und rassenspezifische Fragen ein neues Licht auf die dem Text zentral eingeschriebene Problematik des Warencharakters zwischenmenschlicher Beziehungen in einer hochindustrialisierten Gesellschaft. Im Folgenden möchte ich versuchen, die innere Logik der in dem Opernlibretto dargebotenen Welt zu untersuchen, also eine "Fabel-Lesart" vorzulegen, die--wie am Beispiel der Komplexe Geschlecht und "Rasse" aufzuzeigen ist--auf der Ebene der "Aussage" des Texts zu gewissen Widersprüchen führt, die sich meines Erachtens nicht innertextlich auflösen lassen.[3]

Innerhalb der patriarchalisch und monopolkapitalistisch organisierten Gesellschaftsstruktur der "Netzestadt" Mahagonny kreisen die wirtschaftlichen und sozialen Möglichkeiten der Frauen um sexuelle und andere Dienstleistungen für Männer: die Befriedigung männlicher sexueller Begierden wird hierbei, wie der Whisky und das Boxen, gleichsam zur gesellschaftlich legalisierten Droge. Mithin gibt es für Frauen nur zwei mögliche Rollen: die der Kupplerin, welche die gewünschte Droge beschafft, und die der Prostituierten, welche die Droge selbst verkörpert. Diese beiden Rollen werden von Witwe Begbick und den Frauen, die sich ihr im "Hotel zum Reichen Mann"

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

zugesellen, eingenommen--Frauen, die im Text durchweg herablassend als "Mädchen" bezeichnet werden. Der Übergang zwischen beiden Rollen ist fließend, allerdings nur in einer Richtung: "solang man täglich älter wird," singt Jenny, "da muß man seine kurze Zeit benützen" (BFA 2, S. 374) und weist darauf hin, daß--sobald die Frauen ihre Attraktivität als Ware verlieren--ihnen nur der Weg bleibt, ihrerseits zur die Ware vermittelnden Kupplerin zu werden. Begbick illustriert diesen Kreislauf, wenn sie sich an ihre Anfänge vor neunzehn Jahren erinnert ("Auch ich bin einmal an einer Mauer gestanden" (BFA 2, S. 347). Der Text scheint dies ganz lapidar festzustellen, als unhinterfragte (und unhinterfragbare) Gegebenheit. Die Situation verkompliziert sich jedoch, wenn man die Art der dramaturgischen Vermittlung betrachtet, in der dieser Sachverhalt dargeboten wird. Allerdings muß hier einschränkend hinzugefügt werden, daß aufgrund der zahlreichen Änderungen in den verschiedenen Versionen des Textes kein einheitlicher Befund erstellt werden kann. Zu unterscheiden sind neben diversen Zwischenstufen zumindest fünf Hauptversionen des Operntexts: das Klavierauszugs-Textbuch von 1929; die Fassung der Leipziger Uraufführung von 1930; die Fassung in den *Versuchen* von 1930; die Berliner Version von 1931 sowie die Fassung "letzter Hand" von 1955.[4] Keine dieser Fassungen ist wiederum völlig identisch mit den Einspielungen, die 1956 unter der Leitung von Lotte Lenya in Hamburg und 1985 in Köln unter Jan Latham-König hergestellt wurden. Die folgenden Bemerkungen beziehen sich weitgehend auf die allgemein zugänglichen Fassungen von 1929 bzw. 1931 und 1955.

Allen Fassungen der Oper gemein ist der überraschende Aspekt, daß es sich bei der Stadt Mahagonny um die Gründung einer Frau handelt: es ist die Witwe Begbick, die, zusammen mit ihren beiden Handlangern Fatty und Dreieinigkeitsmoses, auf der Flucht vor den Konstablern beschließt, mitten in einer Wüste eine Stadt zu gründen. Als federführende Kraft der drei (in den Texttafeln der 1929er Fassung) wegen "Kuppelei und betrügerischem Bankrott"gesuchten Verbrecher ist sie es, welche Ort, Struktur und Regeln von Mahagonny definiert.[5] Mithin wird die Männerwelt der "Netzestadt" also von einer Frau kontrolliert, die gelernt hat, die männlichen Bedürfnisse zu ihrem eigenen Nutzen auszubeuten. Vom dramaturgischen Standpunkt her überrascht es weiterhin, daß als erste Bewohner von Mahagonny Jenny und die sechs "Mädchen" erscheinen. Das undefinierte, nicht-diegetische Textsubjekt, das durch die Projektionen, Texttafeln und Kommentare evoziert wird, greift hier erstmals wertend ein--indem es die anreisenden Frauen als "Haifische" bezeichnet (BFA 2, S. 337), mithin als gewaltsam ausbeutende Raubtiere denunziert. Dramaturgisch bedeutsam ist, daß sich die Parasiten (die Prostituierten) somit noch vor den Auszubeutenden (den Männern) ansiedeln. Das Motiv der Prostitution wird hier wieder einmal, wie öfters bei Brecht, zum Emblem eines ausbeuterischen "Haifisch-Kapitalismus" stilisiert, unter Ausklammerung der tatsächlichen

ökonomischen und sozialen Zusammenhänge, welche in patriarchalischen Gesellschaften Frauen das Gebiet sexueller Dienstleistungen zuweisen. Zudem ordnen Jenny und die "Mädchen" sich offenbar problemlos, mechanisch und bereitwillig der Witwe Begbick als neuer Autoritätsfigur unter, wie der "Alabama-Song" andeutet: sie haben ihre "good old mamma" verloren und arbeiten wenig später ohne Reibungen und Konflikte für Begbick, die hier im wahrsten Sinne zur Puff-"Mutter" geriert. Weiterhin interessant ist, im Gegensatz zu der zeitgleich entstandenen *Dreigroschenoper*, daß hier die übliche Arbeitsteilung von Prostituierter und Zuhälter entfällt. In der Stadt Mahagonny sind die männlichen Ausbeuter als Drahtzieher, Nutznießer und "Beschützer" vollkommen ausgeschaltet. Begbick und ihre "Mädchen" haben offenbar gelernt, ohne Beihilfe von Männern die Bedürfnisse der Männer gegen diese selbst zu kehren und sie auszubeuten. Begbicks Maxime "Ihr bekommt leichter das Gold von Männern als von Flüssen!" (BFA 2, S. 336) bringt aus weiblicher Perspektive die Struktur der dargestellten Gesellschaftsordnung auf den Punkt: in der Textwelt gibt es keine produktive, unentfremdete Arbeit, in der sich autonome Subjekte selbst verwirklichen könnten, sondern nur Freibeutertum und parasitäre Ausbeutung. Diese Einsicht machen sich die Frauen von Mahagonny zu Nutze—zum Schaden der Männer.

2. "Die großen Kälten"

In der fiktiven Sozialstruktur der "Netzestadt" scheint es neben der von Begbick beherrschten ökonomischen Ordnung keine anderen Ordnungsinstanzen, wie Polizei, Verwaltung, Regierung, Militär, Justizapparat usw. zu geben. Die Figur der Begbick vereinigt neben ihrer wirtschaftlichen Macht alle drei Funktionen eines politischen Gemeinwesens--Legislative, Exekutive, Jurisdiktion--in sich. Besonders deutlich wird dies in der Gerichtsszene am Ende der Oper, in der die Begbick zugleich als Nutznießerin der Korruption, als Klägerin und als oberste Richterin erscheint, im wörtlichen Sinne als oberste Machtinstanz, die über Leben und Tod der Männer entscheiden kann. Trotz der durchweg patriarchalischen Organisation von Mahagonny scheint mithin, einer seltsamen innerdramatischen Logik gemäß, in Brechts hyperkapitalistischer Phantasiestadt die "wirkliche" Macht in den Händen der Frauen zu liegen. Mahagonny präsentiert sich gleichsam als Ort einer von Frauen gegen die Männer angezettelten Verschwörung.

Brechts Text reiht sich hier sichtlich fraglos ein in die zeitgenössischen Diskurse der Weimarer Republik, welche unter dem Stichwort "Hure Babylon" Großstadt, Korruption und kapitalistische Modernität mit einer bedrohlichen Weiblichkeit gleichsetzen.[6] Nichtsdestotrotz scheinen im Text auch diejenigen gesellschaftlichen Muster durch, welche die Begierden der Männer determiniert haben und welche die Ausbeutung dieser spezifisch männlichen Begierden überhaupt erst ermöglichen. Trotz seiner Verortung in einem

exotistisch verklärten imaginären Amerika verschwendet der Text allerdings keine Energie darauf, die Frage nach der ethnischen und rassischen Vielfalt zu stellen, die gerade in den zwanziger Jahren für die realen Vereinigten Staaten zu großen Problemen und Spannungen führt. Bei den "Unzufriedenen aller Kontinente," die in das quasi-amerikanische Pseudoparadies Mahagonny zuwandern, handelt es sich--entgegen der zeitgenössischen amerikanischen Wirklichkeit--offenkundig nicht um ethnisch differenzierte Gruppen wie Asiaten, Lateinamerikaner, Araber oder Schwarzafrikaner, sondern ausschließlich um europäische, d. h. "weiße" Männer.[7] Die vier männerbündlerisch verbrüderten Holzfäller aus Alaska sind--ungeachtet der in den verschiedenen Textfassungen zwischen englisch-oder deutschsprachig oszillierenden Namen-deutlich europäischer Abstammung. Mit der gleichen Selbstverständlichkeit, mit der der Text die Funktion der Frauen weitgehend auf sexuelle Dienstleistungen reduziert, setzt er die Glückssuchenden in Brechts fiktivem Amerika mit weißen Männern gleich. Desweiteren werden ihnen, und nur ihnen, gleichsam traumatische prägende Erfahrungen zugeschrieben, die ihre emotionale Verhärtung motivieren. Es ist der Überlebenskampf in Alaska--"Die sieben Winter / Die großen Kälten" (BFA 2, S. 378)--der offenkundig zur Abtötung menschlicher Emotionen führt: laut Jennys Lied "Ich kenn die Jimmys [bzw. Paules] aus Alaska schon," hatten es die Männer in Alaska "schlimmer dort als selbst die Toten" (BFA 2, S. 344).

Wenn die vier weißen Holzfäller in die "Netzestadt" Mahagonny aufbrechen, um das Versprechen auf uneingeschränkten Genuß einzulösen, haben sie sich als Menschen längst abgetötet, um als Männer überleben zu können. Renate Voris hat in einem anregenden Aufsatz ein Psychogramm des jungen Brecht entworfen und aufgezeigt, wie der junge Mensch sich angesichts psycho-sexueller und schöpferisch-ehrgeiziger Ängste durch Verdrängung und Abwehr zu einem kalten Subjekt, zu einem "Mann" verhärtet.[8] Ähnliche defensive Mechanismen lassen sich an fast allen männlichen Hauptfiguren der Brechtschen Dramen, von Baal bis Galilei, beobachten.[9] In besonderem Maße gilt dies für die vier Holzfäller, die in der Oper *Mahagonny* einem mörderischen Existenzkampf in der Kälte Alaskas entkommen sind: offensichtlich haben sie in ihrem Zynismus, ihrer Genußsucht und ihrem Selbsterhaltungswillen spezifisch männliche "Verhaltenslehren der Kälte" verinnerlicht.[10]

3. "Etwas Dunkleres."

In diesem Zusammenhang wird die Verknüpfung von Geschlecht und "Rasse" bedeutsam, wie sie in der ersten Begegnung von Frauen und Männern in der Oper zutage tritt. Witwe Begbick begrüßt die vier Holzfäller, die sie--trotz ihres angeblichen siebenjährigen Aufenthalts in Alaska--offenbar bestens kennt. Im Hinblick auf das Verhältnis von Angebot und Nachfrage, bzw. von Wert und Gegenwert, ist es bedeutsam und ominös, daß Begbick sich genötigt sieht, in ihrem

Etablissement die Preise zu senken, um die eben angekommenen Herren an sich zu binden. In ihrer mit zynischer Selbstverständlichkeit vorgetragenen Frage, "Wünschen Sie zuerst sich mit frischen Mädchen zu versorgen?" (BFA 2, S. 342)--eine Formulierung, die in ihrer Beiläufigkeit an ein Angebot an Reiseproviant oder Erfrischungen erinnert--erscheinen die Frauen, die für sie arbeiten, als bloße Objekte der Bedürfnisbefriedigung. Der kommerzielle Aspekt der Transaktion wird verstärkt durch die herbeigeschafften Bilder der Frauen, anhand derer die Männer sich wie in einem Versandhauskatalog (Stichwort: "mail order brides;" oder, aktueller: Internet) etwas aussuchen sollen, das ihren Wunschvorstellungen entspricht. Jenny und die anderen Frauen sind ihrerseits offensichtlich bestens auf das kommerzielle Ritual eingestimmt: "Wenn ihr bezahlt, dann kriegt ihr, was euch gefällt" (BFA 2, S. 343).

Die gut eingespielte geschäftsmäßige Routine wird nun unterbrochen durch eine Unstimmigkeit, die sich in Bezug auf das erwartete Preis/Leistungsverhältnis einstellt. Begbick versucht zunächst anhand eines Bildes, Jenny Alaskawolf-Joe schmackhaft zu machen, der aber mit der Bemerkung ablehnt, "Ich dachte allerdings an etwas Dunkleres" (BFA 2, S. 342). Jenny wird daraufhin Jakob Schmidt angeboten, der sein potenzielles Interesse bekundet hatte ("Vielleicht wäre es für mich das Passende.") Jakob will jedoch den von Begbick verlangten Preis von 50 auf 30 Dollar herunterdrücken, Anlaß für Jenny, den berühmten Song "Ach bedenken Sie, Herr Jakob Schmidt" anzustimmen. Offenbar angeregt durch Joes Interesse an "etwas Dunklerem" und in Antwort auf das ihrer Meinung nach unfaire Preisgebot von Jakob, scheint Jenny ihren sexuellen Marktwert durch den Hinweis auf ihre angebliche oder tatsächliche gemischtrassige Abkunft erhöhen zu wollen ("Ich bin aus Havanna / Meine Mutter war eine Weiße," BFA 2, S. 343).

1925/26 hatte Josephine Baker mit den Berliner Gastspielen ihrer "Revue Nègre" Aufsehen erregt und war als Verkörperung wilder afrikanischer weiblicher Sinnlichkeit gefeiert worden. Im Jahre 1906 in St. Louis als uneheliche Tochter einer Weißen und eines Afro-Amerikaners geboren, mithin also technisch gesehen "gemischtrassiger" Abkunft, bediente sie genau die Klischeevorstellungen der sexuell verfügbaren entfesselten"schwarzen" Frau, die von den europäischen Männern an sie herangebracht wurden, wie z.B. mit dem berühmten Tanz im Bananenkostüm, bei ihrem zweiten Besuch in Berlin 1928 im Theater des Westens vorgeführt. Als Meisterin der Selbstvermarktung brachte sie bereits im selben Jahr 1928, also im Alter von knapp 22 Jahren (!), erfolgreich ihre *Memoiren* auf den deutschen Büchermarkt.[11] Allerdings verkehrte sich die anfängliche Begeisterung für die Baker als hinreißende "Negertänzerin" relativ schnell ins Gegenteil: für die kulturelle Avantgarde, die ihr beim ersten Berlin-Besuch begeistert gehuldigt hatte, war sie bei ihrem zweiten Gastspiel offenbar nicht mehr authentisch "schwarz" genug. Dem rechten Extrem des

politischen Spektrums erschien sie wiederum offensichtlich als allzu "schwarz," mehrten sich doch von völkischer Seite die Proteste gegen die angebliche "Verniggerung" der deutschsprachigen Kultur, die bei den Gastspielen der Baker in München und Wien 1928/29 zu massiven Nazi-Krawallen führten.[12]

Vor diesem Hintergrund ist leicht zu verstehen, weshalb Jennys Versuch, ihre exotische Abkunft zu vermarkten--der Text gibt keine weiteren Hinweise darauf, ob diese nur behauptet wird oder als "tatsächlich" anzunehmen ist--, fehlschlagen muß.[13] Zudem ist innerhalb der merkantilen Ordnung von Mahagonny Jennys Appell an menschliches Mitgefühl und Verständnis für das eher trübe Los einer Prostituierten ein schlimmer Mißgriff, läßt er doch die Dringlichkeit erkennen, mit der mangels anderweitiger Nachfrage Jenny von Jakob als potenziellem Käufer ihrer sexuellen Dienstleistungen abhängig ist. Dieser versteht denn auch die Situation im Sinne der rigorosen nüchternen Geschäftslogik durchaus korrekt, wenn er nach Jennys Entgleisung den Preis zynisch weiter herabzusetzen trachtet: "Also zwanzig Dollar" (BFA 2, S. 343).

Jennys Lied wurde, darauf hat Jürgen Schebera hingewiesen, erst in die Berliner Fassung der Oper am Berliner Theater am Kurfüstendamm von 1931 eingefügt, welche im Gegensatz zur Leipziger Uraufführung nicht mit ausgebildeten Opernsängern sondern mit singenden Schauspielern besetzt war.[14] Ein Grund mag das Bedürfnis gewesen sein, der Berliner Darstellerin der Jenny, Lotte Lenya, eine Nummer zu geben, die ihren begrenzten gesanglichen Fähigkeiten und ihrer schauspielerischen Aura entgegenkam. Weder im so genannten *Mahagonny-Songspiel* von 1927 noch in den während der unmittelbaren Folgejahre veröffentlichten und aufgeführten Versionen der Oper taucht demnach das "rassische Element" auf, das durch den nunmehr eingeschobenen Song eingeführt wird, das aber in der "Fassung letzter Hand" von 1955 beibehalten bleibt. Ist die Figur der Jenny gleichsam aus der zeitgleich entstandenen *Dreigroschenoper* in die Oper *Mahagonny* zugewandert, so findet sich doch erst hier eine Verbindung von Weiblichkeit, "Rasse" und sexuellem "Marktwert."[15] Anders als der Verrat der *Dreigroschenoper*-Jenny an Macheath liest sich der spätere zynisch kalte Verrat der potenziell mit dem Makel "rassischer Minderwertigkeit" behafteten *Mahagonny*-Jenny an Paul Ackermann bzw. Jim Mahoney aus dieser Perspektive als eine Art postkolonialer Racheakt: Das Aufbegehren der Frauen gegen die Unterdrückung und Kommodifizierung ihrer Körper und das Aufbegehren eines aus der rassischen Hierarchie herausfallenden "Mischlings" erscheinen andeutungsweise als Kampf gegen eine Art kolonialen Ausbeutungszusammenhang, vorbereitet durch die ominöse Andeutung, als Jenny von Jim nach ihren eigenen Wunschvorstellungen befragt wird: "Es ist vielleicht zu früh, davon zu reden" (BFA 2, S. 346).

Das von Brecht und Weill für ihre Oper gewählte quasi-amerikanische Milieu hätte es nahe gelegt, auf rassenspezifische Aspekte näher einzugehen. Zu Beginn ihrer Zusammenarbeit hatte ein Werk Furore gemacht, das sich den Kontrast zwischen europäischer Hochkultur und afro-amerikanischer Populärkultur zum Thema machte: im Februar 1927 war in Leipzig die sogenannte "Jazzoper" Ernst Kreneks *Jonny spielt auf* uraufgeführt worden, nur wenige Tage bevor Kurt Weill den Kompositionsauftrag für die Baden-Badener Musikfestspiele "Deutsche Kammermusik" erhielt, die den Auslöser für seine spätere Zusammenarbeit mit Brecht bildete. Wie in Kreneks Komposition bemühte sich Weill, in das im Sommer 1927 in Baden-Baden uraufgeführte *Mahagonny-Songspiel* Elemente afro-amerikanischer Tanzmusik (damals pauschal als "Jazz" tituliert) zu integrieren.[16] In der zeitgenössischen Kritik wurden derartige Einlagen Weills als "ordinäre, sinnlose Niggersongs" moniert.[17] Kreneks Oper, die in einem Triumph des afro-amerikanischen "Jazzgeigers" Jonny über die schal gewordene europäische klassische Musik--verkörpert von Komponist Max--kulminiert, war zunächst ein uneingeschränkter Erfolg bei Publikum und Kritik und wurde zum meistgespielten Stück zeitgenössischen Musiktheaters der Weimarer Republik.[18] Es löste dann aber in zunehmendem Maße an vielen Orten rassisch motivierte Proteste aus: Beginnend mit der Wiener Aufführung vom 31. Dezember 1927 und der Münchner Produktion vom 16. Juni 1928, häuften sich von völkischer Seite angezettelte Proteste gegen die Präsenz eines siegreichen lüsternen "Schwarzen" auf der Opernbühne.[19] So hetzte ein von Nationalsozialisten im Januar 1928 in Wien verteiltes Flugblatt mit den Worten:

> Unsere Staatsoper, die erste Kunst-und Bildungsstätte der Welt, der Stolz aller Wiener, ist einer frechen jüdisch-negerischen Besudelung zum Opfer gefallen. Christliche Wiener und Wienerinnen, Künstler, Musiker, Sänger und Antisemiten erscheint in Massen und protestiert mit uns gegen diese unerhörten Schandzustände in Oesterreich.[20]

An den Kontroversen um Kreneks Oper läßt sich die Brisanz ausmachen, die das Motiv der "Rasse" in der Kultur der Weimarer Republik prägte. Die Proteste machten sich vor allem an der angeblichen Entweihung der Opernbühne--als Inbegriff einer vermeintlich hehren, reinen, deutschen Hochkultur--fest, die durch "rassisch" unpassende Figuren und Musikformen ihren Status als "Kunst-und Bildungsstätte" zu verlieren schien. In diesem Zusammenhang liest sich die Einfügung des Songs "Ach bedenken Sie, Herr Jakob Schmidt" in die Berliner Aufführung 1931, die nicht in einem Opernhaus, sondern in einem Boulevardtheater, dem Theater am Kurfürstendamm, stattfand, als Versuch, etwas von der provokativen Brisanz des "Rasse"-Motivs in die Oper einzubringen. In Brechts "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt*

Mahagonny" fungiert Kreneks *Jonny spielt auf* als mißglücktes Beispiel einer lediglich modern verbrämten kulinarisch-affirmativen Oper in der Nachfolge Richard Wagners. So gesehen könnte die Einführung des Motivs der "Rasse" in Brechts Opernlibretto einen Versuch markieren, dem vermeintlich bloß kommerziellen Reizwert des Motivs eine gesellschaftspolitisch kritische Perspektive entgegenzusetzen.

4. "Schlechte Rasse!"

Jennys Status als angeblicher oder tatsächlicher rassischer "Mischling," den sie zur Erhöhung ihrer Attraktivität bzw. zur Sympathiewerbung geltend zu machen versuchte, macht sie innerhalb einer unterschwellig von rassischen Gesichtspunkten bestimmten Marktwirtschaft gleichsam zu einem "Mängelexemplar" mit sinkendem "Marktwert." Daß Jim, die Hauptfigur, sich dann ihrer annimmt und sie von Jakob "übernimmt," ist in diesem Zusammenhang thematisch und dramaturgisch von vielschichtiger Bedeutsamkeit. Der genaue Status von Jims Handlung bleibt nämlich weitgehend unbestimmt: als spontane emotionale Quasi-Hilfeleistung unterstreicht sie zum einen Jims Naivität, denn eigentlich täte er im eigenen Interesse ja besser daran, selber einen möglichst günstigen Preis herauszuschlagen. Gleichzeitig verleiht ihm Jennys Schwäche aber auch Macht über sie, die er dazu nutzen kann, ihre aus der Abhängigkeit von ihm erwachsene zu erwartende Dankbarkeit in die Illusion einer echten gegenseitigen Zuneigung umzumünzen. Jim braucht diese Illusion offenbar zur Befriedigung seiner sexuellen und emotionalen Bedürfnisse, wenn er wenig später zu Jenny sagt, "Wie Sie sind, so gefallen Sie mir. / Wenn Sie 'du' zu mir sagten / Würd ich denken, ich gefalle Ihnen" (BFA 2, S. 345f.). In der Mischung aus emotional verbrämtem Selbstinteresse und ambivalentem Mitgefühl besiegelt Jims Geste sein eigenes weiteres Schicksal.

In der kalten Geschäftswelt Mahagonnys stellt die "Übernahme" der "Mangelware" Jenny eine sentimentale Anwandlung Jims dar, welche seinen Niedergang vorwegnimmt: später sind es ja gerade Jims sentimentale Regungen hinsichtlich der Männerfreundschaft mit Alaskawolf-Joe, die ihn dazu verleiten, im Boxkampf unklugerweise sein ganzes Geld auf Joe, den sichtlich schwächeren Kämpfer, zu setzen-in Erinnerung an die gemeinsam in Alaska verbrachte Zeit ("Die sieben Winter / Die großen Kälten / Wie wir zusammen / die Bäume fällten" [BFA 2, S. 378]; durch Weills stilisierte Kitschmusik als unangebrachte Gefühlsduselei demaskiert). Jim, so wird schon früh deutlich, wird in der harschen Mahagonny-Welt nicht überleben können. Seine Versuche, ein wenig zwischenmenschliche Wärme zu erlangen (und sei es auch nur die Illusion einer solchen, gegen Bezahlung), weisen darauf hin, daß er sich Reste, wenn auch falscher Emotionalität bewahrt hat, die ihn verletzbar machen. Er ist im Sinne der "Verhaltenslehren der Kälte" von Mahagonny kein ganzer "Mann."

Überhaupt scheint es Mahagonny an den rechten Männern zu fehlen. Nach Ansicht von Witwe Begbick gehört dazu die Bereitschaft, sich bereitwillig auf das Dienstleistungs-Tauschsystem einzulassen und den Kreislauf des Geldes in ihrer Richtung aufrecht zu erhalten. Begbicks Erwartungen werden jedoch schnell frustriert: als die Schwierigkeiten bei den sexuellen Transaktionen mit den eben angekommenen Holzfällern, denen es an der rechten Kauflust fehlt, zutage treten, hat Mahagonnys Krise ja bereits angefangen: die gelangweilten Massen verlassen die Netzestadt. In ihrer bitteren Klage über die fliehenden Männer münzt Witwe Begbick interessanterweise den Begriff der "Rasse," der durch Jennys Lied unterschwellig eingebracht worden war, ironisch auf die Männer von Mahagonny um: "Da laufen sie hin auf das Schiff. Und ihre Taschen sind noch voll Geld. Schlechte Rasse! Leute ohne Humor!" (BFA 2, S. 344).

In der Figur der Jenny fällt mit dem Problem der Unterdrückung der Frauen und dem parallel geführten Problem der Unterdrückung der "Rassen" ein doppelter Schatten auf das Geschehen der Oper, der dann jedoch schnell wieder verschwindet. Die Verknüpfung von Sexualität und "Rasse" ist in der Kultur der Weimarer Republik, wie schon am Beispiel von Josephine Baker und Ernst Kreneks Oper *Jonny spielt auf* angedeutet, keineswegs unschuldig. Unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg kamen durch die Präsenz schwarzafrikanischer Kontingente innerhalb der französischen Besatzungstruppen im linksrheinischen Gebiet emotional äußerst aufgeladene rassisch motivierte Ängste zum Tragen.[21] In München, dem Zentrum der erbitterten Propagandakampagnen gegen die "Schwarze Schmach" lebend, hat Brecht in seinen Tagebüchern dazu Stellung genommen. Dort notiert Brecht im Herbst 1920 über die angeblichen Ausschreitungen schwarzafrikanischer französischer Besatzungstruppen im besetzen Rheinland:

> Im Rheinland saugen die Neger den Boden aus. Sie schwängern die Frauen in Kompagnie, gehen straflos aus, lachen über alle Proteste der Bevölkerung. Die Haltung der Bevölkerung ist in Deutschland vorbildlich: Es gibt keine Meldung von Mord und Totschlag. Diese Leute, denen die Frauen kaputt gemacht werden, sind von Lynchjustiz himmelweit entfernt. Sie knirschen mit den Zähnen, aber dazu gehen sie auf den Abtritt, sie sägen die Neger nicht entzwei, sie ballen die Fäuste im Sack und onanieren nebenbei. Sie beweisen, dass ihnen Recht geschieht. Sie sind die Überreste des grossen Krieges, der Abschaum der Bevölkerung, die niedergehauenen Mäuler, das entmenschte Massenvieh, deutsche Bürger von 1920. (BFA 26, S. 171f.)

Bezeichnend ist, daß Brecht hier offenbar vorbehaltlos die Argumentationsstrukturen der völkisch-rassistischen Propaganda-

kampagne gegen die sogenannte "Schwarze Schmach" übernimmt und rassenideologische Fragen mit geschlechtsspezifischen Aspekten verknüpft. Die Debatte um die Verwendung schwarzafrikanischer Truppen im besetzten Rheinland war im Frühjahr 1920 ausgelöst worden durch mehrere Artikel des britischen Labour-Abgeordneten E. D. Morel, die am 23. April des Jahres zu einer förmlichen Anfrage von sechs Abgeordneten der Deutschnationalen Volkspartei (DNVP) an die verfassungsgebende Nationalversammlung führten.[22] Zur Zeit von Brechts Tagebuchnotiz vom 25. September 1920 überschwemmte der in München eingangs des Monats von völkischen Agitatoren gegründete "Notbund gegen die Schwarze Schmach" die Zeitungen mit immer neuen Greuelmeldungen aus den besetzten Gebieten.[23]

Unter den Agitatoren im deutschsprachigen Raum zeichnete sich die amerikanische Demagogin Ray Beveridge durch besondere Rabiatheit aus. So hatte sie bereits am 14. Juli des Jahres in einem aufsehenerregenden Vortrag in der Aula der Berliner Universität die Forderung nach deutscher Lynchjustiz gegenüber den schwarzafrikanischen Truppen erhoben.[24] Im Laufe der nächsten Monate erinnerte Beveridge in zahlreichen erhitzten Massenversammlungen ihre deutschen Zuhörer unermüdlich: "In Amerika hängt man einen jeden Schwarzen auf, der sich an einer weißen Frau vergreift," so in einem Artikel zu Ray Beveridges Vortragsreisen, der zwei Tage vor Brechts Tagebucheintrag, am 23. September 1920, in den *Münchner Neuesten Nachrichten* erscheint.[25] Beveridge bekundet ihre Sympathie mit den Deutschen, die aus Gutgläubigkeit gegenüber den Friedensversprechungen des Amerikanischen Präsidenten Wilson ihre Waffen niedergelegt hätten und schmählich betrogen worden seien: "auf diese Waffenstreckung könnt Ihr eure Impotenz zurückführen."[26]

Mit dem Hinweis auf die "Impotenz" der deutschen Männer wird die Aufforderung zur Selbstjustiz bei Beveridge deutlich als Herausforderung an ein ihrer Meinung nach bei den deutschen Männern verlorengegangenes Männlichkeitsideal formuliert:

> Und ich appelliere ganz besonders an die deutschen Männer im besetzten Gebiet. Waffen hat man euch zwar entzogen– aber ein Strick, ein Baum ist immer da! greift nach den natürlichen Waffen, die unsere Männer im Süden benutzt haben–lyncht!!
> Hängt einen jeden Schwarzen auf, der sich an eurer weißen Rasse vergreift![27]

Bezeichnenderweise bleiben Brechts Tagebucheintragungen der Rhetorik Ray Beveridges weitgehend verhaftet. Wie Beveridge beklagt Brecht einen Mangel an "Männlichkeit" bei den Deutschen, betrachtet Lynchjustiz als einzige angemessene Maßnahme angesichts der angeblichen bestialischen Ausschreitungen der blutsaugerischen "Neger" und beklagt--provokativ ironisch--das

Ausbleiben von gewalttätigen Rachemaßnahmen. Mit keinem Wort stellt Brecht die Behauptungen über die Greueltaten und sexuellen Ausschreitungen der Besatzungstruppen in Frage; wie Beveridge geht Brecht fraglos von Massenvergewaltigungen im besetzten Gebiet aus. In seiner anti-bürgerlichen Verachtung richtet sich sein Augenmerk vielmehr auf die vermeintliche Feigheit der deutschen Männer. Brecht fragt nicht nach der Bedeutung der angeblichen sexuellen Gewalttaten für die betroffenen Frauen. Diese kommen in seinem Diskurs nur als Besitztum entmännlichter deutscher Bürger vor, als Objekte, die "kaputt gemacht werden." Der junge Brecht hat mithin deutlich sexistische und rassistische Aspekte eben der bürgerlich-rechtsgerichteten Ideologien verinnerlicht, die er sich anschickt zu demontieren.

5. "Es ist vielleicht zu früh, davon zu reden."

Überhaupt scheint Brecht sich in seinen Dramen nie direkt mit dem Rassismus als Komponente völkisch-faschistischen Gedankenguts auseinandergesetzt zu haben. Katrin Sieg hat in Bezug auf Brechts grundsätzliche schauspieltheoretische Aufsätze (wie "Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst") aufgezeigt, wie sehr Brecht rassischen Diskursen verhaftet bleibt, die er trotz seiner politisch-ideologischen Positionen nicht weiter hinterfragt.[28] Dieser Befund läßt sich meines Erachtens auf Brechts dramatisches Werk als Ganzes ausweiten: die emotionale Mobilisationskraft rassisch motivierter Ängste und Hoffnungen, die quasi-religiöse rassenideologische Inbrunst, die quasi-sexuellen Überlegenheitsphantasien des Herrenmenschentums, welche die beispiellose Massenwirkung des Nationalsozialismus mit bewirken, bleiben in Brechts Dramen zumeist ausgeblendet. In *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (1931-36), in *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (1938), und in *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941) erscheint der Nationalsozialismus primär als Funktion wirtschafts-und machtpolitischer Machenschaften. Die phantasmagorische und sexualpathologische Komponente des deutschen Rassenwahns hingegen bleibt weitgehend ausgespart.

Rassenideologische Aspekte kommen eher unterschwellig in Brechts früheren Stücken zum Tragen, etwa in Im *Dickicht der Städte* (1924) und in *Mann ist Mann* (1926). Der Anspruch auf Zivilisierung und fürsorgliche Förderung der unterdrückten Bevölkerungen, welcher die koloniale Expansionsideologie gemeinhin untermauert, wird dort z.B. im "Kanonensong" demontiert. Die Soldaten, die "auf den Kanonen" wohnen, bringen den fremden Rassen, denen sie begegnen, durchaus nicht die Segnungen der westlichen Zivilisation, sondern machen auf ihrem kolonialen Eroberungszug aus ihnen "Beefsteak Tartar." Der "Kanonensong" taucht in der *Dreigroschenoper* (1928) wieder auf, diesmal als alkoholselige Nostalgieschwärmerei einer männerbündlerischen Seilschaft von ehemaligen Kolonialsoldaten (BFA 2, S. 252). In keinem der späteren Stücke Brechts wird jedoch das

Motiv einer ausbeuterischen Kolonialpolitik und eines menschenverachtenden Rassismus weiterentwickelt. Es bleibt bei Andeutungen, einer Art zynischer Feststellung, daß dies eben so sei.

In *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* hingegen scheinen die beiden zentralen Frauenfiguren Begbick und Jenny zunächst darauf angelegt, rassen-und geschlechtsspezifische Aspekte in die Oper einzubringen: die Figur der Witwe Begbick ist ja aus dem kolonialen Kontext von *Mann ist Mann* gleichsam nach *Mahagonny* übergesiedelt; die Figur der Jenny, ihrerseits aus der *Dreigroschenoper* zugewandert, ist ab der *Mahagonny*-Fassung von 1931 um den Aspekt eines "rassischen Makels" erweitert (ein Aspekt, der in der "Fassung letzter Hand" erhalten bleibt). Die rassen-und geschlechtsspezifischen Gesichtspunkte werden in der Oper jedoch sogleich wieder fallengelassen. Das hinter dem Text stehende Autorsubjekt scheint sich weder für die Situation von Frauen noch für die Situation von rassischen Minderheiten zu interessieren. In dem Desinteresse an Geschlecht und "Rasse" klammert Brechts Kritik der kapitalistischen, bürgerlich-patriarchalen Gesellschaftsordnung zwei für die Kommodifizierung zwischenmenschlicher Beziehungen zentrale Komponenten aus. Das anvisierte ideologiekritische Projekt gerät dadurch zu einer Art von Schattenboxen. In *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* hätte sich, durch Verortung und Anlage der fiktiven geschilderten Welt in einem imaginären Amerika, die Gelegenheit geboten, geschlechts-und rassenspezifische Gesichtspunkte in das kritische Projekt einzubeziehen. Jedoch verliert der Text, nach einigen anfänglichen Andeutungen, das Interesse an derartigen Fragestellungen. Stattdessen verengt sich der Blick, um sich weitgehend solipsistisch auf das Schicksal eines in ausbeuterische Zusammenhänge verstrickten Subjekts zu konzentrieren, welches als "männlich" und "weiß" dennoch in vielfacher Weise privilegiert bleibt. Daß die dargestellte ausbeuterische Welt innerhalb der innerdramatischen Logik des Textes, wie eingangs aufgezeigt, obendrein als "weiblich" präfiguriert ist, unterminiert weiterhin das augenscheinliche Bestreben des Textes, konkrete gesellschaftspolitische Zusammenhänge, z. B. der Weimarer Republik bzw. des westlichen Kapitalismus, zu analysieren. Wo es realiter um Subjekte geht, die innerhalb von patriarchalisch kapitalistischen Gesellschaftsordnungen kaum oder keinen Anteil an einem weitgehend geschlechts-und rassespezifisch definierten privilegierten Status haben--Frauen und Menschen unterschiedlicher Ethnizität--war der Dramatiker Brecht offenkundig weder willens noch fähig, über den eigenen Schatten zu springen.

Anmerkungen

[1] Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in Brecht, *Werke* 2, *Stücke* 2, Große kommentierte Berliner und Frankfurter

Ausgabe, hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin/Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1988), S. 340. Im Folgenden im Haupttext zitiert als BFA, gefolgt von der Band- und Seitenzahl.

[2] Bezeichnenderweise sind es nur die Männer, die "alles dürfen dürfen" und die am utopischen Potential Mahagonnys als Ort scheinbar absoluter Wunscherfüllung teilhaben. Dieser Aspekt bleibt unberücksichtigt in der ansonsten scharfsichtigen Analyse der Thematisierung des (männlichen) Begehrens in den Songs der Oper, die Hans-Thies Lehmann vorgelegt hat: "Newness and Pleasure: Mahagonny Songs," *The Drama Review* 43.4 (1999): S. 16-26.

[3] Mein Ansatz versucht, Anregungen von Regisseur Joachim Herz aufzugreifen, der folgende Leitfragen der Analyse der Oper *Mahagonny* formuliert hat: "Basis ist die 'Fabel-Lesart': Was erzählt das Stück eigentlich, wie geht die Geschichte? Dazu kommt, oder sollte kommen, eine Aussage, eine Antwort auf die Frage: 'Was soll uns das?'" In: "Kurt Weill, Bertolt Brecht und ihr *Mahagonny*: Absurdes Theater oder Lehrstück? Musiktheater unter dem Hammer der Politik– Lieder zur Klampfe und ein unamerikanisches Komitee. Neue Musik und American Opera," in Peter Csobadi et al., Hrsg., *Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-) Theaters* (Anif, Österreich: Müller-Speiser, 2000), S. 569-604, hier S. 569.

[4] Vgl. hierzu Jan Knopf, *Brecht-Handbuch: Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche* (Stuttgart: J. B. Metzler, 1980), S. 64-71, sowie BFA 2, S. 456-461.

[5] Kevin Scott Amidon, *"Nirgends brennen wir genauer": Institution, Experiment, and Crisis in the German "Zeitoper," 1924-1931 (Ernst Krenek, Kurt Weill, Bertolt Brecht, Arnold Schoenberg).* Diss. Princeton, 2001, S. 192.

[6] Zu den berühmtesten Beispielen für die Kultur der Weimarer Republik gehören hier u.a. Fritz Langs Film *Metropolis* sowie Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz.* Vgl. Andreas Huyssen, "The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's *Metropolis*," *New German Critique* 24-25 (1981-82): S. 221-237.

[7] Zur stillschweigenden Gleichsetzung von "weiß" und "normal" (= "nicht-markiert") in westlichen Kulturen vgl. Richard Dyer, *White* (London u. New York: Routledge, 1997). Dies ändert sich auch nicht, wenn die Namen der Figuren dem jeweiligen Aufführungsort angepaßt werden, wie Brecht und Weill dies in der Revision des Textes 1930 vorgenommen haben, in der die anglo-irischen Namen des Uraufführungstextes (Jimmy Mahoney, Bill, Jack O'Brien, Joe und Fatty) durch deutsche Namen ersetzt werden (Paul Ackermann, Heinrich Merg, Jakob Schmidt, Joseph Lettner und Willy), die in ihrer

Homogenität ihrerseits erneut keine potenzielle ethnische Vielfalt andeuten. Vgl. hierzu Knopf, 1980, S. 67. Desgleichen operiert hier eine Gleichsetzung von "männlich" und "nicht-markiert," handelt es sich doch bei den "Unzufriedenen aller Kontinente" ohne weitere Erklärung nur um Männer, nicht auch um Frauen.

[8] Renate Voris, "Inszenierte Ehrlichkeit: Bertolt Brechts 'Weiber-Geschichten.'" *Brecht Yearbook / Brecht Jahrbuch* 12 (1983), S. 76-95.

[9] Zu den oftmals "homosozial" bzw. sexuell gefärbten Männerbindungen in Brechts Dramen vgl. Stephen Thomas Benner, *Collectives in Crisis: Male Bonding in Bertolt Brecht's Plays.* Diss. Ohio State University, 2000.

[10] Hartmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994).

[11] Vgl. hierzu Dieter Kühn, *Josephine. Aus der öffentlichen Biographie der Josephine Baker* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976).

[12] Nancy Nenno, "Femininity, the Primitive, and Modern Urban Space: Josephine Baker in Berlin," in Katharina von Ankum, Hrsg., *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture* (Berkeley u. Los Angeles: Univ. of California Press, 1997), S. 145-161.

[13] Unmittelbar nach dem Lied, in dem sie ihre Herkunft aus Havanna behauptet, scheint sie sich zu widersprechen, wenn sie gegenüber Jim/Paul erklärt, sie stamme aus Oklahoma (BFA 2, S. 343).

[14] Jürgen Schebera, *Kurt Weill. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1990). Englische Fassung: *Kurt Weill: An Illustrated Life* (New Haven: Yale University Press, 1995), S. 164.

[15] Zum Hintergrund der Figur der Jenny vgl. Alan Lareau, "The Genesis of 'Jenny': Prostitute Songs, the Mythology of Pimps, and the *Threepenny Opera*," in Christiane Schönfeld, Hrsg., *Commodities of Desire: The Prostitute in Modern German Literature* (Rochester, NY: Camden House, 2000), S. 167-190.

[16] Kreneks Oper wurde am 10. Februar 1927 in Leipzig von Dirigent Gustav Brecher und Regisseur Walther Brüggemann aus der Taufe gehoben, der gleichen Mannschaft, die an der gleichen Stelle rund drei Jahre später Weill/Brechts *Mahagonny* zur Uraufführung bringen sollte. Die Bezüge zwischen Kreneks und Weill/Brechts Werk sind noch enger, wenn man berücksichtigt, daß Regisseur Walther Brüggemann auch die Baden-Badener Uraufführung des *Mahagonny-Songspiels* betreute.

[17] Aus einer Kritik in *Morgenzeitung und Handelsblatt Baden-Baden*, 19. Juli 1927, zitiert nach BFA 2, S. 454.

[18] Vgl. hierzu Susan C. Cook, *Opera for a New Republic: The 'Zeitopern' of Krenek, Weill, and Hindemith* (Ann Arbor, London: UMI Research Press, 1988).

[19] Zur Rezeption von Kreneks Oper vgl. Heinrich W. Schwab, "Der Jazzbandgeiger auf der Weltkugel: Anmerkungen zum Schlußbild von Ernst Kreneks Oper *Jonny spielt auf.*" In: Hortschansky, Klaus, Hrsg., *Traditionen–Neuansätze: Für Anna Amalie Abert (1906-1996)* (Tutzing: Hans Schneider, 1997), S. 555-572.

[20] Flugblatt vom 13. Januar 1928, zitiert nach Cornelius Partsch, *Schräge Töne. Jazz und Unterhaltungsmusik in der Kultur der Weimarer Republik* (Stuttgart: J. B. Metzler, 2000), S. 192.

[21] Vgl. hierzu die ausführliche Materialstudie von Christian Koller, *'Von Wilden aller Rassen niedergemetzelt.' Die Diskussion um die Verwendung von Kolonialtruppen in Europa zwischen Rassismus, Kolonial- und Militärpolitik (1914-1930)* (Stuttgart: Franz Steiner, 2001).

[22] Vgl. *Verhandlungen der verfassungsgebenden Deutschen Nationalversammlung.* Band 343. Anlagen zu den Stenographischen Berichten. Nr. 2676 bis 3076 (Berlin: Norddeutsche Buchdruckerei und Verlags-Anstalt, 1920), S. 3081, Anfrage Nr. 904, vom 23. April 1920. Selbst die liberale *Frankfurter Zeitung* (27. Mai 1920) schreibt unter dem Titel "Das Verbrechen in Europa" hierzu: "In der Nationalversammlung ist gestern die Interpellation Löbe über die Verwendung farbiger Truppen im besetzten Gebiet zur Besprechung gekommen und hat in den Reihen aller Parteien zu Äußerungen schärfsten Protestes und tiefster Empörung Anlaß gegeben." Sowie: "die ganze weiße Welt, die Empfindungen für die Würde des weißen Mannes hat, lehnt sich gegen diese der weißen Rasse angetane Schmach auf."

[23] Vgl. Gisela Lebzelter, "Die 'Schwarze Schmach': Vorurteile - Propaganda - Mythos," *Geschichte und Gesellschaft* 11 (1985): S. 37-58.

[24] Vgl. "Schwarze und Schieber. Vortrag der Amerikanerin Miß Ray Beveridge, gehalten am 14. Juli 1920 in der Aula der Berliner Universität," *Deutsche Zukunft* 12 (1. September 1920): S. 90-99.

[25] *Münchner Neuesten Nachrichten* 395 (23. September 1920): "Tatsachen aus dem besetzten Gebiet. Frankreichs Schande von Ray Beveridge." Einen Tag später wird die in mehreren deutschen Städten gehaltene rassistische Propagandarede Beveridges erneut ausführlich zitiert in "Die französische Unsittlichkeit in der Pfalz." *Germania. Zeitung für das deutsche Volk* 50, Nr. 427, Abendausgabe (Freitag, 24. September 1920): S. 3. Der vollständige Text sowie Kommentare der Verfasserin sind abgedruckt in Ray Beveridge, *Die schwarze Schmach* (Hamburg: F. W. Rademacher, 1922), hier S. 14.

[26] Zitiert nach dem Typoskript der Rede, Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Bestand Haupthilfsstelle Pfalz 45 Miss Beveridge, AS MA 108 302.

[27] Ebenda.

[28] Katrin Sieg, *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002). Hier erscheint "Rasse" als "the point where Brecht's faculty of tactical thinking fails," was seinerseits als Symptom zu werten ist für "the failure of the Left, already apparent in Marx's own work and later in the colonial debate, to develop a critical discourse on race" (S. 630).

Distraction Condensed: Reflections on Brecht's Red Secret

Based on Slavoj Zizek's and Jacques Rancière's recent political theories, the text attempts to trace the specific cognitive potential in Brecht's plays, using *Rise and Fall of the City of Mahagonny* as a case study. The cognitive process is considered as a reversed "mirror stage" (to use a Lacanian term), which breaks the imaginary unity of society in order to show it from an extraterritorial point of view. This point of view is temporally constructed along a line drawn from the current class struggle to the future classless society. *Mahagonny* thereby opens a perspective which on the one hand represents liberation and on the other signifies an obligation: the obligation to fight for a better society, if one does not want to bring guilt upon oneself. This doubling of cognition--obligation and liberation--are shown in the Brechtian text in the interplay of formal structure and comical elements of situation and dialogue. Linked to the necessity of treating society as changeable is the liberty to negotiate the ways and means of change.

Zerstreuung verdichtet: Überlegungen zum roten Geheimnis bei Brecht

Bezugnehmend auf neuere politische Theorien (Slavoj Zizek, Jacques Rancière) wird versucht dem spezifischen Erkenntnispotential der Dramatik Brechts am Beispiel *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* auf die Spur zu kommen. Der Erkenntnisprozeß wird dabei aufgefaßt als ein inverses Spiegelstadium, das die soziokulturelle Einheit bricht und die Gesellschaft von einer Exterritorialität her neu perspektiviert, nämlich von einer zeitlichen Fluchtlinie her, die sich vom gegenwärtigen Klassenkampf zur klassenlosen Gesellschaft spannt. *Mahagonny* eröffnet diese Perspektive, die einerseits eine Befreiung darstellt, andererseits eine Verpflichtung mit sich bringt: Die Verpflichtung, sich für eine bessere Gesellschaft einzusetzen, sofern man nicht Schuld auf sich laden will. Der Doppelcharakter der Erkenntnis--Verpflichtung und Befreiung--wird im Brechtschen Text als Wechselspiel formaler Strenge und situativer bzw. dialogischer Komik umgesetzt. Neben die Notwendigkeit, sich zur Gesellschaft verändernd zu verhalten, tritt die Freiheit, über die Wege und Mittel zu verhandeln.

Zerstreuung verdichtet: Überlegungen zum roten Geheimnis bei Brecht

Christian Jäger (Humboldt-Universität, Berlin)

"Um die stalinistische Kunst in ihrer reinsten Form zu erfassen, genügt die Erwähnung eines einzigen Namens: Brecht"[1]

So jüngst der slowenische Theoretiker Slavoj Zizek, der diesen Satz keineswegs vorwurfsvoll meint, eher als Kompliment. Wie man das als Kompliment verstehen kann, darum wird es im Umweg über die Zerstreuungskultur gehen, und ein Umweg ist geboten, wenn man danach strebt, einem Geheimnis auf die Spur zu kommen, zumal einem roten, da das Geheimnis ja genau nicht direkt angegangen werden kann, vielmehr danach verlangt, daß zuerst der verborgene Zugang gefunden werde.

Nach den desorientierenden Erschütterungen des Ersten Weltkriegs, nach den politischen Wirren der Republikgründung, den materiellen Nöten der Inflationszeit etabliert sich vor dem Hintergrund der poltisch-ökonomischen Stabilisierungsphase eine neue Kultur in der Weimarer Republik: die Zerstreuungskultur der Angestellten, die Siegfried Kracauer, am Ende der zwanziger Jahre auf den Fokus Berlin blickend, auf den Begriff brachte.[2] Er sah dabei das ehrliche Bedürfnis nach ein wenig Wohlleben und Genuß und zugleich die pervertierte Form, die sich dies Begehren in seiner Orientierung am Bürgerlichen gab. Eine Form, die als politische Kaschierung der sozialen Ungleichheit gewertet werden kann. Die kulturindustriell suggerierte große Bürgergemeinschaft erfüllte nichtsdestoweniger die Träume der kleinen Ladenmädchen, die ins Kino gingen, sowie die Entspannungswünsche der Bankangestellten. Daß die Zerstreuung darüber hinaus die Menschen, die sich ihr hingeben, von Wesentlicherem abhalte, ist ein sachfremdes, den Bedürfnissen nicht angemessenes Argument, das eine Manipulation unterstellt, wo zunächst ein Bedürfnis nach Erholung, Entspannung besteht. Dieses wird dann allerdings bedient, wobei sich auf eigenartige Weise Profitinteressen mit den Erfordernissen der Reproduktion von Arbeitskraft amalgamieren. Eigenartig, weil ein Geschäft als Freizeit oder als Auszeit vom Geschäftlichen erscheinen kann. Dieser in Berlin überbordende Amüsierbetrieb der Angestellten bildet den Hintergrund der Brechtschen Oper, die von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* handelt.

"Aber dieses ganze Mahagonny / Ist nur, weil alles so schlecht ist, / Weil keine Ruhe herrscht / Und keine Eintracht / Und weil es nichts gibt / Woran man sich halten kann."[3] So die Begründung zur Gründung der Stadt, gegeben durch Willy und Moses. Paul Ackermanns Grund, die Stadt verlassen zu wollen, lautet ganz ähnlich: "Ach, mit eurem ganzen Mahagonny / Wird nie ein Mensch glücklich

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

werden / Weil zu viele Ruhe herrscht / Und zu viel Eintracht / Und weil's zu viel gibt / Woran man sich halten kann" (*Mahagonny*, S. 33)

Dies Gefälle zwischen Begründung der Stadtexistenz und dem Grund, die Stadt zu fliehen, verweist auf den Zwiespalt zwischen dem Selbstverständnis der Vergnügungsindustrie und ihrer Wahrnehmung aus der Konsumtionssphäre. Die Zerstreuung wird legitimiert als Bereitstellung einer Fluchtlinie, die es den an der schlechten Welt Leidenden gestattet, ihr den Rücken zuzuwenden, im Chaos Halt zu finden. Entgegen konventionellen Vorstellungen über Zerstreuung wirkt Mahagonny als Ordnungsfaktor, der Halt bietet, worin sich Ruhe und Eintracht im Gespann einer konsumistischen Quadriga finden lassen, bestehend aus Fressen, Lieben, Boxen und Saufen. Eine durch Wiederholungen im Stück immer wieder durchdeklinierte Ebene geordneter Triebabfuhr und Lustbefriedigung, die gegenüber der chaotischen Kontingenz alltäglicher Lebens-und Arbeitserfahrungen den offensichtlichen Vorteil bietet, klare Eckpunkte zu markieren, die darüber hinaus—ausreichende Kaufkraft unterstellt--problemlos zu haben und zu leben sind. Paul Ackermanns evidente Unzufriedenheit ist nur ein erster Protest gegen diese Ordnung der künstlichen Paradiese, gegen die augenfällige Ordnungsfunktion der Netzestadt, die sich selbst eben nicht als Anderes der großen Städte ausweist, sondern als die Kehrseite ihrer Medaille, als janusköpfiges Medium einer pekuniär determinierten Auszeit im Innen des Systems. Ackermanns drohender Auszug heißt zunächst nur "ich will den wahren Exzeß" (*Mahagonny*, S. 40), dramaturgisch durch die Identifikation mit dem heraufziehenden Hurrikan gestaltet, und der wahre Exzeß kennt kein Gesetz, ist Natur im Gegensatz zur Zivilisiertheit der Netzestadt. Das anarchische "Du darfst" wird zur Parole, wo nicht perfiderweise zum Imperativ, der Männer von Mahagonny. Der anbefohlene Exzeß unterläuft seine Naturhaftigkeit allerdings schon durch Pauls Worte an Leokadja Begbick: "Wie der Hurrikan es auch macht, so mache ich es. Du bekommst Geld dafür. Hier ist es." Woraufhin sie entgegnet: "So tuet nur, was euch beliebt" (*Mahagonny*, S. 40). Der Ausbruch in die Immoralität kann problemlos erworben werden, wodurch nicht allein seine kapitalistische Systemimmanenz, sondern auch die Zugehörigkeit zur herrschenden bürgerlichen Kultur angezeigt wird. Wiederum erweist sich das vermeintlich Andere als integraler Bestandteil des diversifizierten Einen. Der zweite, angedrohte Auszug Paul Ackermanns fügt sich denn auch der Logik des Systems, indem er, da ihm das Geld ausgegangen ist, halbherzig beabsichtigt, nach Alaska zu gehen. Führte ihn der erste Protest noch zu den Gesetzen der Glückseligkeit, nach denen dann alle leben, führt ihn der zweite auf den elektrischen Stuhl, da die Besitzlosigkeit einer Todsünde gleichkommt. Zuvor darf er aber noch erfahren, wie keiner seiner Freunde oder gar seine Geliebte ihm aushelfen. Die Entsolidarisierung der am Privatbesitz Hängenden und an ihn Gehängten erscheint als folgerichtig angesichts der Käuflichkeit aller Glücksmomente, die dies Leben erhellen. Das

markiert auch die schlußendliche Erkenntnis des Protagonisten, der begreifen muß, daß sein Leben dem Untergang geweiht war, als er beschloß, sich die Freude zu kaufen, und nun folgert, daß sich wahres Glück und wahre Freiheit nicht kaufen ließen (vgl. *Mahagonny*, S. 76). Doch mit seinem Tod nicht genug, schließt sich eine machtvolle Demonstration aus "endlosen Zügen in ständiger Bewegung" an (*Mahagonny*, S. 80), die paradoxerweise ihre Ohnmacht demonstrieren: "Können uns und euch und niemand helfen."

Die Ausweglosigkeit des Endes zeigt, wie sich die Menschen in den Netzen Mahagonnys verfangen haben und doch schon auf dem Weg sein könnten sich zu befreien, hätten sie ein Ziel, das ihre Kraft bündeln würde. Die nachdrücklich vorgeführte Meute der Hilflosen markiert eine Leere, die zu füllen ist. Die wenig variantenreichen Wiederholungen, die das Schauspiel durchziehen, verweisen gleichermaßen auf eine Leere, die mit der des Endes korrespondiert. Hinter dem Vergnügen lauert ein Abgrund des Ennui, eines Unbehagens, das die Zerstreuung in ihrer paradoxen Form offener Verdichtung--soll heißen unter dem Signum des anarchischen "Du darfst" reduziert sich das Vergnügen dann doch repetitiv auf Fressen, Saufen, Lieben, Boxen--nicht vertreibt oder verhindert, sondern überhaupt erst produziert. Die Zerstreuung funktioniert in diesem Fall genau nicht als Ablenkung oder Eskapismus, sondern führt auf die Begegnung mit einem unerträglichen Realen. Brechts strenge Form stellt eine entfesselte Sinnlosigkeit auf die Bühne, in der die Abwesenheit eines Anderen schmerzhaft vor Augen geführt wird. Die schiere Unterhaltung in ihrer Abhängigkeit vom Tauschwert und losgelöst von den Prozessen der Produktion, zu denen ins Verhältnis gesetzt sie entlastend scheinen könnte, entkleidet die soziale Existenz allen Sinns. Daß dies am industriellen Vergnügen vorgeführt wird, macht es um so schmerzhafter, da das Vergnügen, die Liebe, das gute Leben Ziel alltäglicher Trostsuche sind. Zu zeigen, daß darin kein Trost zu finden ist, verstellt dem eskapistischen Begehren den Weg. Wird aber diese Entlastungsfunktion suspendiert, indem sie als Teil des kapitalistischen Verwertungszusammenhangs dargestellt wird, fällt der Blick auf die ungeschminkten Verhältnisse. "Die Gesichter der alten Formen glotzen wieder furchtbar" hieß es bei Seume[4] und mit Nietzsche ist zu ergänzen: "wenn Du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein."[5] Es geht mithin um die Erkenntnis der sozialen Verhältnisse in ihrer Entstellung, in ihrer Furchtbarkeit und in ihrer die individuelle Wahrnehmung selbst verstellenden Wirkung.

Was den Erkenntnisprozeß anbelangt, haben wir es offenbar in diesem Fall mit einem inversen Spiegelstadium zu tun,[6] das keinen jubilatorischen Effekt ob einer imaginären Einheit auslöst, sondern im Gegenteil die Einheit einer symbolischen, soziokulturellen Ordnung bricht; im Ausweis der Leere Platz schafft für einen imaginären Anderen, der eine andere Einheit stiften kann. Dies ist das Erlebnis, das *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* auslösen kann, womit es

zugleich etwas Neues bewerkstelligen mag. Neu im emphatischen Sinne, denn es geht um nicht mehr und nicht weniger als um eine exterritoriale Position, darum von außen auf Gesellschaft zu blicken, was ja bekanntlich nicht geht. Jedenfalls solange nicht geht, solange man Gesellschaft als homogenes Feld begreift oder als nur Binnendifferenzen erzeugendes selbstreferentielles System. Begreift man Gesellschaft hingegen als von Widersprüchen, Gegensätzen und Differenzen ausgezeichnete Gemengelage ergeben sich im Inneren dieser Gemengelage eine Vielzahl von Fluchtlinien in ein Außen, seien sie eher transzendentaler Natur oder mehr geschichtsphilosophischer Art. Der historische Materialismus konstituierte sich in diesem Innen als Blick aus dem Außen, er betrachtet die bestehende Gesellschaft als passagere aus dem Horizont ihrer möglichen Überwindung. Ein Vorgang, der das beschriebene inverse Spiegelstadium in der Figur des zukünftigen Anderen einerseits heilt, andererseits durch diesen Anderen den Spiegel überhaupt erst aufstellt. Damit soll nicht gesagt sein, daß die Empfindungen des Leidens, der Not, der Unterdrückung den Ausblick auf die klassenlose Gesellschaft brauchten, um empfunden zu werden, aber wenn das Leid nicht als unmittelbares, mehr oder weniger kontingentes erlebt werden soll, wenn es als gesellschaftlich produziertes wahrzunehmen ist, dann nur von jener inhärenten Exterritorialität aus, die die Brücke zwischen dem, was einmal Klassenkampf hieß, und dem, was einmal klassenlose Gesellschaft hieß, schlägt. Was Brecht unternimmt, erfolgt produktionsästhetisch gesehen von dieser Brücke aus, das Schauspiel selbst verfährt aber anders: Der unaufhaltsame, schicksalhafte Untergang des Paul Ackermann führt das individuelle Leiden vor, das gleichzeitig Erkenntnis bringt. Die unendlichen Züge des Schlusses zeigen das bedroht-bedrohliche Kollektiv, das, fern von aller Erkenntnis, das faktische historische Subjekt verkörpert. Diese Doppelung von Erkenntnis und Tod des Paul Ackermann mit dem im Prinzip mächtigen, aber ideologisch befangenen Kollektiv zielt auf das Eingreifen des Beobachters. Das Publikum / der Leser wird in das besagte Spiegelstadium versetzt und damit aufgerufen sich zu positionieren, sich zu verhalten. Es ist die Begründung des Unvernehmens als der Grundfigur des Politischen im Sinne Jacques Rancières.[7] Rancière geht davon aus, daß aller Politik ein Gleichheitspostulat unterliege, das sich praktisch im Ausschluß Anteilsloser manifestiere, wodurch die Homogenität politischer Herrschaft gestiftet und gewährleistet werde. Die Gleichheit ist also zunächst eine spezifizierte der politischen Machthaber, die sich gruppieren und identifizieren durch den Ausschluß der Ungleichen vom politischen Geschäft. Doch ist der ihrer Korporation zugrunde liegende Gleichheitsgrundsatz ein potentiell unhaltbarer, nicht einzudämmender, der fortwirkt, und die Ungleichen immer auf die Frage zurückwirft, warum und worin sie ungleich seien, daß sie regiert werden und nicht mitregieren. Diese Anteilslosen, zunächst Unvernehmbaren, streben daher nach Teilhabe am politischen

Geschäft, wozu sie aber als Anteilhabende anerkannt werden müssen. Dies können sie jedoch nur, indem sie die Legitimität der herrschenden Ordnung in Frage stellen, sich dazu ins Unvernehmen setzen. Ein Beispiel ist die Verteidigung Louis-Auguste Blanquis vor dem Pariser Schwurgerichtshof 1832. Auf die Frage nach seiner Profession gibt er an, Proletarier zu sein, da dies kein Beruf ist, bezieht sich Blanqui auf eine politische Subjektivierung, die den Deklassierten einen Namen gibt und damit zugleich—indem die Proletarier als politisches Subjekt kenntlich werden—auch dem Unrecht ihres Ausschlusses Wahrnehmbarkeit verschafft. Ähnlich die Perspektiveröffnung durch das Schauspiel: In der Kennzeichnung der Zerstreuung als Teil des Innen, in ihrer Verdichtung zum tauschwertdominierten Handel wird dem Produktionsbetrieb das vermeintliche Außen des Eskapismus genommen, um an seiner Stelle einen kompakten Sozius, im Sinne eines Gesellschaftskörpers erscheinen zu lassen, dem die Vernichtung einzelner Besitzloser ebenso eignet wie die Handlungsunfähigkeit der Kollektive. Dies ist aber eine Außenperspektive, errichtet von besagter Brücke aus. Doch, was weder Text noch Schauspiel induzieren, ist der Ausblick auf das zukünftig Andere, was—geht man vom Modell des inversen Spiegelstadiums aus--einerseits den darin enthaltenen Heileffekt unterschlägt, andererseits eine Offenheit begründet, die keinen unmittelbaren Druck errichtet, eine bestimmte Lösung der vorgeführten Problematik anzunehmen. Mit Bedacht ist der Ausdruck "keinen unmittelbaren Druck" gewählt, denn keinesfalls geht es um die Erzeugung einer Indifferenz, vielmehr liegt in der Offenheit die Logik des Supplementes, die den verkürzten Blick der gegenwärtig-kritischen Analyse auf seinen künftigen Ursprung rückführt. Den Kapitalismus so zu sehen, wie er in *Mahagonny* gezeigt wird, bedeutet das Ende der Unschuld, was zunächst weniger ein ethisches als ein ästhetisches Problem ist, denn zu allererst muß das Schauspiel nicht als Schauspiel, sondern als Mittel der Erkenntnis des Wahren erlebt werden. Brecht thematisierte dies u.a. folgendermaßen:

> Was den Inhalt dieser Oper betrifft – ihr Inhalt ist der Genuß. Spaß also nicht nur als Form sondern auch als Gegenstand. Das Vergnügen sollte wenigstens Gegenstand der Untersuchung sein, wenn schon die Untersuchung Gegenstand des Vergnügens sein sollte. Es tritt hier in seiner gegenwärtigen historischen Gestalt auf: als Ware.[8]

Nachdem er zuvor formulierte: "Ist 'Mahagonny' ein Erlebnis? Es ist ein Erlebnis. Denn: 'Mahagonny' ist ein Spaß."[9]

Daß *Mahagonny* ein Spaß sei, heißt mithin keineswegs, daß es ein ungebrochenes Vergnügen sei, noch, daß es sich um eine selbst vergnügliche Untersuchung des Vergnügens handelt. Eher um eine Untersuchung, die das Vergnügen als Ware ausweist und selbst zugleich warenförmig ist, also selbst zum Kauf angeboten wird,

weswegen es des Spaßes als Form bedarf. Und zwar einer Form, die letztlich keinen neutralen Rahmen liefert, der unabhängig von seinem kontingenten, spezifischen Inhalt wäre, vielmehr steht Formalisierung hier "für den traumatischen Kern des Realen, für den Antagonismus, der das gesamte in Frage stehende Feld 'färbt.'"[10] Was hat es aber mit diesem traumatischen Kern auf sich, mit dem obskur färbenden Antagonismus? Damit ist nichts anderes gemeint als der Klassenkampf, verstanden nicht als letzter Sinnhorizont, sondern als "formale generative Matrix der verschiedenen ideologischen Verständnishorizonte."[11] Brecht nimmt in seiner Formgebung, Textgestaltung den Klassenkampf deutlich am Ende des Schauspiels auf, wenn die Inschriften der Demonstrationstafeln "Für die ungerechte Verteilung der irdischen Güter, Für das Eigentum, Für die Enteignung der anderen" usw. berücksichtigt werden. Die überdeutliche Schilderung der Klassenverhältnisse rückbedeutet das gesamte Schauspiel, vereindeutigt noch mal die Perspektive auf das kapitalistische System und auf den Klassenkampf als "die Form des Sozialen: Jedes gesellschaftliche Phänomen ist dadurch überdeterminiert, und das bedeutet, daß man ihm gegenüber nicht neutral bleiben kann."[12] Der Gestus der Unschuld wird damit obsolet, jedes Nichthandeln ist die Affirmation bestehender Machtverhältnisse und damit schuldhaft. Voraussetzung des Schuldigwerdens ist allerdings die Einsicht in die Beschaffenheit der Gesellschaft, weshalb Brechts Schauspiel den Blick auf dieselbe öffnet. Es geht damit nach Alain Badiou um die stalinistische Erledigung des Opportunismusproblems und des abwesenden Wissenstriebes.[13] Um mit letzterem zu beginnen: Die spontane Haltung der Subjekte gegenüber dem traumatischen Realen besteht in der Abweisung des Wissens--davon will ich nichts wissen! Daher bedarf es einer Form, die den Subjekten Gelegenheit bietet, sich das Wissen abgesichert anzueignen: In der Psychoanalyse schafft der Analytiker in der Sitzung diese Situation, im Leninismus etabliert sie die Partei, und Brecht versucht dem Theater, der Oper diese Form zu geben. Um zum zweiten Problem, nächst dem des Nichtwissenwollens, zu kommen, so läßt sich dies Problem als das des Nichtstunwollens reformulieren:

> Bei Lenin, wie bei Lacan, la révolution ne s'autorise que d'elle-même, man sollte den revolutionären Akt durchführen, der nicht vom großen Anderen autorisiert wird–die Furcht, "zu früh" an die Macht zu gelangen, die Suche nach einer Garantie ist die Furcht vor dem Abgrund der Tat / des Aktes. Hierin beruht die ultimative Dimension dessen, was Lenin unermüdlich als "Opportunismus" geißelt. Seine Wette lautet: Der "Opportunismus" ist eine Position, die an sich, inhärent, falsch ist und die Furcht vor der Ausführung des Aktes mit dem Schutzschirm "objektiver" Fakten, Gesetze oder Normen bemäntelt...[14]

Das Opportunismusproblem hängt evidentermaßen mit dem Problem des Nichtwissenwollens zusammen, denn die sogenannten objektiven Fakten sind Ausdruck eines Nichtwissenwollens, das sich in der vermeintlichen Objektivität einrichtet, um nicht handeln zu müssen. Diese "Objektivität" führt Brecht in den endlosen Zügen des Endes vor: Eine vermeintlich objektive Bewußtseinslage, die signalisiert, daß der Zeitpunkt zu handeln noch nicht gekommen sei.

Was wirkt, als stünde die Oper selbst für eine Zeitanalyse, die sagt, daß die politische Lage nicht für revolutionäre Aktionen geeignet sei. Und doch steht im Titel der rätselhafte, weil unterbleibende Fall Mahagonnys. Im Text wird die Schlußsituation mit folgenden Worten charakterisiert: "Und in zunehmender Verwirrung, Teuerung und Feindschaft aller gegen alle demonstrieren in den letzten Wochen der Netzestadt die noch nicht Erledigten für ihre Ideale--unbelehrt" (*Mahagonny*, S. 77).

Der Fall steht mithin noch aus, die Lage ist offen. Möglich ist sowohl der endgültige Untergang der laut Regieanweisung im Hintergrund brennenden Stadt als auch eine Revitalisierung des vorherigen Amüsements, da sich noch reichlich Anhänger zu finden scheinen, die für Mahagonny und die mit der Stadt verbundenen Werte eintreten. Kann also nicht gehandelt werden? Es kann nicht nur nicht nicht gehandelt werden, es muß gehandelt werden; der im Titel stehende Fall ist Programm, wenn auch eines, das außerhalb der Oper seine Umsetzung verlangt. Der Gang des Stücks führt, insofern er die Erkenntnis des wahren Charakters der Netzestadt produziert, aus dem Status der Unbelehrtheit hinaus. Indem darüber hinaus die politische Lage am Ende als offene geschildert wird, ist die Entscheidung gefordert, sich entweder auf die eine oder die andere Seite zu schlagen. Im Besitz der Erkenntnis gibt es keine Neutralität mehr, wenn die Erkenntnis die Notwendigkeit der Veränderung und die Möglichkeit des Veränderns impliziert, wenn sie in die geschichtliche Zukunft zielt, aus der sie kommt. Der Fall Mahagonnys ist die Fluchtlinie, der Brückenschlag, der die Gegenwart als Ort des politischen Kampfes bezeichnet und zugleich zweiteilt, Verteidiger und Angreifer des bestehenden Systems gruppiert und keinen Platz für Ausnahmen läßt.

Ernst Bloch sprach davon, daß Brechts Stücken ein rotes Geheimnis innewohne, und dem war nachzugehen in die Öffnung und Schließung, die das Stück *Mahagonny* bietet. Eine Öffnung der Gegenwart, an deren politischem Horizont ein zukünftiges Anderes erscheint, und zugleich die Verschließung politischer Handlungsoptionen, da nur eine bleibt, wenn man nicht Schuld auf sich nehmen will. Die auf der Bühne oder im Buch vermittelte Erkenntnis befreit nicht allein, sondern verpflichtet zugleich. Es ist nicht allein eine Befreiung von etwas—dem perspektivlosen Verbleiben im gegenwärtigen System—sondern eine Befreiung zu etwas–dem Einsatz für die bessere Zukunft. Formal schlägt sich diese doppelte Bewegung der grenzziehenden Entgrenzung oder verpflichtenden

Befreiung im Wechselspiel von formaler Strenge und situativer bzw. dialogischer Komik nieder, was immer den Ernst im Spaß markiert. Das Vergnügen fungiert als erste Distanzierung auf dem Weg zur Erkenntnis und verweist stets darauf, daß das worüber zu lachen ist, kein amüsanter Sachverhalt ist, sondern ein abzuschaffender.

Doch hieße es, ein Zuviel an Orthodoxie und Zwanghaftigkeit im Text auszumachen, ließe man das Spiel von Form und Gehalt, von Erkenntnis und Vergnügen, von Öffnung und Schließung, Befreiung und Verpflichtung in der abstrakten Entschiedenheit der erforderten politischen Positionierung auf sich beruhen. Denn was bedeutet diese Notwendigkeit der Entscheidung oder Schuld konkreter? Geht es einerseits um die Abschaffung des kapitalistischen Systems und andererseits um das Anstreben einer klassenlosen Gesellschaft, fragt sich immer noch, was man unter letztgenannter verstehen will, fragt sich auch, welche Wege dabei zu beschreiten sind? Und diese Fragen sind wiederum befreiende Momente in der Entschiedenheit, öffnen einer sozialistischen Phantasie den politischen Möglichkeitshorizont und müssen dies tun, da die Gestalt eines künftigen Anderen strukturimmanent unterbestimmt ist. Unterbestimmt, aber nicht unbestimmt und wenn es eine schlichte Definition, dessen gibt, um was es geht, was auf dem Spiel steht, dann hat sie Louis Althusser geliefert:

> In einer Klassengesellschaft ist die Ideologie das Vehikel, durch welches, und das Element, in welchem das Verhältnis der Menschen zu ihren Existenzbedingungen sich zum Nutzen der herrschenden Klasse regelt. In einer klassenlosen Gesellschaft ist die Ideologie das Vehikel, durch welches, und das Element, in welchem das Verhältnis der Menschen zu ihren Existenzbedingungen sich zum Nutzen aller Menschen lebt.[15]

Vor genau diese Alternative führt *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Über die Wege zur klassenlosen Gesellschaft und deren Ausgestaltung läßt sich trefflich streiten, verliert man nicht das Ziel und die Einigkeit über das Grundlegende desselben aus den Augen. Darin liegt vielleicht der tatsächliche Reiz des roten Geheimnisses, daß sich die befreiende Erkenntnis in der Form der politischen Bindung gebunden fortsetzen kann. Nicht streiten läßt sich darüber, daß, wer das Ziel nicht erreichen will, selber schuld ist, wenn ihm nichts anderes zu sagen bleibt als "können uns und euch und niemand helfen."

Anmerkungen

---

[1] Slavoj Zizek, *Die Revolution steht bevor. Dreizehn Versuche über Lenin* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002), S. 44.

[2] Siegfried Kracauer, *Die Angestellten* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971).

[3] Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963), S. 9. Im Folgenden im Haupttext als *Mahagonny* mit Seitenzahl zitiert.

[4] Johann Gottfried Seume, *Apokryphen* (Frankfurt am Main: Insel, 1964), S. 41.

[5] Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, in Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, Bd. 5, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Berlin / München: DeGruyter, 1980), S. 98.

[6] Ich beziehe mich auf den Begriff, wie er von Jacques Lacan in "Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion," in Jacques Lacan, *Schriften* I (Weinheim/Berlin: Quadriga, 1983), S. 61-70.) formuliert wurde.

[7] Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002).

[8] Bertolt Brecht, "Anmerkungen zur Oper," in Brecht, *Mahagonny*, S. 87.

[9] Ebd., S. 86.

[10] Zizek, *Die Revolution steht bevor*, S. 41.

[11] Ebd., S. 40.

[12] Ebd., S. 41.

[13] Vg. Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique* (Paris: Seuil, 1998), S. 16.

[14] Zizek, *Die Revolution steht bevor*, S. 13.

[15] Louis Althusser, *Für Marx* (Frankfurt am Main: Suhrkamp,1974), S. 187.

Brand Name Mahagonny: On Consumerist Urbanity

Good souls and tender hearts reproach the modern money economy precisely for its very cultural achievement. Money relieves society of human inclinations like hate and violence. It is easy to show that our social civility and urbanity owe their existence to the money economy. Wherever money rules the world, we are spared the terror of the bared fist and good intentions. Whether we revile money as mammon or accumulate it as a surrogate meaning of life, it is undoubtedly the most prominent and fascinating of all media. The peacefulness of existence brought about by the market presupposes the universal money economy. Under these conditions, however, only one lifestyle is possible for mass democracies: bourgeois consumerism. In this lifestyle what remains of "the pursuit of happiness" is only "the happiness of pursuit" (Hirschman). Consumerism promises neither the goal nor the end of history, but rather only the always new.

Die Marke Mahagonny: Über konsumistische Urbanität

Genau das, was die guten Seelen und heißen Herzen der modernen Geldwirtschaft vorwerfen, ist ihre eigentliche Kulturleistung. Geld entlastet die Gesellschaft von Menschlichkeiten wie Haß und Gewalt. Man kann leicht zeigen, daß sich Zivilität und Urbanität unserer Kultur der Geldwirtschaft verdanken. Wo Geld die Welt regiert, bleibt uns der Terror von nackter Faust und guter Gesinnung erspart. Gleichgültig, ob man das Geld als Mammon verteufelt oder als Lebenssinnersatz häuft–es ist unstrittig das prominenteste und faszinierendste aller Medien. Die Friedlichkeit der Existenz, die vom Markt ausgeht, setzt universale Geldwirtschaft voraus. Unter diesen Bedingungen ist aber nur ein einziger Lebensstil massendemokratisch möglich, nämlich Konsumbürgerlichkeit. Dieser Lebensstil läßt vom *pursuit of happiness* nur den "happiness of pursuit" (Hirschman) übrig. Der Konsumismus verspricht weder das Ziel noch das Ende der Geschichte, sondern nur das immer wieder Neue.

Die Marke Mahagonny: Über konsumistische Urbanität

Norbert Bolz (Technische Universität, Berlin)

Der Gegenstand meines Vortrags läßt sich sehr gut mit zwei Sätzen aus der Einladung zum 11. IBS-Symposion umreißen. Unter der Überschrift "Netzestadt Mahagonny" heißt es: "Urbanität und Geld waren schon immer eng miteinander verbunden, aber zu fragen ist, ob die 'Goldstadt' Mahagonny noch der Ort der kapitalistischen Produktion ist, oder nicht vielmehr das Zentrum der Konsumtion und der Warenwelt." Und unter der Überschrift "Parvenüpolis Mahagonny" heißt es: "Die 'Netzestadt' Mahagonny lockt mit irdischen Glücksversprechen, wie sie in den kulturindustriellen Unterhaltungsparadiesen seit dem späten 19. Jahrhundert lebensweltliche Realität geworden sind. Spaß, Entertainment, Freizeitvergnügen." Genau das ist mein Thema.

> Nämlich dieses schöne Mahagonny
> Hat alles, solange ihr Geld habt.
> Dann gibt es alles
> Weil alles käuflich ist
> Und weil es nichts gibt, was man nicht kaufen kann....[1]
>
> Aber dieses ganze Mahagonny
> Hat nichts für euch, wenn ihr kein Geld habt.
> Für Geld gibt's alles
> Und ohne Geld nichts
> Drum ist's das Geld nur, woran man sich halten kann. (BFA 2, S. 388, Z. 7-10)

Nachdem sich die Kapitalismuskritik in die soziologischen Bibliotheken zurückgezogen hat, können wir besser erkennen, daß genau das, was die guten Seelen und heißen Herzen der modernen Geldwirtschaft vorwerfen, ihre eigentliche Kulturleistung ist. Geld entlastet die Gesellschaft von Menschlichkeiten wie Haß und Gewalt. Man kann leicht zeigen, daß sich Zivilität und Urbanität unserer Kultur der Geldwirtschaft verdanken. Wo Geld die Welt regiert, bleibt uns der Terror von nackter Faust und guter Gesinnung erspart. So könnte ein Wirtschaftsliberaler mit guten Gründen argumentieren, daß das weltweite Netzwerk der vielbescholtenen multinationalen Konzerne mehr für den Weltfrieden tut als die Vereinten Nationen. Bekanntlich hat die US-Regierung auf Kosten der Steuerzahler ein Netzwerk von Abfüllstationen rund um die Welt installieren lassen, damit sich die GIs im Zweiten Weltkrieg stets mit Coca Cola erfrischen konnten. Danach war es für Coke natürlich leicht, die Weltherrschaft auf dem Soda-Markt anzutreten. Und das Coke-Netzwerk tut mehr für die Verwestlichung der Welt als es die Präsenz amerikanischer Truppen je

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

könnte.

Wo Geld die Welt regiert, herrschen eben nicht: fanatische Ideologie und blutige Gewalt. Die monetarisierte Habsucht zähmt die anderen Leidenschaften. Auf die Liebe zum Geld ist Verlaß—hier entfaltet sich ein ruhiges Begehren nach Reichtum. Das autonome Kreisen des Geldes entlastet uns in verschiedenster Weise. Es funktioniert wie ein Medium. Man könnte auch sagen: Geld ist es eine Macht ohne Eigenschaften. Und nur weil unsere Wirtschaft von einer eigenschaftslosen Macht geprägt wird, kann sie sich als offenes System entwickeln.

Der Umgang mit Geld ist die beste Schule für den Umgang mit knappen Ressourcen. Daß es so etwas wie eine Gesellschaft überhaupt geben kann, setzt voraus, daß sich die Menschen über den Zugriff auf das, was knapp ist, verständigen. Zugleich stabilisiert sich das Gesellschaftssystem immer wieder über die Erwartung von Knappheiten. Wir können immer davon ausgehen, daß das, was zählt, nicht im Überfluß vorhanden ist. Nun lehrt uns Bürger der westlichen Welt schon der Augenschein, daß das, was knapp ist, doch zugleich im Überfluß vorhanden ist: etwa Bentleys in Wolfsburg--nur nicht für mich. Wohnungen sind extrem knapp, und doch werden Tausende in den Immobilienanzeigen angeboten. Umgekehrt erzeugt die Produktion von Überfluß Knappheit--knapp nämlich wird dann die Nachfrage. Seit Jahrzehnten bezahlt man EG-Bauern dafür, Felder brach liegen zu lassen.

Der Grundgedanke ist also sehr einfach: Auch das, was im Überfluß vorhanden scheint, wird knapp, wenn ein anderer darauf zugreift. Durch den Zugriff des anderen, der zahlt, wird mir erst erkennbar, daß es sich hier um eine Ressource handelt. Und Ressourcen sind immer knapp; heute bemerken wir das sogar bei Luft und Wasser. Nun kommt es bei derartigen Zugriffen nicht mehr zu Mord und Totschlag. Warum? Offenbar darf der andere zugreifen, weil er zahlt. Der prüde Hauseigentümer akzeptiert den Pornoshop in seiner Ladenzeile, der rassistische Oberbürgermeister den Araber im Westend-weil er zahlt. Indem ich zahle, verwandele ich alle anderen in Zuschauer des Geldzaubers. Anders gesagt: Alle anderen Menschen versinken im Akt dieser meiner Zahlung in eine wohltuende Neutralität. Denn für Verkäufer, Käufer und Zuschauer der wirtschaftlichen Transaktionen gilt, daß sie den jeweils anderen nicht mehr als "Individuum" behandeln müssen. Das erleichtert das soziale Leben.

Personen zu vertrauen, ist zu riskant. In der modernen Welt kann man sich glücklicherweise Personvertrauen durch Systemvertrauen ersparen. Doch das System ist undurchschaubar und unkontrollierbar. Deshalb ist das Angebot der modernen Wirtschaft unwiderstehlich, Systemvertrauen durch Geldvertrauen zu ersetzen. Geldvertrauen erspart mir das Vertrauen in andere Personen und die Information, die zum Verständnis des Systems nötig wäre. Wo mir die notwendigen Informationen fehlen, um eine komplexe Situation zu analysieren,

genügt ein Blick auf die Preise und Geldflüsse.

Um diese faszinierende Leistungskraft des Geldes zu verstehen, muß man sehen, daß es als Medium funktioniert. Geld läßt sich beliebig stückeln, die Zahlungen sind miteinander extrem locker verknüpft. Man kann im Medium Geld nicht steuern und nicht prognostizieren, sondern nur kurzfristig reagieren. Geldverkehr hat keine Integrationseffekte und sorgt immer für absoluten Informationsverlust. Man sieht es den Scheinen in der Brieftasche nicht an, wer sie als letzter wann wozu benutzt hat. Bedingungen der Möglichkeit und Folgelasten von Zahlungen spielen keine Rolle. Pecunia non olet. Geld hat kein Gedächtnis und ist deshalb maximal anpassungsfähig.

Geld bringt uns eines der seltenen Lebensstücke realer Gleichheit: die Gleichheit der ausreichenden Kaufkraft. Es ist egal, ob der andere mehr Geld hat als ich; es genügt, daß ich genug Geld habe, um den Flug zu buchen, die Hi-Fi-Anlage zu kaufen oder die überteuerte Wohnung zu mieten. Wenn die Maschine ausgebucht ist, hilft es dem anderen nichts, daß er mehr Geld hat; auch der Wohlhabende sucht monatelang nach der neuen Wohnung. Und das Berliner Weisse am Wannsee kostet für den Staatssekretär genau so viel wie für den Arbeitslosen. Talcott Parsons hat dafür die schöne ironische Formel gefunden, alle Dollars seien frei und gleich geschaffen. Denn Geld ist auch reale Freiheit. Es funktioniert nämlich unabhängig von seiner Herkunft, und es ermöglicht jedem, der es besitzt, sich von seiner Herkunft befreien zu können.

Warum ist man immer knapp bei Kasse? Antwort: Weil Knappheit weder eine Natureigenschaft noch eine Mangelerscheinung ist. Knappheit entsteht als Artefakt der Gesellschaft, sobald zukünftige Bedürfnisse als heutiges Problem behandelt werden. Ich muß heute schon sicherstellen, daß ich die Bedürfnisse von morgen befriedigen kann--das wird durch die Knappheit des Geldes ausgedrückt. Im Medium Geld wird diese chronische Knappheit beobachtet. Das Knappheitsproblem mit Geld zu codieren, heißt vor allem: es nicht moralisch bewerten. Geld ist also das Mittel, mit dem die Gesellschaft unseren Umgang mit dem, was knapp ist, steuert. Deshalb ist man immer knapp bei Kasse. Da hilft auch Sparen nichts. Denn mein Geld nicht auszugeben, macht ja nur Sinn, wenn ich im Blick auf spätere Zahlungen spare. Und ich darf auch nie so viel Geld ausgegeben, daß meine Zahlungsfähigkeit zu einem späteren Zeitpunkt infrage gestellt wäre. So stellt sich unser modernes Leben als ein Spiel der Knappheit dar. Und wenn man die Welt so sieht, wird dann immer mehr knapp. Globalisierung heißt also: Universalisierung der Knappheit.

Die Codierung durch Geld entgrenzt das Besitzstreben. Seit wir in einer modernen Geldwirtschaft leben, werden, ganz unabhängig von der faktischen Fülle, alle Güter knapp. Das führt zu Paradoxien, auf die man meist nur mit ohnmächtiger Empörung reagiert: Mit dem Reichtum wächst die Armut, mit der Knappheit wächst der Überfluß.

Und ständig müssen fast alle zusehen, wie einige zugreifen. Es müßte eigentlich erstaunen, daß das so reibungslos funktioniert. Wie bewirkt man es, daß alle andern ruhig bleiben, wenn jemand auf knappe Güter zugreift? Das Geld, das der, der auf knappe Güter zugreift, zahlen muß, beruhigt den, dem nur das reine Zusehen bleibt, weil jenem nun das Geld knapp wird. Genau hier entstehen nun Freiheit und Entfremdung gleichzeitig. Denn mein Zugriff auf knappe Güter, der keine andere Legitimation als die Zahlung braucht, schließt alle anderen Interessenten aus. Sie müssen nicht als Individuen respektiert werden.

Wenn man die Wirtschaft, wie gerade geschehen, im Blick auf Knappheit beobachtet, bekommt man also etwas ganz anderes zu sehen, als wenn man sich am Tauschgeschehen orientiert. Formelhaft gesagt: Der Tausch ist symbolisch--Knappheit ist diabolisch. Wer versucht, die Wirtschaft vom Tausch her zu begreifen, fixiert sich auf die Interaktionen. Der eine liefert die Ware, der andere gibt das Geld. Der Tausch verbindet, und andere können in ungestörtem Operieren daran anschließen. Ein viel teuflischeres Bild von der Wirtschaft ergibt sich, wenn man das Trennende beobachtet. Wer nicht zahlt, muß ja beobachten, wie ein anderer zugreift. Tauschtheoretiker vergessen diesen ausgeschlossenen Dritten der Transaktion, also den Zuschauer. Und Zuschauer, Ausgeschlossene der Wirtschaftstransaktionen sind wir eben fast immer.

> Darum wirst Du zum Tode verurteilt, Paule Ackermann.
> Wegen Mangel an Geld
> Was das größte Verbrechen ist
> Das auf dem Erdenrund vorkommt. (BFA 2, S. 381, Z. 35—38)

Wer ganz durch die Maschen des Wirtschaftssystems gefallen, also zahlungsunfähig ist, muß auf Hilfe hoffen--oder müssen wir sagen: kann auf Hilfe *rechnen*? Caritas unterstellt, daß Nächstenliebe Geldform annehmen kann. Aber Almosen und Nächstenliebe sind unökonomisch und irrational--denn Geld ist knapp. Tony Blair hat sich bei seinem Regierungsantritt damit gebrüstet, niemals einem Bettler Geld gegeben zu haben. Das ist sehr modern. Denn dem Ende der Mildtätigkeit entspricht der Anspruch auf organisierte, quantifizierte Hilfe. Man hilft modern, indem man dem Bedürftigen die Stelle nennt, die für derartige Bedürftigkeiten zuständig ist. Ich muß im konkreten Fall dann nichts geben, denn, erstens, haben andere mehr Geld; und, zweitens, sind andere noch bedürftiger.

Die jährliche Spende, die ich steuerlich geltend machen kann, schließt es natürlich nicht aus, daß ich dem armen Nachbarn beim Umzug helfe oder dem Mädchen aus Rumänien ein Brötchen gebe. Aber es ist doch klar, daß Danken, Helfen und Freundlichsein privatisiert sind. Kapital ist das funktionale Äquivalent von Dankbarkeit und Hilfe. In der Öffentlichkeit genügt Geld als Inbegriff aller menschlichen Motive. Und oft wird anderes auch gar nicht mehr

honoriert; so kann man schiefe Blicke ernten, wenn man dem, der einem um "'nen Euro" angegangen ist, ein belegtes Brötchen anbietet.

Zwischenmenschlichkeit kann auf dem freien Markt schlecht Fuß fassen. Gerade deshalb aber funktioniert das Geld so reibungslos. Geld ist entlastet vom Menschlich-Allzumenschlichen. Um sich in der Wirtschaft zu orientieren, genügt es ja, die Preise zu kennen. Der Preis ist eine harte Information, in der Geschichte, Bedürfnisse und Individualitäten verschwinden. Das ökonomische System operiert also ohne Gedächtnis. Das gilt natürlich auch für jede einzelne Zahlung: Geld erinnert sich nicht. Deshalb ist so etwas wie "Geldwäsche" möglich, obwohl wir ständig einer detektivischen Beobachtung durch das Finanzamt oder den Bundesrechnungshof ausgesetzt sind.

Der Kosmos der modernen Wirtschaft besteht also nur aus Ereignissen der Zahlung--nicht mehr aus Menschen. Gewissermaßen als Ausgleich dafür, daß sie in den Wirtschaftsprozessen nicht mehr "vorkommen," haben die Menschen der Moderne dann einen neuen Kosmos der Innerlichkeit erfunden. Es ist also ganz falsch, dem modernen Kapitalismus Seelenlosigkeit vorzuwerfen. Im Gegenteil: Individuelle Seelengeschichten gibt es erst, seit die Strukturen unseres gesellschaftlichen Lebens vom autonomen Geldverkehr geprägt werden.

Der Engpaß der Geldwirtschaft liegt im konkreten Konsum, der ja rasch an anthropologische Schranken stößt. Man kann nicht endlos Sushi essen; man kann nicht ständig nach Mallorca pendeln. Thorstein Veblens immer noch aktueller Begriff der "conspicious consumption" hat erstmals deutlich gemacht, wie die moderne Wirtschaft dieses Problem löst. Ich komme gleich noch einmal darauf zurück.

Geld hat ja den einzigen Sinn, ausgegeben zu werden, weil es keinen eigenen Wert hat. Deshalb stößt es in den Kunden eine Dauerreflexion auf Konsummöglichkeiten an. Der Konsum ist also der Realitätstest auf den Zukunftshorizont der Geldwirtschaft. Weil ihm aber, wie gesagt, sehr enge anthropologische Schranken gesetzt sind, geht es beim Konsumgeschehen in der Wirtschaft des 21. Jahrhunderts zunehmend um virtuelle Erfüllungen. Ich könnte über Weihnachten nach San Francisco fliegen; einfach so. Ich kann das Geld aber auch in ein Mountain-Bike investieren, mit dem ich dann tolle Touren unternehmen könnte. Je moderner ein Produkt, desto unausgeschöpfter sein Potential, desto virtueller die Befriedigung, die es gewährt. Man denke nur an den Computer--was man mit dem Grafik-Programm alles machen könnte! Das Funktionieren des Marktes hängt also an Fiktionen–am Als ob.

Gleichgültig, ob man das Geld als Mammon verteufelt oder als Lebenssinnersatz häuft--es ist unstrittig das prominenteste und faszinierendste aller Medien. Das hat schon oft zu der Vermutung verführt, die Wirtschaft beherrsche die ganze Welt. Das trifft aber nicht zu. Geld ist universal, aber eben auch nur spezifisch

verwendbar--nämlich in der Wirtschaft. Es ist weder total, noch absolut. Deshalb kann man nicht sagen, Geld sei, was die Welt im Innersten zusammenhält. Und das ist natürlich, zumindest für Romantiker, eine gute Nachricht. Man kann Messen lesen lassen, aber nicht das Seelenheil kaufen; man kann Forschung subventionieren, aber nicht Wahrheit kaufen; man kann Bafög zahlen, aber keine Lernbereitschaft kaufen; man kann Politiker korrumpieren, aber nicht Macht kaufen. Und man kann Frauen kaufen, aber nicht Liebe.

> Erstens, vergeßt nicht, kommt das Fressen
> Zweitens kommt der Liebesakt
> Drittens das Boxen nicht vergessen
> Viertens Saufen, laut Kontrakt.
> Vor allem aber achtet scharf
> Daß man hier alles dürfen darf. (BFA 2, S. 362, Z. 8-13)

Der Kampf um Anerkennung wandelt sich unter Bedingungen des Marktsystems zur Konkurrenz um einen Dritten, nämlich den Kunden. Das bringt auch sozialpsychologisch zahlreiche Vorteile. Erst die moderne Wirtschaft ermöglicht nämlich die Bewährung der Tüchtigkeit auf dem Feld der Pleonexie. Wirtschaftlicher Erfolg zeigt so einen Ausweg aus der Dialektik der Anerkennung-er kompensiert den Mangel an Achtung. Und auch der moderne Konsum ist eine liberale, unblutige Form, sich Anerkennung zu verschaffen. Hermann Lübbe hat in diesem Zusammenhang von der "modernen Konsumökumene" gesprochen. Die schöne Formulierung gewinnt noch an Brauchbarkeit, wenn man sie deskriptiv, also ohne ironischen Vorbehalt liest.

Ich habe gerade zu zeigen versucht, daß die Friedlichkeit der Existenz, die vom Markt ausgeht, universale Geldwirtschaft voraussetzt. Unter diesen Bedingungen ist aber nur ein einziger Lebensstil massendemokratisch möglich, nämlich Konsumbürgerlichkeit. Dieser Lebensstil läßt vom "pursuit of happiness" nur den "happiness of pursuit" übrig.[2] Der Konsumismus verspricht weder das Ziel noch das Ende der Geschichte, sondern nur das immer wieder Neue.

Moderne Gesellschaften kultivieren Unzufriedenheit auf hohem Niveau. Soziologen haben dafür die paradoxe Formel gefunden, daß gerade Unruhe die Stabilitätsbedingung sozialer Systeme ist. Pleonexie, also ein Begehren, das eigentlich unersättlich ist, bringt die nötige Unruhe in die Wirtschaft. Die Wirtschaft pflegt diese Unruhe durch den schnellen Wechsel der Moden. Um immer wieder von neuem neu zu sein, muß man sich ständig von etwas neuem Altem abstoßen. Das Lustvolle, Stimulierende des Konsums liegt deshalb nicht in der Befriedigung von Bedürfnissen, sondern gerade in der Unbefriedigung, die das Begehren neu entflammt. Nur die Unlust eröffnet die Lust. Die größten Genüsse erreicht man dann gerade

gegen den Strom der eigenen Neigung. Das Neue muß anders sein, aber nicht radikal anders, sondern anschlußfähig anders. Was nicht neu genug ist, ist langweilig--was zu neu ist, ist befremdlich.

Alles Neue erregt; alles Überraschende stimuliert. Aber durch Superstimulation entsteht Stress--dann wird Bequemlichkeit verlockend. Deshalb leben wir in der zurecht so genannten Wohlstandgesellschaft zunächst und zumeist komfortabel. Doch aus dem Komfort resultiert Langeweile—und daraus befreit uns nur die Stimulation des Neuen. Wer sich an Neuem erfreuen will, muß es jedoch oft erst lernen. Deshalb bereitet uns der Reiz des Neuen, Unbekannten zumeist Unbehagen--und daraus flüchten wir in den Komfort. Aus dem Komfort resultiert Langeweile... und so fort.

Keynes hat als erster Ökonom das große Problem gesehen: Die Leute wissen nichts mit ihrer Zeit anzufangen. Wenn sie keine Sorgen haben, langweilen sie sich zu Tode. Deshalb ist das Programm der Massenmedien sozialtherapeutisch von größter Bedeutung. Alle "gute Unterhaltung" reagiert nämlich auf die Verzweiflung der Langeweile. Statt hier nun--wie Adorno und Postman--kulturkritische oder--wie Kierkegaard und Heidegger--existenzphilosophische Reflexionen anzuschließen, genügt uns die Einsicht von Adam Phillips, daß Langeweile der Wunsch nach einem Begehren ist. Es mangelt an Mangel und Irritation.

Schon rein neurologisch gilt: Langeweile ist der Feind des Gehirns. Deshalb brauchen wir Sport, Hobbies, Sex, Drogen und Musik. Und von der Neurologie zur Soziologie ist es dann nur ein Schritt: Die Grunddynamik des modernen Lebens ist die Flucht vor der Langeweile. Aus der Sackgasse, in die uns das Bedürfnis nach Komfort gesteuert hat, kann uns nur die Stimulation des Neuen befreien. Mit dem raschen Wechsel der Moden kompensiert unsere Kultur mangelnde Varietät. Ähnlich versuchen manche, der Monotonie der Monogamie durch Kettenehen zu entgehen. Das Neue (oder eben: die Neue) ersetzt das Wesentliche. Deshalb kann nur noch das Neue (oder eben: die Neue) für wesentlich gehalten werden. Sein ist Erregtsein.

Der puritanische Kapitalismus hat allerdings immer nur die Geschicklichkeiten der Produktion kultiviert--darüber sind die "consumption skills" verkümmert. Erst Thorstein Veblens Begriff "conspicious consumption" hat darauf aufmerksam gemacht, daß man nicht nur konsumiert, sondern den Konsum zugleich auch ausstellt und darstellt. Der Marktplatz ist immer auch ein Schauplatz der Prahlerei. Wir alle spielen Theater--gerade auch, wenn wir konsumieren. Und verkaufen läßt sich deshalb heute nur noch, was einen "Inszenierungswert" hat.

Der Einbruch der Theatralität in den Alltag, den wir eigentlich meinen, wenn wir von Postmoderne reden, zeigt, daß wir die Angst vor Schein und Simulation verloren haben. Auch zu sich selbst entwickeln die Menschen ein theatralisches Verhältnis. Die Amerikaner sprechen von "Self-fashioning." Gemeint ist damit, daß

Existenzfragen heute ästhetisch behandelt werden. Das Leben wird zum Stoff eines Kunstwerks; es ist ein permananter Selbstversuch, der den Konsum als hohe Kunst betrachtet. Viele dieser Konsumfähigkeiten muß man aber, wie gesagt, erst erlernen: etwa Lesen, Tennis, Surfen, Austern essen–das sind "consumption skills."

"Self-fashioning," die Kosmetik der Existenz, wird um so wichtiger, je mehr die religiösen Grundlagen der Kultur unglaubwürdig werden und je mehr der Unwille wächst, das Privatleben allgemeinen Gesetzen zu unterwerfen. Was not tut, wenn der Glaube schwindet, ist Stil, d.h. der Entwurf einer Ethik als Ästhetik der Existenz. Den fundamentalen Umschaltmechanismus hatte David Riesman schon in den 50er Jahren erkannt: Die verlorenen Lebensformen werden durch "training in consumer taste" ersetzt.[3]

Diese wenigen Beobachtungen genügen schon, um deutlich zu machen, daß die Märkte der westlichen Welt viel zu komplex und raffiniert geworden sind, als daß man sie noch "ökonomisch" im Stil der Betriebswirtschaftslehre verstehen könnte. Wenn die Menschen nur einkaufen gehen würden, weil sie etwas brauchen, und wenn sie nur kaufen würden, was sie *brauchen*, wäre die kapitalistische Wirtschaft längst zusammengebrochen. Auf den Märkten der westlichen Welt wird also um Kunden konkurriert, die im Grunde schon alles haben, *was* sie brauchen. Man kann es auch so sagen: Das Bedürfnis des Kunden ist zur knappen Ressource geworden.

Doch zum Glück für die kapitalistische Wirtschaft ist der Mensch das verführbare Wesen; er hat keine Instinktsicherheit und braucht deshalb Außenhalt. Aber diesen Außenhalt bieten heute weder die Religion noch die Nation, weder die Familie noch die revolutionäre Idee. Das macht die Entstehung des Konsumismus als Ersatzreligion verständlich. Der Konsum integriert die postmaterialistische Gesellschaft durch Verführung. Das gemeinsame Angebot der postmodernen Märkte lautet: Wiederverzauberung der entzauberten Welt.

Im System des Konsumismus werden die Wünsche der Kunden nicht erfüllt, sondern geködert. Und das kann auch gar nicht anders sein, denn was man sich wünscht, ist nicht zu kaufen. Aber man kann dem Wunsch Anerkennung verschaffen–in einem Produkt. Doch dieses Produkt muß geistig angereichert sein, einen spirituellen Mehrwert haben. Und hier bestätigt sich die Funktionsäquivalenz von Konsumismus und Religion. Die Götter, die aus dem Himmel der Religionen verdrängt wurden, kehren als Idole des Marktes wieder. Stanley Fish nennt das: "to entertain beliefs."[4] Werbung und Marketing besetzen die vakant gewordenen Stellen des Ideenhimmels. Düfte heißen Ewigkeit und Himmel, Zigaretten versprechen Freiheit und Abenteuer, Autos sichern Glück und Selbstfindung. Mit einem Wort: Marken besetzen Ideen, um sie schließlich zu ersetzen. Ob man Pepsi oder Coca Cola trinkt, ist keine Frage der Geschmacksnerven, sondern des Weltbildes, das der Video-Clip entwirft.

Und die Stimmen der Kritik? Natürlich kann man sie immer noch

hören, doch sie klingen gebetsmühlenartig. Die Kulturkritiker werden arbeitslos, sobald der Konsum sein schlechtes Gewissen verliert. Kulturkritik war nämlich immer nur die Bußpredigt des Kapitalismus, hinter der letztlich die puritanische Vorstellung stand, Produktion sei die Sache der Erwählten, Konsum aber die der Verdammten. An die Stelle der Kulturkritik ist längst ein witziges Culture Jamming getreten—und diese Subversionstechnik tritt ihrerseits in den Dienst eines geschickten Marketing. Die Subkultur wird zum Markenartikel, der Rebell zum Star und die alternative Szene zum Motor der Unterhaltungsindustrie. Der Mainstream wird also gerade von denen bestimmt, die anders sein wollen als der Mainstream.

Die Gegenkultur ist ausspioniert. Das große Nein negiert nichts mehr, sondern wird unmittelbar vermarktet. Alle Innovationen auf dem Markt der Popkultur sind durch eine Entübelung des Subversiven entstanden. Der Kampf gegen den bürgerlichen Chic endet auf den Cat-walks von Paris und Mailand; das Protestlied gegen den Weltsound von MTV endet als Nr.1 der Charts. Der Außenseiter wird zum Pop-Idol. Die Alternativen der "independent labels" sind Fermente in der Evolution des Massengeschmacks. Und Begriffe wie "Guerillakonsument" machen deutlich, daß Protest heute nur noch als bunter Tupfer auf der Konsumpalette auftaucht.

Das System des Konsumismus übergreift also auch die Negation des Konsums durch die Zielgruppen, die sich dadurch definieren, daß sie keine Zielgruppen sein wollen. Man kann dem "kritischen" Kunden sogar *auf* dem Markt suggerieren, daß er *mit* der Firma *gegen* den Markt konspiriert. Gerade wo ethisch-kritische oder Subkultur-Attitüden maßgebend sind, können Firmen sehr erfolgreich eine Art Marketing des "Anti"-entwickeln.

So wird man wohl auch das Schicksal der Markenkritik einschätzen müssen, die neuerdings wieder in Mode gekommen ist. Wer die Logik des Konsumismus begreift, sieht rasch, daß es sinnlos ist, Marken zu kritisieren. Denn gerade wenn die Kritik erfolgreich, also öffentlichkeitswirksam ist, verwandelt sich der Kritiker selbst in einen Markenartikel. Das konnte man vor kurzem an Naomi Klein beobachten: "No Logo" ist heute ein Super-Brand der Globalisierungsgegner.

Was nicht heißt, daß sie nicht recht hätten. Die Marken-, Konsum- und Globalisierungsgegner konfrontieren uns mit einem entscheidenden Problem der Konsumbürgerlichkeit. Was unser Gewissen quält ist ja nicht nur das Wissen vom Elend der Welt, sondern auch das Bewußtsein, daß unser Wohlstand eine Funktion jenes Elends ist. Die Bußpredigt der Kulturkritik lebt seit Rousseau vom schlechten Gewissen des Konsums. Sie suggeriert uns, Konsum sei Schuld. Deshalb gibt es die Werbung. Sie hat eine viel wichtigere Aufgabe, als naive Gemüter zu bestimmten Genußmitteln zu verführen. Werbung verführt nicht nur zum Genuß, sondern erspart ihm die Reue. Sie hält die Gegen-Predigt zur Kulturkritik—einen unendlichen Diskurs über den Sinn des Konsums.

Überall gibt es Mühe und Arbeit
Aber hier gibt es Spaß.
Denn es ist die Wollust der Männer
Nicht zu leiden und alles zu dürfen.
Das ist der Kern des Goldes.
Gin und Whisky
Mädchen und Knaben.
Und eine Woche ist hier: Sieben Tage ohne Arbeit. (BFA 2, S. 336, Z. 16-23)

Urbanität ist undogmatisch. Wichtiger als das sogenannte Vernunftinteresse ist ihr das Recht des anderen, sich zu äußern. Das World Trade Center war deshalb das richtige Symbol für die Furie des Zerstörens: Fundamentalismus ist der Angriff auf die Urbanität. Und Urbanität ist eben untrennbar von Geldkultur und Konsumismus. Jede große Stadt stellt eine abstraktive Einheit von Urbanität, Monetarismus und Intellektualismus dar.

"Postmoderne" ist eine moderne Chiffre für Urbanität: die Versöhnung von architektonischem Historismus und Antihistorismus in der Großstadt. Sie verkörpert baulich Kontingenzbewußtsein: man kann die Sache auch anders sehen. Postmoderne Urbanität läßt sich heute als eine Ellipse beschreiben, die um zwei Brennpunkte herum konstruiert ist: Wissensmanagement und Shopping--auf der einen Seite die "urban headquarters," die Knotenpunkte der Wissensgesellschaft, auf der anderen Seite die Zauberwelten des Konsums.

Im Medium des Shopping wird die Stadt mathematisch verstanden; hinter den Räumen werden Datenstrukturen sichtbar. Die Stadt wird heute nicht mehr durch die Kunst des Architekten ästhetisch visualisiert, sondern durch die Statistiken des Konsums empirisch berechnet. Konsumenten verhalten sich wie Gasmoleküle unter Druck: zufällig, unorganisiert komplex--nur statistisch erfaßbar. Entsprechend erfolgen die "site selection decisions" der Supermärkte computergestützt. Der Stadtplan verwandelt sich in ein topologisches Simulationssystem, das mit numerisch meßbaren Faktoren rechnet: Risiken, Ressourcen, Kosten, Konsumentenverhalten, Migrationsbewegungen usf.

In Essen warb ein Kaufhaus mit der wunderbar kontrafaktischen Formel: "Kein Kaufhaus. Weltanschauung." Die Einkaufszentren verwandeln sich in Schauplätze einer Wiederverzauberung der Welt, nach der wir uns gerade deshalb sehnen, weil jede Spur von Magie, Aura, Charisma und Zauber aus unserem aufgeklärten Alltag getilgt ist. Von der Mall of America bis zum Centro Oberhausen, von Nike Town in Chicago bis zum UNO Shopping in Linz--die Botschaft ist klar: Kaufen soll ein magisch-religiöses Ritual werden. So kehren die Warenhäuser heute wieder an ihren Ursprung zurück: Die Pariser Passagen waren die ersten Kathedralen des Konsums.

Es gibt offenbar eine Strukturverwandtschaft zwischen Marktplatz, Spielplatz und religiösem Kultort. Das ist der religionssoziologische Hintergrund einer Marketingtechnik, die sich wie ein Virus in der westlichen Welt ausbreitet: Theming. Das ist der Name für die Einsicht, daß inszenierte Erfahrung an Orte gebunden ist. Marc Gottdiener hat die These aufgestellt, daß wir es nach der Verdrängung des Symbolischen und Bedeutsamen durch das Designdiktat von Sachlichkeit und Funktionalismus heute mit einer Wiederkehr des Verdrängten in Form von "themed environments" zu tun haben.[5]

Die Aura von griechischer Agora und orientalischem Basar wird in Shopping Malls und Flughäfen recycled. Diese Orte locken durch Bedeutsamkeit, die Erotik des Voyeurismus und wahrnehmbare Sicherheit. Themenwelten bieten eine surreale Verdichtung des Erlebnisses--was dort geschieht, ist wirklicher als die Wirklichkeit. Mit anderen Worten, Themenwelten bieten Ersatzerfahrungen, die aber gar nicht nach Ersatz schmecken, sondern intensiver, weil dichter und störungsfreier als die Wirklichkeit sind.

In den Metropolen werden die Kaufhäuser zu Tempeln-und die Tempel zu Kaufhäusern. "Center" ist die Konsumkathedrale als Bündelung von Konsum-und Ereignischancen, als Architektur der "Mehrwerterlebnisse," in die man vor der häuslichen Langeweile flieht. Und "urban" ist es als kulturell angereicherte Shopping-Landschaft. Die neuen Urban Entertainment Center wollen nämlich mehr bieten als die klassische amerikanische Mall. Sie sind auf eine Wirtschaft des Unsichtbaren hin konzipiert, Gesamtkunstwerke des Konsums: Kaufen, Essen, Amüsieren. Sie rechtfertigen die Welt als ästhetisches Phänomen.

Bisher haben die Architekten die Welt des Konsums immer nur verachtet--neuerdings kommt es einigen darauf an, sie zu verändern. Dahinter steht die Einsicht, daß die Wiederbelebung der Stadt von den konsumbasierten öffentlichen Räumen ausgehen muß, weil sich der Markt ohnehin schon als der unsichtbare Architekt unserer Städte betätigt. Shopping ist heute die letzte öffentliche Handlung—und damit das eigentliche Organisationsprinzip einer Stadt. Es ist die Energie, die das Urbanitätserlebnis ermöglicht. Und umgekehrt gilt: Urbanität ist das eigentliche Thema des Shopping.

Urbanität ist ein Gefühl, das man gestalten kann. Längst hat sich der öffentliche Raum in "brand zones" und "control space" dissoziiert. In diesem Informationsraum verlieren die vertrauten Unterscheidungen wie öffentlich / privat, innen / außen, nah / fern an Orientierungskraft. Wenn aber die City für den Bürger aus "brand zones" besteht, dann wird die Stadt selbst zum Element des Markenmehrwerts-"Milano" steht auf der Einkaufstüte. So entwickelt sich das Shopping heute auch ganz konsequent zu einer Form des Tourismus: man konsumiert Markenzonen; der berühmte Laden wird zur "destination." "Brand zones" sind also Orte, an denen man das Konsumieren selbst konsumiert, d.h. der Konsum wird selbstbezüglich und damit autonom.

Eine weitere Möglichkeit der Wiederverzauberung bietet sich unseren Städten in der Kultur der Festivals. Hier bieten uns die Metropolen der Welt heute eine Spitzenleistung des Stadt-Marketing. Das Festival ist für eine Stadt das "Organ des Sich-Zeigens"–es funktioniert also ähnlich wie Mode und Kosmetik bei Frauen.[6] Das Festival ist Spektakel, Event und Ritual zugleich. Als Spektakel befriedigt es die Schaulust und Neugier; als Event beschwört es die Aura des Einmaligen; als Ritual suggeriert es Sinnstiftung. Nirgendwo wird die Glücksverheißung der Stadt deutlicher: komprimierte Lebenschancen. So muß jeder Oberbürgermeister heute lernen, daß erfolgreiches Verwaltungshandeln nicht mehr genügt. Er muß seine Stadt auf dem Markt der Gefühle verkaufen.

Bruder, ist das für dich Glück? (BFA 2, S. 362, Z. 26)

Anmerkungen

---

[1] Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in Brecht, *Werke* 2: *Stücke* 2. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin/Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1988), S. 387, Z. 11-15. Im Folgenden im Haupttext zitiert als BFA, gefolgt von der Band- und Seitenzahl.

[2] Albert O. Hirschman, *Essays in Trespassing: Economics to Politics and Beyond* (Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 1981), S. 217.

[3] David Riesman, *The Lonely Crowd* (New Haven and London: Yale University Press, 1975), S. 74.

[4] Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980), S. 361.

[5] Mark Gottdiener, *The Theming of America: Dreams, Visions, and Commercial Spaces* (Boulder, CO: Westview, 1997), S. 1.

[6] Adolf Portman, *Das Tier als soziales Wesen* (Zürich: Rhein-Verlag, 1953), S. 335.

Prey-City, after Brecht: Theatrical Heterotopias in the Work of René Pollesch

As a paragon of the capitalist dream-city as well as of its (self-)destructive effects, "Mahagonny" marks the problems of a contemporary theater that has almost lost its traditional place and function in society. Once raised by the theatrical visions of Brecht, this whole issue is once again the object of reflection in the "City as Prey"-theme in René Pollesch's plays. Parallels to Brecht's "Net City" emerge not only in the radicalization of political conflicts (transformation of the inner cities into "shopping carts," commercialization of the feeling of "being at home" in hotel factories, the ubiquity of prostitution), but also from disruptive writing and playing modes that are able to produce a comical awareness about daily experiences of (self-)exploitation. The voice of protest is no longer an emphatic expression of individuality, at most it becomes an interference in the noise level of media and advertisement. In revealing theater's metaphysical vestige, its "outside" as a phantasm, Pollesch's texts also deconstruct neoliberal ideas of a self-determined subjectivity.

Beute-Stadt, nach Brecht: Heterotopien des Theaters bei René Pollesch

"Mahagonny" markiert als Inbegriff der kapitalistischen Stadt und ihrer (selbst-)destruktiven Effekte zugleich die Probleme des gegenwärtigen, einer gesellschaftlichen Verbindlichkeit weitgehend beraubten und insofern ortlosen Theaters. Diese von Brechts Theaterentwürfen aufgeworfene Problematik wird derzeit wieder reflektiert mit dem "Stadt als Beute"-Thema in den Stücken von René Pollesch. Parallelen zu Brechts "Netzestadt" ergeben sich nicht nur aus der Zuspitzung politischer Konflikte (Umbau der Innenstädte zu "Warenkörben," Vermarktung des Zuhause-Gefühls in Hotelfabriken, Allgegenwart von Prostitution), sondern auch durch Schreib-und Spielweisen der Störung, die alltägliche Erfahrungen von Fremd-und Selbstausbeutung komisch bewusst machen. Die Stimme des Protestes ist nicht mehr der emphatische Ausdruck von Individualität, allenfalls ein Störsignal im diffusen Rauschen öffentlicher, durch Medien und Werbung geformter Rede. Indem sie den metaphysischen Rest des Theaters, das "Draußen," als Phantasma kenntlich machen, dekonstruieren Polleschs Texte auch neoliberale Ideen einer selbstbestimmten Subjektivität.

Beute-Stadt, nach Brecht: Heterotopien des Theaters bei René Pollesch

Patrick Primavesi (Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt)

"Mahagonny--das gibt es nicht. / Mahagonny--das ist kein Ort. / Mahagonny--das ist nur ein erfundenes Wort."[1] Mit dieser Wendung schließt das Finale des Songspiels, dessen Ort damit nachträglich als Nicht-Ort entzogen und zugleich als Utopie behauptet wird. So existiert die Stadt der Wünsche nur als Wort, Ort mit einem W davor, und noch dazu ein *erfundenes* Wort. Bleibt allerdings die Frage, *wer* das erfunden hat, woher diese Stadt kommt, woher das Wort? Mit der Veränderung des Finales in den späteren Fassungen ist zwar die ostentative Durchstreichung des Ortes entfallen. Die Situierung des Spiels durch das Wort "Mahagonny" ist aber immer noch kenntlich als flüchtig und vorübergehend. Die Fassung von 1929 eröffnet das neue Finale mit dem Hinweis auf die Demonstrationszüge, "die das Ende der Netzestadt ankündigten" und mit der Aussicht auf das im Hintergrund "brennende Mahagonny."[2] In der *Versuche*-Fassung von 1930 ist ähnlich von den "letzten Wochen der Netzestadt" die Rede, und wiederum sollen die "Tafeln des Hintergrunds" das brennende Mahagonny zeigen.[3] Und die Gründung dieser Stadt bleibt in der Bearbeitung des Stoffs weiterhin ein ebenso willkürlicher wie unspektakulärer Vorgang. So hat Brecht in der gemeinsam mit Kurt Weill schließlich produzierten Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* den Akt der Stadtgründung buchstäblich im Nichts verortet: In einer öden Gegend soll die neue, andere Stadt im Handumdrehen aufgepflanzt werden--fast wie ein Bühnenraum von Bert Neumann zu einem Pollesch-Abend im Berliner Prater oder in der jeweils für ein paar Wochen installierten *Neustadt* der Volksbühne am Rosa Luxemburg-Platz: "Stellt den Bartisch auf / Dort unterm Gummibaum: / Das ist die Stadt."[4] Jedenfalls führt schon die Frage nach dem Ort dieses Spiels von Weill und Brecht auf eine in gegenwärtiger Theaterarbeit wieder häufiger zu beobachtende Strategie der Desillusionierung, des Verzichts auf umständlichen Bühnen-Schein zugunsten der spielerischen Reflexion über die Utopie, den Nicht-Ort des Theaters in der Gesellschaft.

Auch das *Wort* "Mahagonny" hat bekanntlich seine eigene, zwischen paradiesischem Wunschort und faschistischem Staat oszillierende Vorgeschichte. Bei Brecht begegnet es zunächst 1923 in einem Brief an Arnolt Bronnen, so dass der schon im Jahr davor populäre Tanzschlager "Komm nach Mahagonne!," ein "afrikanischer Shimmy," als Quelle für den Namen gelten kann.[5] Der Song schwärmt von einem imaginären Afrika, wo man dem Alltag entfliehen und nur noch der Liebe und der allgemeinen Wunscherfüllung leben kann. Die entsprechende Briefstelle: "Mahagonny weist alle Bayern aus" meint aber auch den aufkommenden Nationalsozialismus, so wie

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

Bronnen sich später an die Bedeutung dieses Namens bei Brecht erinnert hat: "in jenem Sommer mochte er ihm zunächst Spießers Utopia bedeuten, jenen zynisch-dummen Stammtisch-Staat, der aus Anarchie und Alkohol die bis dahin gefährlichste Mixtur für Europas Hexenkessel zusammenbraute."[6] Was mit dem Wort-Ort "Mahagonny" insgesamt auf dem Spiel stand, hat dann 1930 Theodor W. Adorno in seiner (von der Frankfurter Erstaufführung der Oper ausgehenden) Deutung der Stadt Mahagonny als einer "Darstellung der sozialen Welt, in der wir leben" auf den Punkt gebracht:

> Ihre Absurdität ist wirklich und nicht symbolisch. Das geltende System mit Ordnung, Recht und Sitte ist durchschaut als Anarchie; wir selber sind in Mahagonny, wo alles erlaubt ist außer dem einen: Kein Geld zu haben. Dies verbindlich vorzustellen, bedarf es der Transzendenz zu einer geschlossenen bürgerlichen Bewußtseinswelt, der die bürgerliche gesellschaftliche Realität für geschlossen gilt. Draußen aber läßt sich nicht stehen: es gibt in Wahrheit, zumindest fürs deutsche Bewußtsein, keinen unkapitalistischen Raum. So muß die Transzendenz paradox im Raum des Bestehenden sich vollziehen.[7]

Diese Analyse liest sich nicht nur als aufschlussreiche Zuspitzung des Mahagonny-Problems, sondern zugleich als Kommentar zur Arbeit des Theaterregisseurs und Autors René Pollesch. Die Voraussetzungen und Konsequenzen dieser Parallele werden im folgenden skizziert, wobei es besonders um die Frage nach dem Spielraum des Theaters geht, als einer paradoxen Örtlichkeit, einer Heterotopie des Politischen.

Wenn gegenwärtig von einer erneuten Politisierung des Theaters als einer Situation von Öffentlichkeit gesprochen werden kann, hat das ebenso zu tun mit der Veränderung städtischen Lebens wie mit der Dauerkrise politischer Repräsentation. Von zahlreichen Theatermachern und Performancekünstlern wird die Idee der Entgrenzung, die den Ort des Theaters selbst als Utopie konstituiert, zurückgebunden an eine gerade im Theater mögliche Infragestellung gewohnter Wahrnehmungs- und Denkweisen. Die Frage, wo das Theater spielt, in welchem räumlichen und institutionellen Zusammenhang, ist jedenfalls längst zu einem wichtigen, vielleicht entscheidenden Faktor für seine politische Funktion geworden. Wenn jede von inhaltlichen Botschaften ausgehende Theater-Ästhetik verbraucht ist und unsere Wahrnehmung von technischen Medien geprägt wird, kann um so mehr der Spielort zur Aussage werden, zur Stellungnahme, die die Risiken und Chancen gegenwärtiger Theaterarbeit bestimmt. So lassen sich durchaus paradoxe, gegenläufige Tendenzen beobachten: Immer wieder versuchen Theatermacher, der Repräsentationskultur der Stadttheater zu entfliehen und im städtischen Raum, an atmosphärisch interessanten Orten ein neues Publikum zu finden. Gleichzeitig sind viele

experimentelle Theater-und Performancekünstler mittlerweile in den großen subventionierten Häusern angekommen, um dort neue Sichtweisen auch gegen die Quote der Platzausnutzung zu behaupten und der erstarrten Stadttheaterbürokratie und-architektur zum Trotz Aufführungen als 'Events' zu vermarkten. Gerade die Überkreuzung der Versuche, einerseits Orte des urbanen Lebens zu inszenieren, um dort das Theater wiederzubeleben, und andererseits die Kulturpaläste selbst zum Szenetreffpunkt, zur *location* zu machen, verweist auf ein neues Stadium in der wohl zu keiner Zeit unproblematischen Beziehung zwischen Politik und Theater. Das Problem der Verortung, Situierung und Lokalisierung eines szenischen Geschehens betrifft aber mit der politischen Funktion des Theaters zugleich seine religiöse und zeremonielle Bedeutung, die sich allen Säkularisierungsversuchen gegenüber als resistent erwiesen hat. Ein utopischer, metaphysischer Rest bleibt die Frage nach dem "Draußen," dem Außenraum des Theaters, von dem her und auf den hin es sich definiert, ob es will oder nicht.

Offenkundig schlägt schon bei Brecht die Utopie des anderen Ortes in eine Dystopie um, das Klischee vom Ort des Heils, die Sehnsucht nach einer besseren Stadt und einer allgemeinen Wunscherfüllung werden radikal ad absurdum geführt. Die Stadt Mahagonny ist keine Traumwelt, sondern die Wirklichkeit in etwas anderer Betrachtung: "Netzestadt," "Goldstadt," "Stadt der Freude" und "Dreckhaufen" zugleich. Die Stadt ist der Ort von Konsum, Befreiung und Unterdrückung in einem. Sie ist das Netz, in dem die reichen Goldgräber wie dicke Fische ausgenommen werden sollen, und sie ist der Schauplatz einer Anti-Revolution, einer apokalyptischen Vision des Untergangs. So scheint der Hurrikan schließlich nur deshalb einen Bogen gemacht zu haben, damit das brennende Mahagonny die Demonstrationszüge der noch nicht Erledigten und noch Unbelehrten beleuchten kann. Die Stadt selbst ist Beute, für den sich ausbreitenden Faschismus ebenso wie für den totalen Markt. Daher lauten die Inschriften der Demonstrationsschilder unter anderem: "Für das Eigentum, Für die Enteignung der Andern, Für die Tapferkeit gegen die Wehrlosen, Für die Grösse des Schmutzes."[8] In diesem Rahmen eines absurden Protests von Subjekten gegen sich selbst nimmt das Thema "Stadt als Beute" auch bei Pollesch Gestalt an. Wo immer in seinen Stücken von der Stadt als dem Schauplatz eines grenzen- und gnadenlosen Kapitalismus die Rede ist, lassen sich Parallelen zu Brecht beschreiben. Anekdote zu *Mahagonny*: Im Sommer 1985 fand Pollesch, damals noch Student der Angewandten Theaterwissenschaft in Giessen, die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (in einer Aufzeichnung mit Anja Silja, wie er sich neulich erinnerte) im Autoradio weitaus interessanter als das Programm der Hessischen Theatertage. Über solche biographischen Spuren hinaus führt jedoch die Beobachtung, dass sich die Positionen inzwischen gegenseitig erhellen, dass sich heute die Theatertexte von Pollesch gerade vor dem Hintergrund bestimmter Aspekte in Brechts Werk

erschließen und zugleich umgekehrt: dass Brechts Stücke in mancher Hinsicht von den Texten und dem Theater Polleschs her neu und produktiv lesbar werden.

Schon in *Mahagonny* geht es, wie von Adorno bemerkt, um den Verlust des "Draußen," als einem geträumten Fluchtort oder einem möglichen Standpunkt der Betrachtung und Beurteilung. Es gibt keinen solchen Punkt mehr außerhalb, von dem aus sich das Geschäft der Netzestadt sei es vergessen, sei es nüchtern beurteilen ließe, weil das Phantasma der kapitalistischen Wunscherfüllung allgegenwärtig und an keinen einzelnen Ort mehr gebunden ist. "Mahagonny: DAS GIBT ES NICHT. Das ist kein Ort, das ist nur ein erfundenes WORT!" (Hervorhebung P.P.). Eigentlich bedarf es kaum einer Veränderung, um diese und weitere Formeln aus *Mahagonny* wie einen Text von Pollesch klingen zu lassen, dessen eigene Parolen an der Stelle auch gleich anschließen können: "DAS HIER IST NICHT MEHR ORTSGBUNDEN! DIESES SCHEISS-UNTERNEHMEN! DIESE SCHEISS-AUSBEUTUNG IST NICHT ORTSGEBUNDEN!" Vor allem die sogenannte Prater-Trilogie, die drei Stücke *Stadt als Beute*, *Insourcing des Zuhause: Menschen in Scheiss-Hotels* und *Sex nach Mae West* lassen sich als großangelegter Kommentar und Fortschreibung zu Brechts *Mahagonny* lesen. Die Stücke sind während der Spielzeit 2001/02 am Prater der Berliner Volksbühne nacheinander im gleichen Bühnenbild von Bert Neumann entstanden und mittlerweile auch erschienen in dem Textband *Wohnfront 2001-2002*.[9]

Berührungspunkte zu Brecht ergeben sich bei Pollesch nicht nur aus der Zuspitzung politischer Konflikte auf dem Feld des Konsums ("Umbau der Innenstädte zu Warenkörben," Vermarktung des Zuhause-Gefühls in Hotelfabriken, Allgegenwart von Prostitution), sondern auch durch Schreib- und Spielweisen der (Ver-)Störung, die alltägliche Erfahrungen von Fremd- und Selbstausbeutung komisch bewusst machen. Die Stimme des Protestes ist kaum mehr der emphatische Ausdruck von Individualität, allenfalls ein Störsignal im diffusen Rauschen öffentlicher, durch Medien und Werbung geformter Rede. So wird auf den Sofas der Wohnküche in *Stadt als Beute* herausgeschrieen, dass auch der Körper "nicht mehr ortsgebunden" sei, so wenig wie die globalen Dienstleistungsunternehmen, mit denen er vernetzt ist. Wer spazieren geht, läuft nicht mehr durch den Park, sondern durch das Stadtmanagement, und als ahnungsloses Objekt der Vermarktung ist er nur ein "unangemeldetes Bordell." Für Müßiggang, Flanerie oder gar *dérive* (wie bei den Situationisten) bleibt keine Lücke mehr--der städtische Raum implodiert im Theater, und dessen immer schon metaphysischer Rest, das "Draußen," wird endgültig als Phantasma kenntlich. Die Akteure schreien, zeigen mit hektisch ausgestreckten Armen an die Wand hinterm Sofa. Da muss es doch noch etwas anderes geben oder mal gegeben haben, "da draußen." Hinter dem geöffneten Fenster leuchtet die noch vollständige Skyline Manhattans von der Fototapete, und wenn die Tür aufgemacht wird und die

Hausfrau in den Keller ihres elektronisch gesteuerten Smarthouse-Appartments abgestürzt ist, sieht man für eine Weile das einstige World Trade Center im Abendlicht schimmern. Der Blick, der in diesem Theater auf den städtischen Raum fällt, ist ein allegorischer. Und zugleich ein kindlicher, der es fertig bringt, die Katastrophe vom 11. September 2001 immer wieder komisch zu brechen, etwa mit zwei Twix-Schokoladenriegeln nachzustellen, oder umzudefinieren als "Arbeiten an der Skyline" und als "Klonen einer vom Aussterben bedrohten Öffentlichkeit durch die Kreuzung einer privaten Verkehrsmaschine mit einem privaten Hochhaus."[10]

Noch vor allen inhaltlichen Überschneidungen fallen Berührungspunkte zu Brecht, insbesondere zu *Mahagonny*, schon bei der Arbeitsweise auf. Das Prinzip der Serie und der Fortschreibung, bei dem eigene ebenso wie fremde Texte als Material benutzt und--von einem mehr oder weniger transparenten Kollektiv--ständig umgeformt oder weiterverarbeitet werden, begegnet ähnlich auch bei Brecht. Da gab es nicht nur um 1924 die "Mahagonny-Gesänge" der *Hauspostille*, dann 1927 das *Mahagonny-Songspiel* als Auftragsarbeit für die Kammermusiktage in Baden Baden und schließlich die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Außerdem lassen sich Gemeinsamkeiten mit beinahe allen weiteren Stücken und Projekten feststellen, an denen Brecht in den späten zwanziger Jahren gearbeitet hat. Vor allem das Gesamtprojekt der Lehrstücke ist hier zu erwähnen, da es vom *Ozeanflug* bis zur *Maßnahme* die sowohl stoffliche als auch formale Fortschreibung eines Theaterentwurfes darstellt, in dem es auf eine veränderte Haltung der Ausführenden ankommt. Wenngleich sich bei den Stücken von Pollesch zunächst TV-Soaps und andere Serienfilme als Vorbilder aufdrängen, sind doch gerade für die Entwicklung neuer Theaterformen durch gesellschaftskritische Impulse Parallelen zum Brecht der zwanziger Jahre erkennbar: Die Texte sind eng verknüpft mit der Theaterarbeit; wie Brecht inszeniert Pollesch seine Stücke in der Regel selbst und arbeitet während der Proben gemeinsam mit den Schauspielern an ihrer Verbesserung. Fortgeschrieben werden als kleinste Elemente Gesten, Formeln und Phrasen, die sich von einem Stück zum nächsten weiterentwickeln können, gleichwohl aber die übergreifenden Themen auch schon in den einzelnen Geschichten und Situationen kenntlich machen. Dazu kommt das heterogene Material von populären Songs oder Filmen, das ähnlich wie bei *Mahagonny* auch Polleschs Texte durchzieht und prägt. Und das *Nummernprinzip* der Revue, mit dem Brecht in *Mahagonny* wie in der *Dreigroschenoper* und anderen Stücken gearbeitet hat, begegnet uns bei Pollesch in den "Clips," die den Ablauf des Textes mit Songs unterbrechen und jeweils durch szenische Aktionen körperlich kommentieren. Die Sprechweise ist gestisch und musikalisch, wobei sich die formale Stilisierung auf wenige Grundelemente reduziert. Auffällig ist besonders die Spaltung zwischen einem schnellen, oft leiernden Grundton und einem plötzlich einsetzenden lauten Schreien einzelner

Wörter oder Sätze. Diese Schreistellen sind oft schon in Polleschs ersten Versionen der Stücke durch Grossbuchstaben markiert, werden jedoch--wie die Texte insgesamt--in der Probenarbeit mit den Schauspielern durchaus noch verändert. Das Schreien bezweckt aber keineswegs einen authentischen Ausdruck von Gefühlen, eher einen Verfremdungseffekt, dessen spaßhafte Seite Pollesch betont hat: "Jemand redet, dann schreit er, dann redet er einfach weiter, das ist, glaub' ich, einfach komisch."[11]

Komisch ist auch das vor allem in den "Clips" zu beobachtende Spiel mit den Bühnenräumen, im Einheitsraum der Prater-Trilogie eine die Zuschauer umgebende Flucht von kleinen Wohnzimmern, deren Einrichtungsgegenstände gerade im Verzicht auf Illusionseffekte als Fetische und Spielzeug eingesetzt werden. Ähnlich wie in Brechts *Mahagonny* im Vollrausch daran gearbeitet wird, auf dem Billiardtisch nach Alaska zu segeln, räkeln sich die Akteure bei Pollesch unter Drogeneinfluss auf Plastikschwänen oder Plüschpilzen, spielen Waschmaschine oder probieren neue Sex-Stellungen mit Hilfe des Kronleuchters. Dabei bleibt die Bühne, bei allem Realismus der unaufgeräumten Zimmer oder Wohnküchen, durch Plakate und Schriftzüge kenntlich als Tableau von Zeichen: Wie in *Mahagonny* jeweils große Schrifttafeln im Hintergrund den "Taifun" anzeigen und danach die Parolen "Essen," "Lieben," "Kämpfen" und "Saufen," hängen in der Praterbühne die Plakate aus den anderen Aufführungen *Stadt als Beute*, *Insourcing*, *Sex* ebenfalls parolenartig an den Wänden, durch die gelegentlich noch mehr Worte als Leuchtschrift durchschimmern, z.B. "Love." Jedenfalls ist die Bühne auch bei Pollesch Podium und Ausstellungsort; und durchaus im Sinne von Brechts Idee eines "Rauchtheaters" werden die Zuschauer in entspannter Clubatmosphäre zum Lachen angehalten. Auf der Szene ebenso wie in der Sprache regiert die "schräge infantile Betrachtung," und was Adorno als Qualität von Weills *Mahagonny*-Musik hervorhebt, dass sie "mit den primitivsten Mitteln haushält oder vielmehr den abgenutzten, verschabten Hausrat der Bürgerstube auf einen Kinderspielplatz schleift, wo die Kehrseiten der alten Waren als Totemfiguren Entsetzen verbreiten,"[12] kann--erweitert um das ständige Umschlagen von Entsetzen oder Schrecken in Komik--als Kompositionsprinzip auch von Polleschs Inszenierungen gelten.

Theater funktioniert für Pollesch aber längst nicht mehr als ein Forum belehrender Kunst, eher sieht er darin "einen Ort..., an dem Wirklichkeit anders vorkommt. Eine Utopie von Wirklichkeit."[13] Gelegentlich auf Brecht angesprochen, distanziert er sich durchaus von dem "Glauben, ein Thema verhandeln zu können, indem wir es abbilden" und besteht statt dessen darauf, immer auch die Realität des gegenwärtigen Kunst- und Kulturbetriebes in neoliberalen Verhältnissen zu reflektieren, die besondere Rolle des Künstlers als *Vorzeigesubjekt*: "Wir sind bereit, vollkommene Selbstausbeutung zu betreiben, und die wird mit Erfüllung markiert... Außerdem verkaufen wir im Theater unsere Subjektivität als Ware. Da ist die Frage: Wo

liegen die Widerstandspraktiken?"[14] Diese Auseinandersetzung mit der eigenen Situation führt jedenfalls zu einem neuen Verständnis des Politischen: In Abgrenzung von nach wie vor gängigen, auch bei Brecht uns gelegentlich begegnenden Klischees eines politischen, weil aufklärenden und eindeutige Handlungsanweisungen propagierenden Theaters geht es für Pollesch eher darum, Theater politisch, das heißt: in politischer Form, zu machen. Gerade dafür allerdings könnte wiederum *Mahagonny* als eine Art Modell erscheinen. Als Inbegriff der kapitalistischen Stadt und ihrer (selbst-)destruktiven Effekte markiert es zugleich die Probleme des (post-)modernen, einer gesellschaftlichen Verbindlichkeit weitgehend beraubten und insofern ortlosen Theaters. Und das höchst aktuelle Problem des Apparats, der Institution, ist bereits in den "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*" formuliert, wo Brecht die Naivität der "Kopfarbeiter" im Rahmen der großen Apparate Oper, Schaubühne und Presse kritisiert:

> Denn in der Meinung, sie seien im Besitz eines Apparates, der in Wirklichkeit sie besitzt, verteidigen sie einen Apparat über den sie keine Kontrolle mehr haben, der nicht mehr, wie sie noch glauben, Mittel für die Produzenten ist, sondern Mittel gegen die Produzenten wurde, also gegen ihre eigene Produktion (wo nämlich dieselbe eigene, neue, dem Apparat nicht gemäße oder ihm entgegengesetzte Tendenzen verfolgt). Es entsteht ein Wertbegriff, der die Verwertung zur Grundlage hat. Und dies ergibt allgemein den Usus, jedes Kunstwerk auf seine Eignung für den Apparat, niemals aber den Apparat auf seine Eignung für das Kunstwerk hin zu überprüfen.[15]

Wenn Stücke wie *Mahagonny* eine "gesellschaftsändernde Funktion" haben können, so gerade darin, das Kulinarische zur Diskussion zu stellen: "es greift die Gesellschaft an, die solche Opern benötigt," indem es den Warencharakter insgesamt aufdeckt: "den Warencharakter des Vergnügens sowie den des sich Vergnügenden."[16] Auf ähnliche Weise ist auch das Theater von Pollesch keine "platte" Gesellschaftskritik, sondern politisch durch die Ausstellung seines eigenen Warencharakters.

Dass die Risiken und Chancen gegenwärtiger Theaterarbeit bestimmt sind vom Rekurs auf die Situation des Zuschauers, zeigt sich gerade an Polleschs Arbeit im Prater und in der "Neustadt" der Volksbühne. Gewiss insistiert er auf den Inhalten und Themen seiner Arbeit, um nicht in die Sphäre harmloser Kunstvermarktung abzurutschen. Für alle Stücke der Prater-Trilogie gab es als Ausgangsmaterial neben Filmen und früheren eigenen Texten auch eine Reihe von soziologischen Untersuchungen. Deren Terminologie bestimmt vielfach den Gestus der Texte und ist in die Stücke mitunter als Titel eingewandert, wie bei *Stadt als Beute* nach dem

gleichnamigen von Klaus Ronneberger herausgegebenen Buch zur totalen Vermarktung der Innenstädte.[17] Dennoch greift die Rede vom "Diskurstheater" als Schema für Polleschs Produktionen zu kurz, weil die Grundhaltung der soziologischen Analysen auf der Szene selbst ironisiert wird, weil die Möglichkeit eines individuellen, kritisch beurteilenden Standpunktes in der Hypertrophie seiner abstrakten Sprachformeln radikal aufs Spiel gesetzt wird. Im Unterschied zu einer bloßen Inszenierung aktueller Diskurse über Stadtpolitik, Selbstausbeutung und Entfremdung arbeitet Pollesch immer zugleich an den Heterotopien des Theaters. So findet bei ihm das Nachdenken über den Theaterapparat und die Thematik der Entfremdung im Kurzschluss von Arbeit und Konsum ihren gemeinsamen Niederschlag im Problem des *Ortes*. Seit der ersten Folge über die Heimarbeiterin *Heidi Hoh* verzichtet Pollesch bewusst auf die übliche Verortung der Szene. Anstatt im Theater auf einen anderen Ort zu verweisen, andere Orte abzubilden, geht es gerade um die Unmöglichkeit der Orientierung: "Wir wollten darüber nachdenken, was die Orte ausmacht, an denen Menschen nicht mehr wissen, ob sie zu Hause sind oder im Betrieb."[18] Das Theater soll sich als Teil einer Wirklichkeit begreifen, in der es keine homogenen Orte mehr gibt.[19] Die völlige Durchdringung der traditionell getrennten Räume des Öffentlichen und Privaten, der Arbeit und des Konsums, der Kunst und der sozialen Wirklichkeit markiert nach Foucault aber auch die Ablösung der Utopien durch Heterotopien:

> Die *Utopien* trösten; wenn sie keinen realen Sitz haben, entfalten sie sich dennoch in einem wunderbaren und glatten Raum, sie öffnen Städte mit weiten Avenuen, wohlbepflanzte Gärten, leicht zugängliche Länder, selbst wenn ihr Zugang schimärisch ist. Die *Heterotopien* beunruhigen, wahrscheinlich weil sie heimlich die Sprache unterminieren, weil sie verhindern, daß dies und das benannt wird, weil sie die gemeinsamen Namen zerbrechen oder sie verzahnen, weil sie im voraus die 'Syntax' zerstören, und nicht nur die, die die Sätze konstruiert, sondern die weniger manifeste, die die Wörter und Sachen ... 'zusammenhalten' läßt.[20]

Brechts Mahagonny ist nur, so heißt es im Songspiel wie auch in der Oper, "weil alles so schlecht ist /.../ Und weil es nichts gibt / Woran man sich halten kann."[21] Der Verlust allen Halts, nicht nur des Zusammenhalts der Wörter und Sachen, spielt sich wesentlich auf dem Feld und im Register der Sprache ab, die buchstäblich auseinander fällt, wenn bloß noch das Geld zählt: "Aber dieses ganze Mahagonny / Hat nichts für euch wenn ihr kein Geld habt /.../ Drum ist's das Geld nur, woran man sich halten kann."[22] Was aber ist dann Mahagonny? Die Antwort liegt schon außerhalb des Werkes und verweist doch in paradoxer Weise gerade auf seine Funktion als Werk,

sogar als "Genußmittel" zurück: "'Mahagonny' ist nichts anderes als eine Oper."[23] Und bei allem, was gegen die Oper als Inbegriff einer überholten bürgerlichen und kulinarischen Kultur sprechen mochte, hielt Brecht doch an der Möglichkeit ihrer "gesellschaftsändernden Funktion" fest. Die endlosen Demonstrationszüge "*in ständiger Bewegung*" können zuletzt nichts anderes mehr propagieren als das bloße Eingeständnis ihrer Ohnmacht: "Können uns und euch und niemand helfen."[24] Genau diesen Zustand, verschärft noch durch die zunehmenden Abstraktionen von Geld- und Warencharakter, beschreiben Polleschs Theatertexte. So ist darin gerade das protestierende Subjekt kein verlässlicher Ort mehr--im komischen Zerfall der Wort-Orte wird noch die Geste des Protests dekonstruiert, dem Zuschauer in aller Widersprüchlichkeit mit-geteilt.

Anmerkungen

---

[1] Bertolt Brecht, *Mahagonny-Songspiel*, in Brecht, *Werke*, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (Berlin / Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1987-1998), im folgenden abgekürzt als BFA; BFA Bd. 2, S. 323-331; hier S. 331.

[2] Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Finale der Fassung von 1929), BFA Bd. 2, S. 390-392; hier 390.

[3] Vgl. BFA Bd. 2, S. 386.

[4] Vgl. BFA Bd. 2, S. 336.

[5] Vgl. dazu den Artikel zu *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* von Jan Knopf, in Knopf, Hrsg., *Brecht Handbuch* (Stuttgart: Metzler, 2001) Bd. 1, S. 178-197; hier S. 180f.

[6] Arnolt Bronnen, *Tage mit Bertolt Brecht. Geschichte einer unvollendeten Freundschaft* (Berlin: Henschel, 1973) S. 112.

[7] Theodor W. Adorno, "Mahagonny," in Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982), Bd. 17, S. 114-122; hier S. 114f.

[8] BFA Bd. 2, S. 387.

[9] Bettina Masuch, Hrsg., *Wohnfront 2001-2002. Volksbühne im Prater* (Berlin: Alexander, 2002). Für die hier zitierten Sätze aus *Stadt als Beute* vgl. S. 5.

[10] Ebd., S. 155.

[11] René Pollesch, "Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt. René Pollesch über den Künstler als Vorzeigesubjekt und das Grauen

im Theater," befragt von Cornelia Niedermeier, in *Der Standard*, 29.6.02.

[12] Adorno, "Mahagonny," S. 120.

[13] Pollesch, "Der Ort...".

[14] Ebd.

[15] Bertolt Brecht, "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*", in BFA Bd. 24, S. 75.

[16] Ebd., S. 84.

[17] Vgl. Klaus Ronneberger, Stephan Lanz und Walther Jahn, *Die Stadt als Beute* (Bonn: Dietz, 1999).

[18] René Pollesch, "Verkaufe dein Subjekt! René Pollesch im Gespräch mit Anja Dürrschmidt und Thomas Irmer," in *Theater der Zeit* 12 (2001): S. 4-7; hier S. 5.

[19] René Pollesch, "Das Material fragt zurück. Ein Gespräch zwischen Jochen Becker, Walther Jahn, Brigitta Kuster, Stephan Lanz, Isabell Lorey, Katja Reichard, Bettina Masuch und René Pollesch," in *Wohnfront 2001-2002*, S. 221-236; hier S. 222.

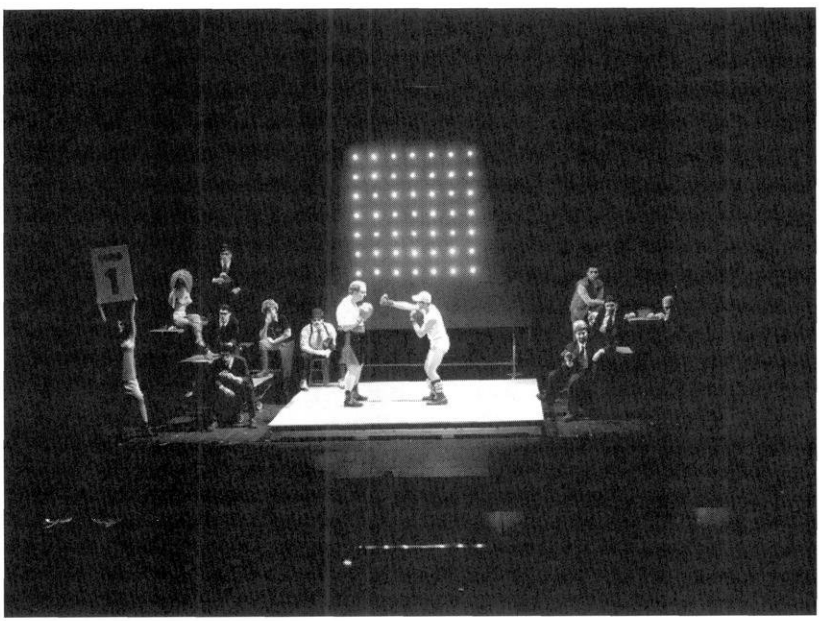
[20] Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge (Les mots et les choses)*, übersetzt von Ulrich Köppen (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), S. 20.

[21] BFA Bd. 2, S. 331 und S. 337.

[22] Ebd., S. 388.

[23] Brecht, "Anmerkungen zur Oper," BFA Bd. 24, S. 78.

[24] BFA Bd. 2, S. 392.



Mahagonny, Carnegie Mellon University, January 2004.
Directed by Gregory Lehane.

Gods in the City or "Where there is carrion, the vultures gather!": The Fall of Cities in Brecht and Trolle

Divine epiphanies mark pivotal points in Brecht's and Lothar Trolle's visions of urban life. From different angles both authors stage cities as signifying (symbolic) spaces in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* and *Hermes in der Stadt*. In the play-within-the-play "God in Mahagonny" Brecht deconstructs not only the redemptive promises of metaphysics: the world as it is, is hell; another world is not available. Trolle's drama continues this experience of hell with the image of a different divine epiphany. His "God in the city" is the ancient greek god Hermes: thief, murderer, and escort of the dead, a figure of transition to death with which Trolle makes the quintessence of Brecht's scene "God in Mahagonny" strikingly evident. Both texts end with visions of collapse. This article relates their scenarios of collapse, examining continuities, commonalities, and differences.

Götter in der Stadt oder "Wo Aas ist, sammeln sich die Geier!": Stadtuntergänge bei Brecht und Trolle

Götterepiphanien markieren zentrale Angelpunkte in den Stadtgeschichten Brechts (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) und Lothar Trolles (*Hermes in der Stadt*), die von verschiedenen Ausgangspunkten aus jeweils für sich die Stadt als zeichenhaften (symbolischen) Raum auf die Bühne zitieren. Im Spiel von "Gott in Mahagonny" dekonstruiert Brecht nicht allein die Erlösungsversprechen der Metaphysik: die Welt, wie sie ist, ist Hölle; eine andere ist nicht verfügbar. Trolles Drama schreibt diese Höllenerfahrung im Bild einer anderen Götterepiphanie aus: sein "Gott in der Stadt" ist Hermes, der Dieb, Mörder und Totenführer, eine Figur des Übergangs zum Tod, mit der er der Quintessenz des Spiels von "Gott in Mahagonny" zu schlagender Anschaulichkeit verhilft. Am Ende beider Dramen stehen Visionen des Untergangs. Der vorliegende Aufsatz setzt beide Untergangsszenarien in Beziehung zueinander, verweist auf Kontinuitäten, Übereinstimmungen und Differenzen.

Götter in der Stadt oder "Wo Aas ist, sammeln sich die Geier!": Stadtuntergänge bei Brecht und Trolle

Norbert Otto Eke (Universität Paderborn)

I. Der Hinrichtung des Glückssuchers Paul Ackermann stellt Brecht in der 19. Szene seiner Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ein Spiel-im-Spiel voran, das mit der Höllendrohung der christlichen Jenseitstheologie indirekt zugleich auch dem Versprechen des Paradieses (der Erlösung) eine Absage erteilt: "das Spiel von Gott," der zum Gericht in die Vergnügungsstadt Mahagonny kommt, mit seinem Anspruch, das Richteramt über die sündige Welt auszuüben und damit seine Heils-Ordnung wiederherzustellen, aber zurückgewiesen wird. Dem Schuld und Sünde anklagenden Gott stimmen die Männer von Mahagonny ohne Einschränkung zu ("Ja, sagten die Männer von Mahagonny"[1]); den strafenden Gott aber schicken sie mitsamt seinem moralpädagogischen Disziplinierungsinstrument der Höllenverdammnis ("Marsch mit euch in meine Hölle, Burschen! / In die schwarze Hölle mit euch, Pack!" BFA 2, S. 385) sprichwörtlich zum Teufel. Die Schreckensrhetorik der christlichen Eschatologie hat in der ganz diesseitig gewordenen Mahagonny-Welt ihren Adressaten verloren. Sie verfängt nicht mehr, weil in dieser Mahagonny-Welt der zu zahlende Preis (Zerstörung und Tod) von vornherein zu den Bedingungen jenes Paktes zur Erlangung der Glückseligkeit gehört hatte, den Paul am Ende im Versuch, sich das Leben zu retten, vergeblich nun mit dem Hinweis auf die göttliche Gerechtigkeit aufzukündigen sucht.[2] Das künstliche Paradies der Gold-und Netzestadt ist an dieser Stelle längst seines schönen Scheins beraubt, der behauptete Traum-Ort der Glückseligkeit hinter seiner Glitzerfassade als dauernder Höllen-Raum der Verdammnis sichtbar geworden; eine andere Welt ist nicht verfügbar:

JENNY
Ansahen sich die Männer von Mahagonny
Nein, sagten die Männer von Mahagonny.
DIE DREI
An einem grauen Vormittag
Mitten im Whisky
Kommst du nach Mahagonny
Mitten im Whisky
Fängst du an in Mahagonny.
Rühre keiner den Fuß jetzt!
Jedermann streikt. An den Haaren
Kannst du uns nicht in die Hölle ziehen
Weil wir immer in der Hölle waren. (BFA 2, S. 386)

Die Doppeldeutigkeit des Halbverses "Jedermann streikt," in dem die Absage an die Gerichtsbotschaft des vergeltenden Wirkens

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

Gottes mit seinen zentralen Grundsätzen der Verdammung und der Heiligung (theologisch gehört das eine untrennbar zum anderen) formuliert ist, liegt auf der Hand. "Jedermann," Stellvertreter des sterblichen Menschen, läßt sich nicht mehr mit der Hölle schrecken, weil er die Hölle in der Abwesenheit des höchsten Glücks und seiner Befriedigung im Ersatz bereits kennengelernt hat: mitten im Leben. Sie ist, was Benjamin in seinem Kommentar zu den Mahagonny-Gesängen in treffender Paradoxie bemerkt hat, das ihm allein "zugängliche Stück vom Himmel": Gottes "billiger Salon."[3] In den "Zentralpark"-Fragmenten seiner Baudelaire-Studien hat er den im "Nein" der Männer von Mahagonny mit der Absage an die Trennung von Diesseits und Jenseits formulierten Gedanken auswegloser Immanenz aufgenommen und auf Strindberg zurückgeführt: "Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es 'so weiter' geht, *ist* die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene. Strindbergs Gedanke: die Hölle ist nichts, was uns bevorstünde–sondern *dieses Leben hier.*"[4]

Lothar Trolle schreibt diese Höllenerfahrung (die Stadt als Unort / Hölle) im Bild einer anderen Götterepiphanie aus: *Hermes in der Stadt* (Uraufführung 1992, Deutsches Theater Berlin). Ausgangspunkt des aus authentischen und fiktiven (literarischen) Verbrechensgeschichten montierten Stückes ist die im griechischen Götterpantheon ambivalente Identität des Gottes Hermes, der--abgesehen von seiner Funktion als Himmels-Bote--als Schutzgott des Weissagens, der Literatur und der Künste (dies noch vor Apoll) firmiert, als Erfinder der Schildpattleier und Mitschöpfer von Alphabet und Tonleiter, überdies als Garant der Vertragssicherheit, des Handels und des Wegerechts, zugleich aber auch als Schirmherr der Verbrecher und Diebe. In der dunklen Seite des Gottes hat Trolle das Wesen der modernen Großstadtwelt zum mythischen Bild verdichtet: Hermes, der Dieb, der Gewaltverbrecher und Mörder, ist der "Gott (in) der Stadt"--kein Glücks-Gott, sondern eine Figur des Über-und Untergangs. Wo das Spiel von "Gott in Mahagonny" dem jüdisch-christlichen Gott noch einmal einen letzten Auftritt gewährt als Projektionsfigur eines--wenn auch haltlosen und in dieser Haltlosigkeit von Paul Ackermann auch erkannten--metaphysischen Erlösungsversprechens,[5] zitiert Trolle den Hermes Psychopompos auf die Bühne. Trolles "Gott der Stadt" ist der Seelengeleiter, eine Figur des Übergangs zum Tod, zugleich damit auch des Endes der Geschichte, die in Trolles Stadtentwurf kein "großes" Subjekt mehr kennt: nicht mehr den Exzeß der Übertretung im "Alles-ist-erlaubt" der nihilistischen Amoralität (mit dem Paul Ackermann in Brechts Libretto das beschränkte Idyll im Winkel durch die Pleonexie seines Begehrens vorübergehend dynamisiert), nur noch die Banalität der alltäglichen Verbrechen, die nichts mehr haben vom Widerstand gegen eine verordnete Welt, die ein romantisches Konzept von Anarchie ihnen stets aufs Neue ablesen zu können glaubt.

II. In beiden Stücktexten ist die Stadt Projektionsfläche, Synonym für Glück und Verderben, Zion und Babylon (Brecht), Utopiebrache und Totenfeld der Träume (Trolle), zuletzt des Untergangs, in dem beide Autoren ihre Stadtgeschichten abschließen. Beide Male fungiert der urbane Raum als zeichenhafter (symbolischer) Raum so, auch wenn hinter ihm im einen Fall das Berlin der zwanziger Jahre mit seinen Vergnügungsvierteln (Brecht--allen offensichtlichen Amerika-Bezügen zum Trotz),[6] im anderen Fall der Osten der geteilten Stadt in der Vorwendezeit (Trolle)[7] als Ausgangspunkt erkennbar bleibt: die Stadt ist Spiegelfläche der (scheiternden bzw. gescheiterten) Sehnsucht nach der Fülle des Lebens. Läßt *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* sich lesen als ein "Spiel der Desillusionierungen,"[8] das die (illusionäre) Utopie eines Paradieses entwirft, auch um die Bedingungen ihres Scheiterns zu entwerfen, so liefert Trolles Drama, sechzig Jahre nach Brecht und die Erfahrung des Scheiterns der praktischen Utopien mit ihren sozialen Glücksversprechen im Rücken, eine nüchterne Innenansicht des urbanen Raums nach dem Schwinden auch des politischen Erwartungshorizonts: die Ernüchterung, in der Brecht sein Stück beschließt, gehört von vornherein zu den Bedingungen eines Spiels nicht mehr vom Glück und seinem Scheitern, sondern von der Dauer des Un-Glücks im Sinne der eingangs zitierten Äußerung Benjamins zur Permanenz der Katastrophe. Während Brecht in *Mahagonny* gleichsam eine Idealkonstruktion entwirft, ein Kapitalismusbild "nach der Schnur,"[9] operiert Trolles szenischer Entwurf damit auf einer grundsätzlicheren Ebene (auch wenn außer Frage steht, daß Brecht sich mit seiner Oper einer bloß sentimentalen Kapitalismuskritik enthält).

Ganz offensichtlich beruht bereits die Gründung Mahagonnys als Gegenentwurf zu den unwirtlichen großen Städten auf einem Täuschungsmanöver. Leokadja Begbick, Willy, der Prokurist, und Dreieinigkeitsmoses gründen die Stadt nicht in Verfolgung jenes Strebens nach Glück, von dem die Gründerväter Amerikas schrieben ("pursuit of happiness"), sondern mit dem profanen Ziel der Abschöpfung von Träumen durch den Handel mit Illusionen. Das ist hinlänglich beschrieben; dennoch lohnt es, noch einmal diesen Grundgedanken des Spiels in Erinnerung zu rufen.

Nicht von ungefähr variiert Brecht mit der Szene der Gründung Mahagonnys den biblischen Mythos der Städtegründung aus dem Verbrechen. Der erste Städtegründer Kain ist ein Mörder. Die Gründer Mahagonnys sind flüchtige Kriminelle, die das Ziel ihrer Reise, den Sehnsuchtsort der sagenhaften Goldküste, das neue Eldorado, nicht erreichen können; die in der Ödnis, an der Grenze der "Zivilis," stranden und nun in parodistischer Umschrift des apostolischen Auftrags als "Menschenfischer" die "eßbaren Vögel" (also die unzufriedenen Städtebewohner) in ihr Netz locken (BFA 2, S. 336). Mahagonny ist kein fehlgeleitetes Utopia, sondern in seiner behaupteten Gegenbildlichkeit (und das von vornherein) ästhetischer Schein: aus der kalten Wirklichkeit der glücklosen Arbeitswelt (Alaska)

herausgesprengter Verheißungsort eines "großen" Glücks, in dem der (potentiell revolutionäre) Einspruch gegen die ungenügende Welt in kleiner Münze ausgezahlt wird: als zunächst "Spießertraum"[10] aus "Ruhe, Eintracht, Whisky, Mädchen" (BFA 2, S. 353). Ruhe und Eintracht, die beiden Gründungsmaximen der Stadt stehen metonymisch für eine Stillstellung der Widersprüche und Antagonismen im gelebten Augenblick der Glückserfüllung, dessen Rahmenbedingungen der Unort Mahagonny zur Verfügung zu stellen verspricht.

Daß diese Gegenwelt durch die Bestimmung des Glücks als käufliche Ware *im Rahmen* und damit in der (schlechten) Wirklichkeit verankert bleibt--durch das Geld als Tauschmittel werden sie unmittelbar in Beziehung zueinander gesetzt: die sieben "mageren" Jahre der Mühsal ("Die sieben Winter / Die großen Kälten" Alaskas, aus der die Menschen in das verheißene Paradies strömen, BFA 2, S. 379) und die versprochenen "fetten" Jahre des "großen" Glücks-Genusses--markiert einen unaufhebbaren Widerspruch mit weit reichenden Konsequenzen. Denn damit errichten die Städtegründer das in Aussicht gestellte Paradies auf den Fundamenten der durch die Trennung von Glück und Arbeit bestimmten bürgerlichen Tauschgesellschaft, verlängern mit anderen Worten so die Hölle in den versprochenen Ausnahmezustand ununterbrochener Glückseligkeit hinein. An diesem Grundwiderspruch, der sich auch an der in Mahagonny keineswegs aufgehobenen Trennung eines primären (Konsumenten, Leistungsempfänger) und eines sekundären (Dienstleistende: Huren, Barpersonal, die Stadtgründer selbst) Marktes und damit der fortgesetzten Trennung von Konsum und Arbeit ablesen läßt, ändert (was leicht übersehen wird) auch die Revolte Paul Ackermanns wenig, der aus dem diffusen Gefühl des Ungenügens heraus ("etwas fehlt," BFA 2, S. 349) die Illusionierungsstrategien der Warenwelt in Frage stellt. Mit der Verabsolutierung des individuellen Glücksstrebens im Exzeß des rücksichtslosen "Alles ist erlaubt" gibt Paul auf dem dramatischen Höhepunkt des Spiels vor dem Hintergrund des drohenden Naturuntergangs das Zeichen zum Aufbruch aus der sich mit Verboten selbst wiederum Grenzen setzenden Schein-Idylle in die Anarchie des grenzenlosen "du darfst alles," dessen Fluchtpunkt die Unermeßlichkeit der individuellen Glückserfüllung ist. Nichts anderes bedeutet Pauls Weigerung, "*Mensch*" zu sein, wo er doch genau dessen Gegenstück, nämlich *Gott* sein will:

> JAKOB, JOE, HEINRICH: [...] *Alle drei brüllend*:
> Wir schlagen dich einfach nieder
> Ach, Paule, bis du wieder
> Ein Mensch bist! --
> PAUL *ruhig*: Oh, Jungens, ich will doch gar kein Mensch sein. (BFA 2, S. 352)[11]

Unter der Prämisse des hier formulierten Anspruchs der Ent-Grenzung und damit der Übermenschlichkeit (Göttlichkeit) weist Paul der Mahagonny-Gesellschaft in der "Nacht des Entsetzens" (BFA 2, S. 355) in Umkehrung der in der Bergpredigt formulierten Botschaft der Anspruchslosigkeit den Weg zur Glückseligkeit durch die Absolutsetzung individueller Glücksansprüche--dies als wirklichem Ausnahmezustand und damit auch der tatsächlichen Erfüllung der in der "Gründungsakte" der Netzestadt versprochenen, durch Gesetze und Regeln sofort aber wieder eingehegten, Glückseligkeit:

Wenn es etwas gibt
Was du haben kannst für Geld
Dann nimm dir das Geld.
Wenn einer vorübergeht und hat Geld
Schlag ihn auf den Kopf und nimm dir sein Geld:
Du darfst es!

Willst du wohnen in einem Haus
Dann geh in ein Haus
Und leg dich in ein Bett.
Wenn die Frau hereinkommt, beherberge sie
Wenn das Dach aber durchbricht, geh weg!
Du darfst es!

Wenn es einen Gedanken gibt
Den du nicht kennst
Denke den Gedanken.
Kostet er Geld, verlangt er dein Haus:
Denke ihn! Denke ihn!
Du darfst es!

Im Interesse der Ordnung
Zum Besten des Staates
Für die Zukunft der Menschheit
Zu deinem eigenen Wohlbefinden
Darfst du! (BFA 2, S. 358f.)

Zwar setzt mit der Umsetzung dieser "Frohen Botschaft" der absoluten Freiheit zum Glück eine Umkehrbewegung ein: aus dem beschaulichen Idyll im Winkel ("Wunderbar ist das Heraufkommen des Abends / Und schön sind die Gespräche der Männer unter sich!" BFA 2, S. 349) erwächst der Rausch des Lebens-Festes, den das Stück in den vier allegorischen Szenen des hedonistischen Genusses (Fressen, Lieben, Boxen, Saufen: Szenen 13-16) ausmalt. An der grundsätzlichen Bindung der ersehnten Glückserfüllung und damit der Utopie an das Tauschprinzip (Ware / Glück für Geld) aber ändert dies nichts. Der Grundwiderspruch der Mahagonny-Welt überlebt auch den Durchbruch des anarchischen Prinzips der Verausgabung,[12] das sich

als imitatio naturae definiert[13]: "Wie der Hurrikan es auch macht," so Paul zu Begbick, "so mache ich es. Du bekommst Geld dafür. Hier ist es" (BFA 2, S. 359). Der Rest ist Geschichte: Auf der Rückseite der von Paul verkündeten "Gesetze der menschlichen Glückseligkeit" (BFA 2, S. 355) hält so ein ungezügelter Konsumismus Einzug in Mahagonny, dem alles an menschlichen Beziehungen zum Opfer fällt und der am Ende auch physisch das "Leben" kostet, dessen Begriff die Utopie der Selbst-Entgrenzung aber in emphatischer Weise beschwört. Der leibliche Genuß verwirklicht sich als Völlerei, die Liebe als Prostitution oder allenfalls temporäres Glück; die Unterhaltungsindustrie gerät zum Blendwerk der Ablenkung, Männerfreundschaft und -solidarität erweisen sich als Chimären. Paul selbst wird am Ende ein Opfer der Markt-Gesetze, die der Glücks-Stadt erst Leben eingehaucht haben, und büßt auf dem elektrischen Stuhl seine Grundschuld der Zahlungsunfähigkeit ab--nicht allerdings ohne sich gleichsam am Nullpunkt seiner Hoffnungen noch vom Herold der anarchischen Glückserfüllung zum Kritiker des schönen Scheins zu verwandeln, der seine Einsicht in das eigene Versagen als Vermächtnis für die (Über-)Lebenden an das Publikum adressiert[14]; die Stadt selbst geht im Chaos unter.

III. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* läßt sich vor diesem Hintergrund, und das heißt vor allem auch vor dem Hintergrund der Geschichte Paul Ackermanns als eines "wahrhaft Suchenden" (so der Chor), verstehen als eine "Passionsgeschichte zum Nullpunkt" *hin*,[15] die Nachricht gibt vom Scheitern der Hoffnungen auf die Erfüllung individuellen Lebens-Glücks und der auf sie antwortenden Erlösungsversprechen der schönen neuen Welt des Kapitalismus (der als Religionsersatz ebensowenig einen Ausweg aus der real existierenden Hölle bieten kann wie die Religion selbst).

Hermes in der Stadt hingegen erzählt seine Geschichte(n) in Weiterführung der düsteren deutschen Alptraumszenarien *Weltuntergang Berlin I* (UA 1979) und *Weltuntergang Berlin II* (UA 1986) umgekehrt *vom Nullpunkt aus*. Trolles Drama beginnt dort, wo Brechts/Weills Oper endet: im "freien Fall." Wie ein fernes Wetterleuchten zeichnet sich in den Verbrechensgeschichten, aus denen heraus Trolle seine Stadt als Höllenvision in vier Bildern aus chorischen Sprechformen heraus entwickelt, Brechts Botschaft von der Glücklosigkeit des Goldenen Zeitalters (auch der zum Zukunftsentwurf aufgeschminkten Gegengründung Mahagonny) in ihrer ganzen ernüchternden Brutalität ab--in der Verwirklichung des Ackermannschen Glücksprinzips der Ent-Regelung im Verbrechen: Wohnungsüberfälle, Einbruch, Raub, Betrug, Kindesentführung, Vergewaltigung und Mord. *Hermes in der Stadt* erzählt von diesen Verbrechen in der nüchternen Berichtsform des chorischen Rapports nach dem Alphabet im ersten Bild ("A, B, C, usw. oder Von den Dämonen, die mit uns die Städte bewohnen") und in längeren Verbrechensgeschichten in den folgenden Stückteilen, die zeigen,

daß die monetaristische Habsucht gerade nicht alle Leidenschaft zähmt, wie Norbert Bolz dies in seinem *Konsumistischen Manifest* provokativ als These in den Raum gestellt hat.[16]

Adorno hatte 1930 in seiner Besprechung der Leipziger Uraufführung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* Brechts/Weills Theaterarbeit von ihrem geheimen utopischen Fluchtpunkt aus (oder dem, was er dafür hielt) gedeutet. Gemessen an der sozialistischen Welt, die sich verschweige, enthülle sich in *Mahagonny*, so Adorno seinerzeit, die *bürgerliche* Welt in ihrer Absurdität und Abgelebtheit.[17] In Trolles Drama fällt der Blick umgekehrt auf die *spätsozialistische* Welt, freilich ohne daß diese noch länger "aus dem geheimen Stande der Erlösung" und damit aus einem Kontingenzbewußtsein heraus "angeschaut" würde (was Adorno für *Mahagonny* behauptet hatte).[18] Die Bewegung der Desillusionierung, die den Ablauf der vier allegorischen Szenen vom Fressen, Lieben, Boxen und Saufen in Brechts Libretto bestimmt, ist in Trolles Drama auf Dauer gestellt. Die--auch ihren letzten Glücksverheißungen entkleidete--Stadtwelt kann sich nicht einmal mehr im Ansatz als Ort des Vergnügens ausgeben: Gottes "billiger Salon" ist ganz Hölle bereits.

Mit der Einheit des Wahren, Guten und Schönen als Ausdruck einer Kultur der menschlichen Versöhnung fällt dabei in Trolles Stück auch die letzte Ideologie der ausgenüchterten Wirklichkeitsinspektion zum Opfer. So beiläufig wie die alltäglichen Verbrechen im einleitenden Teil des Stückes *erzählt* und durch die abschließende Zitation von Georg Heyms Gedicht "Die Dämonen der Städte" zum "Gleichnis vom heutigen Leben" überhöht werden,[19] so leichtfüßig und teilnahmslos zieht der flanierende Gott Hermes im zweiten Bild ("Der Gott flaniert") seine Kreise, raubend, vergewaltigend und mordend, während er in seinem Kopf die Metrik des deutschen Verses nach Friedrich Georg Jüngers Verslehre rekapituliert und am Beispiel von Gedichten unter anderem Klopstocks, Hölderlins, Goethes, Schillers und Hebels zunächst über die Schönheit des Blankverses, des Alexandriners, des Hexameters und des Pentameters reflektiert.[20]

> Er saß in einem Auto,
> hielt ein Lenkrad in der Hand und fuhr mit dem Auto
> über eine asphaltierte Straße an einer Kiefernschonung
> entlang,
> kuckte, die Hände am Lenkrad, nach rechts auf die
> Schonung,
> an der er entlang fuhr und dachte:
> "Oh, Sohn der Maia, oh, Enkel des Atlas,
> du hättest dir nie deine beste Erfindung,
> ...abschwatzen lassen [sollen] von Phöbos,
> dann suchtest du jetzt andere Abenteuer,
> als hier in einem Auto unterwegs zu sein
> von Abzweigung zu Abzweigung, von Ortseingangsschild zu

Ortsausgangsschild!"
und die Augen auf die Kiefernschonung neben der Straße gerichtet,
sagte er laut:
"Jetzt dort hinter der Schonung im Wald
mit Melete Mneme Aoido im Gras liegen
und mit den Fingern der Hand, die im weichen Moos liegt,
den Takt eines jambischen Fünfhebers klopfen!",
und die Augen erneut nach vorn auf die Straße gerichtet,
sagte er laut zu sich selber:
"Ganove, streng dich an,
durchschaue die Geheimnisse der Metrik des deutschen Verses,
und selbst dir, der wahrhaftig kein unbescholtener Junge ist,
eröffnet sich eine Welt, von der du bis heute nichts ahntest!",
da entdeckte er vorn in Fahrtrichtung ein Mädchen[21]

Das Beunruhigende dieser szenischen Erfindung ist weniger die Gelassenheit, mit welcher der im Unterschied zu Brechts unerwartet ("Mitten im Whisky," BFA 2, S. 384) über die Welt kommendem Richtergott ganz *gegenwärtige* Hermes seine Taten begeht, als vielmehr, daß sich aus der Kunst kein humaner Gegenentwurf mehr zu den Taten des von ihr "erfüllten" Mörders gewinnen läßt: die Kunst bleibt im wahrsten Sinne des Wortes Kopfgeburt; sie bietet der Barbarei nicht die Stirn, bleibt kalte Kunstfertigkeit (im übrigen steht sie selbst in einer unklaren Beziehung zum Verbrechen[22]). Als Fluchtfigur für das Versagen des bürgerlichen Humanismus schreibt der Ästhetiker Hermes so auf der Spur des verlorenen Schönen mordend seine Stadtgeschichte als andere "Saison in der Hölle," die Trolle im vierten Bild konsequent in der Ankündigung des Untergangs enden läßt (der Text dieses Bildes ist voller Anspielungen auf das Höllentagebuch *Une saison en enfer*, in dem Rimbaud seine Abrechnung mit der hinter ihm liegenden Epoche in ekstatisch-visionärer Weise zur Sprache bringt).

Mit den letzten Versen, die ihm im Kopf umhergehen, während er von der Polizei gestellt wird, rücken dabei in Gestalt der eigentümlich Form-losen Lyrik Ivan Golls und August Stramms Texte in den Gesichtskreis des Mörders, die sich mimetisch dem Untergang aller (moralischen, ethischen, ästhetischen) Formen angleichen, durch die Gesellschaft sich organisiert bzw. in ihrem Selbstverständnis kodifiziert. In ihnen klingen bereits die Themen von Einsamkeit und Untergang an, die den letzten Gesang--"Hermes in der Stadt (Schlechtes Blut)"--bestimmen, in dem der "dunkle" Gott sich noch einmal in einem Kollektiv jugendlicher Mörder reinkarniert.[23] Ein neun Mal wiederholtes Rezitativ, das wie der Szenentitel ("Schlechtes Blut") Rimbauds *Saison en enfer* paraphrasiert,[24] schärft die Konturen dieser Höllenvision, die der Quintessenz des Spiels von Gott in Mahagonny zu schlagender Anschaulichkeit verhilft:

KOMM, KOMM OHNE SÄUMEN,
STUNDE, VON DER WIR TRÄUMEN!
ZEIT WIRD'S
DASS DIE OZEANE ÜBERSCHWAPPEN,
DASS DAS FEUER DER VULKANE
ÜBERGEHT AUF DIE STÄDTE, DÖRFER, HÄUSER!
UND AUCH FÜR MICH GILT'S
GANZ UND GAR MODERN ZU SEIN![25]

Strukturiert durch diesen immer wieder aufs Neue in den Text eingespeisten Wunsch vom Auskostenwollen des Lebens "bis zur Neige"[26] (dies vor dem Hintergrund des Mangels) erzählt der Text auf der biblischen Matrix des verhinderten Sohnes-Opfers auf dem Moria in Form eines chorischen Sprechgesangs die Geschichte eines alltäglichen Mordes als modernes Greuelmärchen[27]: Berauscht und wie im Delirium treibt eine Gruppe Jugendlicher aus Langeweile per Schockanruf ein Kind in den Tod. Systematisch verängstigen die jungen Mörder den allein in seiner Wohnung auf die Heimkehr der Eltern wartenden Jungen, verführen ihn schließlich dazu, sich mit Schlaftabletten und Essig zu vergiften.

Im Unterschied zu der Erzählung von Abraham und Isaak bewegt sich die Szene ungehindert auf ihr tödliches Ende zu. Wie bei Brecht, dessen Libretto zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* sich streckenweise wie eine Parodie biblischer Pathosformeln liest,[28] verstärkt die Überführung der jüdisch-christlichen Heilstopik, hier in Gestalt des ausgesetzten Menschenopfers (Abraham und Isaak), dabei die verstörende Wirkung. Kein gütiger Gott schreitet ein und ersetzt das Menschenopfer durch ein Tieropfer (und rettet Abraham damit eine Zukunft im Weiterleben der künftigen Generationen seiner Nachkommenschaft):

keine Rettung gibt es mehr für den Jungen,
der dort oben in der Wohnung schreit,
der umsonst mit beiden Händen sich in den Mund greift,
um den Schmerz herauszureißen aus seinem Hals,
doch die Wände dieses Hauses stürzen nicht ein,
und kein Erdbeben erschüttert diese Stadt,
und keine Wolke oben über den Dächern tut sich auf, und
keine Stimme spricht vom Himmel![29]

Während Brecht sein Libretto explizit auf den "Fall" der Stadt hinschreibt--im Hintergrund der durch-und gegeneinander ziehenden Schlußzüge ist das brennende Mahagonny (Anspielung auf das Höllenfeuer) sichtbar--, bringt Trolle den Untergang seiner Höllen-Stadt nur indirekt ins Spiel: durch die menetekelartigen Denksprüche, die der Chor jugendlicher Mörder zum Sterben seines Opfers am Ende an die Wände der Wohnung schreibt. Diese Sprüche beginnen mit einem Zitat aus dem Matthäus-Evangelium, das auf das Ende der

Welt und das Nahen des Weltgerichts verweist (MT 24,28: "Wo das Aas ist, da sammeln sich die Adler"), und sie enden mit einem Ausblick auf das Entsetzen Schillers vor der Rebarbarisierung des Menschen aus den revolutionskritischen Passagen des "Lied[s] von der Glocke":

> O SCHMERZENSREICHE STADT, O STADT ZU TODE GETROFFEN,
> AUF WAS, STERBENSKRANKE, SETZT DU NUN DEIN HOFFEN,
> DIR, DIE AUF NICHTS MEHR HOFFEN KANN,
> SCHREIBE ICH DAS URTEIL AN DIE WAND.
> *Schreiben, während oben in der Wohnung das Kind wimmert, nach einer Weile im Haus ein Gerenne entsteht, unten auf der Straße Sirenengeheul sich nähert, an die Wände der Wohnung Sprüche wie*
>
> WO AAS IST, SAMMELN SICH DIE GEIER! / BESSER
> ANDERE BALBIEREN, ALS SELBST BALBIERT ZU
> WERDEN! / ICH KANN FREILICH NICHT SAGEN, OB ES BESSER WIRD, WENN ES ANDERS WIRD! / VORBEI IST DAS ZWEIERLEI, DAS UNS SO LANGE BETÖRTE, DIE DUMME LIEBESQUÄLEREI; HAT ENDLICH AUFGEHÖRET! / ADE NUN, IHR LIEBEN, GESCHIEDEN MUSS SEIN! / ES IST DAFÜR GESORGT, DASS DIE BÄUME NICHT IN DEN HIMMEL WACHSEN! / GEFÄHRLICH IST'S DEN LEU ZU WECKEN, VERDERBLICH IST DES TIGERS ZAHN, JEDOCH DER SCHRECKLICHSTE DER SCHRECKEN, DAS IST DER MENSCH IN SEINEM WAHN![30]

Mit dieser Textcollage schlägt das Stück den Bogen zurück zum Anfang. Das "Urteil" / Zeichen an der Wand verbindet die Vorstellung der von Dämonen beherrschten Stadt mit derjenigen der anhaltenden mythologischen Naturverfallenheit (Stichwort: Rebarbarisierung), projiziert den Mord *von* Kindern *an* einem Kind zurück auf die Rolle des vielgestaltigen Gottes auch als Totenführer, der die Stadt in den Untergang führt.

Vor der Hand kommt diesem Stückschluß eine dem Ende der *Mahagonny*-Oper vergleichbare Bedeutung zu. Die Wandschriften lassen sich lesen so als verschobene Weiterführung der schriftlich zu schlagwortartigen Parolen verdichteten Verhaltens—und Organisationsformen der bürgerlichen Gesellschaft, welche die "unbelehrten" Einwohner Mahagonnys auf Inschriften-Tafeln bei den abschließenden Demonstrationszügen mit sich führen. Brecht führt in diesen Schlußzügen die Mahagonny der Katastrophe ausliefernden Ideologien noch einmal plakativ gegeneinander und setzt sie mit den gesellschaftlichen Realitäten ins Verhältnis. Trolle verzichtet mit seiner Collage auf die demonstrativ-moralisierende Wendung dieses Schlusses, stellt die poetischen Bilder vielmehr frei aus dem Korsett der ideologischen Paradigmen, ohne der entglittenen Geschichte eine zweite Gegenwart zu verschaffen im Bezug auf ein verschwiegenes Ideal. Das wiederum weist auf die poetologische Differenz zwischen den dramaturgischen Konzepten, die beiden Untergangsszenarien

bei aller Vergleichbarkeit in der Konzeptualisierung der Stadt als Transitraum zum Tod zugrunde liegen.

IV. In einer 1929 entstandenen Auseinandersetzung mit Herbert Jherings Broschüre "Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod" hat Brecht den Tod der Klassiker als Kollateralschaden des zurückliegenden Weltkriegs bezeichnet: "Die Wahrheit ist: sie sind im Krieg gestorben. Sie gehören unter unsere Kriegsopfer."[31] Zusammengenommen mit einer Bemerkung über den Krieg als "praktische[m] Anschauungsunterricht für ein neues Sehen der Dinge"[32] in den Notizen des Autors zum Einzug der Dialektik in die Dramatik enthält diese Äußerung die Begründung für Brechts Suche nach neuen künstlerischen Formen und zugleich seinen Umgang mit der Tradition *als Material*. Die historische Erfahrung verändert auch den Blick auf die (literarische) Tradition; dem durch die Zeit veränderten Bewußtsein wird sie in ihrer Zeitlichkeit erkennbar; sie verliert damit die Aura ihrer Unberührbarkeit, kann als Material aber zum Humus werden für die Entwicklung einer neuen Kunst.[33]

Die Erfahrung des Sozialismus als praktischem Anschauungsunterricht einer anderen Zeit hat auch den Klassiker Brecht zum Aufbaumaterial werden lassen, zum Humus für eine neue dramatische Produktion. In diesem Sinne ist Trolles Drama *Drama nach Brecht*—nicht im Sinne der Abhängigkeit und nicht im Sinne des Zitats, sondern im Sinne der in Brechts Antiklassizismus angelegten Dialektik von Abstoßung und Anverwandlung. Das Drama Trolles ist der Versuch, von Brecht aus und über Brecht hinaus die "Wirklichkeit" nicht durch Annäherung (Realismus, Spiel) zu erreichen, sondern durch eine Vergrößerung der Distanz: durch ein Einfrieren der Spiel-Dramaturgie noch (des für sich bereits durchkälteten[34]) epischen Theaters,[35] dessen wesentliche Grundgedanken von Brecht ja gerade im Umfeld der Arbeit an der *Mahagonny*-Oper formuliert werden. Verwiesen sei aus diesem Material hier lediglich auf den Gedanken der Trennung (und eben nicht Verschmelzung) der Elemente Text, Musik, Opsis, in der sich für Brecht die intendierte (Er-)Neuerung der Oper verwirklicht.[36] Trolle hat diese Vorstellung in eigenwilliger (und eigenständiger) Weise weiterentwickelt zu einem Drama des "erzählten" Textes, das--was hier nur angedeutet werden konnte--mit (eigentümlich subjektlosen) chorischen Sprechformen experimentiert.[37] *Dihegesis* (Erzählung) tritt an die Stelle von *Mimesis* (Nachahmung von Handlung), was zwar seine Wurzeln im epischen Theater hat, aber nur noch im Ansatz Gemeinsamkeiten aufweist mit der Episierung fiktionaler Vorgänge im Theater Brechts: Dihegesis *als*, vor allem aber *anstelle* des theatralen Spiels, das nur noch als hypothetisches durch den Rahmen der Erzähltexte entworfen wird. Als Mittel der Illusionsbrechung steht die Narration im epischen Theater im Dienst der Wegführung des Zuschauers von der Repräsentation der fiktiven Vorgänge (wenn sie medientechnisch gesehen als Rahmung des *Spielgeschehens* natürlich auch hier nach wie vor Repräsentation

ermöglicht). Im Drama Trolles ist diese Funktion in letzter Konsequenz aufgegeben: der Rahmen bleibt leer und tritt in eine neue Funktion: als Black Box eines erst noch zu schaffenden theatralen Ereignisses, das sich als Prozeß versteht.

In der größtmöglichen Entfernung nähert Trolles Theaterästhetik der postepischen Dihegesis sich damit dem Vorbild Brecht wieder an: in der Absicht nämlich zur Freisetzung von Kreativität,[38] was wiederum Brecht in seinen Anmerkungen zur Oper noch ganz konkret als Angriff auf eine "Gesellschaft" verstanden wissen wollte, "die solche Opern [Stücke] benötigt."[39] Während *Mahagonny* freilich--folgt man der Behauptung Brechts--"noch prächtig auf dem alten Ast" der Tradition sitzt, auch wenn sie ihn bereits "ein wenig" ansägt,[40] befindet sich Trolles Drama mit seinen Chorgesängen ohne Subjekt mitsamt des Astes des epischen Theaters bereits schon auf dem Boden (der wiederum und anders einer der Tatsachen ist).

Anmerkungen

[1] Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in Brecht, *Werke, Stücke* 2, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin/Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1988), S. 333-392; hier S. 384f. Im Folgenden im Haupttext zitiert als BFA, gefolgt von der Band- und Seitenzahl.

[2] Vgl. dazu Hans-Thies Lehmann, "Newness and Pleasure. Mahagonny Songs," *The Drama Review* 43.4 (Winter 1999): S. 16-26; hier S. 25.

[3] Walter Benjamin, "Kommentare zu Gedichten von Brecht," in *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980), S. 539-572; hier S. 546.

[4] Walter Benjamin, "Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus," in ebd., Bd. I.2, S. 509-690; hier S. 683.

[5] Nichts anderes bedeutet ja das Gericht Gottes im theologischen Kontext: Aufrichtung seiner Herrschaft durch die Bestrafung der Sündigen und die Heiligung seiner Auserwählten.

[6] Vgl. dazu Albrecht Dümling, *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik* (München: Kindler, 1985), S. 145.

[7] Eine Reihe von textimmanenten Signalen verweist auf diesen DDR-Hintergrund: Trolles Verbrechensgeschichten basieren auf tatsächlichen Vorkommnissen in Ostberlin; einer von Trolles Verbrechern verlangt ein "Zwanzigpfennigstück," ein anderer gibt sich als Mitglied des "Timor-Trupps" aus usw. Trolle selbst hat *Hermes in der Stadt*, angesprochen auf das Experiment mit Formen chorischen

Sprechens, als sein "Wende-Stück" bezeichnet. Vgl. "Jetzt gehen wir mal Sartre lesen. Ein Gespräch mit dem Dramatiker Lothar Trolle," *die tageszeitung*, 29.10.1991.

[8] Jan Knopf, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in Jan Knopf, Hrsg., *Brecht Handbuch*, Bd. 1: *Stücke* (Stuttgart und Weimar: Metzler, 2001), S. 178-197: hier S. 189.

[9] Vgl. dazu die Bemerkung Heiner Müllers, Brecht habe mit *Furcht und Elend des III. Reiches* ein "Faschismusbild nach der Schnur der (damals notwendig unkompletten) marxistischen Analyse, eine Art Idealkonstruktion" entworfen. Heiner Müller, "Ein Brief," in Müller, *Theater-Arbeit* (Berlin: Rotbuch, 1975), S. 124-126; hier S. 124f.

[10] Horst Jesse, *Brecht in Berlin* (München: Das freie Buch, 1996), S. 173.

[11] Diese Sehnsucht nach Übermenschlichkeit macht Paul noch nicht unbedingt zum Nachfahren Fausts. Zu dieser These vgl. Bob Robinson, "Dr. Faustus in Mahagonny: Marlowe and Brecht," *Communications from the International Brecht Society*, N. J. 19.2 (1990): S. 48-57.

[12] Das hat Reiner Steinweg in wünschenswerter Klarheit herausgearbeitet. Vgl. Reiner Steinweg, *Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis* (Frankfurt am Main: Brandes & Apsel, 1995), S. 47.

[13] Vgl. BFA 2, S. 360: "Paul: Darum fordere ich euch auf / Tuet alles heut nacht, was verboten ist. / Wenn der Hurrikan kommt, der macht es auch so!"

[14] Vgl. dazu BFA 2, S. 386: "Jetzt erkenne ich: als ich diese Stadt betrat, um mir mit Geld Freude zu kaufen, war mein Untergang besiegelt. Jetzt sitze ich hier und habe doch nichts gehabt. Ich war es, der sagte: Jeder muß sich sein Stück Fleisch herausschneiden, mit jedem Messer. Da war das Fleisch faul! Die Freude, die ich kaufte, war keine Freude, und die Freiheit für Geld war keine Freiheit. Ich aß und wurde nicht satt, ich trank und wurde durstig. Gebt mir doch ein Glas Wasser!"

[15] Reinhard Baumgart, *Selbstvergessenheit. Drei Wege zum Glück: Thomas Mann, Franz Kafka, Bertolt Brecht* (München und Wien: Hanser, 1989), S. 139.

[16] Norbert Bolz, *Das konsumistische Manifest* (München: Fink, 2002).

[17] Vgl. Theodor W. Adorno, "Mahagonny," in *Gesammelte Schriften* 17, Hrsg. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), S. 114-122; hier S. 114: "Wie in Kafkas Romanen die mittlere bürgerliche Welt absurd und verstellt erscheint, indem sie aus dem geheimen Stande der Erlösung angeschaut wird, so ist in Mahagonny die bürgerliche

Welt enthüllt als absurd, gemessen an einer sozialistischen, die sich verschweigt."

[18] Ebd.

[19] In diesem Gleichnischarakter hatte Weill die Bedeutung der Stadt Mahagonny gesehen. Vgl. Kurt Weill, *Ausgewählte Schriften*, Hrsg. David Drew (Frankfurt am Main: Insel, 1976), S. 58.

[20] Zu den zitierten Beispielen vgl. Friedrich Georg Jünger, *Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht* (Stuttgart: Klett-Cotta, 31987), passim.

[21] Lothar Trolle, *Hermes in der Stadt*, in Lothar Trolle, *Hermes in der Stadt. Stücke*, Hrsg. Fritz Mierau (Berlin: Henschel, 1991), S. 133-181; hier S. 146f.

[22] Bereits die von Hermes geschaffene göttliche Leier ist das Produkt eines Diebstahls. Dem Mythos zufolge hatte Hermes die Saiten der von ihm geschaffenen Leier aus den Därmen von Kühen gefertigt, die er zuvor seinem Halbbruder Apollon gestohlen hatte. Im Tausch gegen die noch lebenden Kühe händigt Hermes dem zürnenden Bruder das Instrument aus und tritt damit die "schöne" Kunst an Apoll ab. Darauf bezieht sich Trolle an der oben zitierten Stelle.

[23] Die entsprechende Szenenanweisung lautet: "Hermes (eine Gruppe Jugendlicher) in einer Wohnung irgendwo in der Stadt" (Trolle, *Hermes in der Stadt*, S. 165).

[24] Arthur Rimbaud, "Eine Zeit in der Hölle" (*Une saison en enfer*), in Rimbaud, *Das poetische Werk*, Bd. 1: Eine Zeit in der Hölle. Licht-Spuren, aus dem Französischen von Hans Therre und Rainer G. Schmidt (Frankfurt am Main: Zweitausendeins, o.J.), S. 20-58; vgl. bes. den Gesang "Böses Blut" (*Mauvais sang*), S. 24. Die Verszeile "Komm, komm ohne Säumen" schließt unmittelbar an den Vers "Komm, so komm, Zeit in der ich brenn" (ebd., S. 47) aus dem "Lied vom allerhöchsten Turm" an, mit dem das Ich der *Saison en enfer* berichtet, Abschied genommen zu haben "von der Welt."

[25] Trolle, *Hermes in der Stadt*, S. 165f. und passim.

[26] Vgl. ebd. S. 178: "Welchen Götzen bete ich an, / Wen soll ich belügen, / Wen soll ich verraten, / Wessen Blut durchwaten, / Um dieses Leben auszukosten bis zur Neige! / Komm, Komm ohne Säumen, / Zeit, von der wir träumen...."

[27] Vgl. ebd., S. 166: "Und jetzt erzähle mir / das Märchen von dem Kind, / das an diesem Nachmittag allein in seiner Wohnung sitzt und nicht weiß, / was tue ich vor lauter Langeweile / *Fangen an zu erzählen.*"

[28] Vgl. Gunter G. Sehm, "Moses, Christus und Paul Ackermann. Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," in *Brecht-Jahrbuch 1976* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976), S. 83-100.

[29] Trolle, *Hermes in der Stadt*, S. 181.

[30] Ebd.

[31] Bertolt Brecht, "Gespräch über Klassiker," in BFA 21, S. 309-315; hier S. 309.

[32] Bertolt Brecht, "[Anschauungsunterricht für ein neues Sehen der Dinge]," in BFA 21, S. 304-305; hier S. 305.

[33] Heiner Müller hat das Werk Hans Henny Jahnns in diesem Sinn als Humus bezeichnet. Vgl. "Jahnn ist Humus. Aus einem Gespräch anläßlich der 'Medea'-Inszenierung von Werner Schroeter im Düsseldorfer Schauspielhaus am 10.2.1989," *Argo* 1 (1989): S. 80-90; hier S. 83.

[34] Brecht selbst spricht in seinem 1936 entstandenen Essay "Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst" von einer "Durchkältung" des Rollenspiels im chinesischen Theater, dies als Vorbild für die geforderte epische Distanz von Schauspieler und Rolle. Bertolt Brecht, "Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst," in BFA 22.1, S. 200-210; hier S. 203.

[35] Der Begriff der "Einfrierung" ist angelehnt an Strawinskys Idee der "Einfrostung," die seinerseits Brechts Vorstellung der Durchkältung des Rollenspiels inspiriert haben dürfte. Vgl. dazu Vera Sonja Stegmann, *Das epische Musiktheater bei Strawinsky und Brecht. Studien zur Geschichte und Theorie* (New York u.a.: Peter Lang, 1991), S. 20.

[36] Vgl. Bertolt Brecht: "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt 'Mahagonny*," in BFA 24, S. 74-86; hier S. 79.

[37] Zur Dramen- und Theaterästhetik Trolles vgl. weiterführend Norbert Otto Eke, "'Kein neues Theater mit alten Stücken'. Entgrenzung der Dramaturgien in der DDR-Dramatik seit den 70er Jahren (Müller, Braun, Brasch, Trolle)," in Hans-Christian Stillmark, Hrsg., *Rückblicke auf die Literatur der DDR* (Amsterdam und New York: Rodopi, 2002), S. 307-346.

[38] Vgl. dazu "Ein Zettel, unter der Tür durchgeschoben. Ein Gespräch mit Lothar Trolle...," in Lothar Trolle, *Die 81 Min. des Fräulein A. (Annas zweite Erschaffung der Welt)* (Berlin: BasisDruck, 1995), S. 40.

[39] Brecht, Anmerkungen zur Oper, S. 84.

[40] Ebd.

Let's Have Fun?! *Mahagonny* and the Fun Society

What Mahagonny was supposed to achieve as an exceptional city has been generalized in the 1980s and 1990s as the "fun society." This essay examines the following questions: What aspects of the fun society are prefigured in *Mahagonny*? What perspective does it offer for the fun society? The parodic quotation in *Mahagonny* of the Apocalypse according to John evokes a relation between transgression and punishment that appears to operate today as well. The fun society not only is criticized for obsessively working on its pleasures but also is suspected of precipitating its own end through the unleashing of the instincts and the affirmation of "asocial" behavior. Hence the claim that the terrorist attack of 9/11 signaled "the end of the fun society" extends the apocalyptic vision of punishing the hedonists. On the other hand from a cultural-anthropological perspective *Mahagonny* shows the crisis of "undifferentiation" (René Girard) in its evolutionary forms. Social disruption and rising violence are contained by a symbolic sacrifice (Paul). Money becomes a stabilizing factor and the new "dominant medium" (Hörisch) of an aggressively permissible society. The essay asks whether Brecht's historicization of the sacrificial cult in transgressive capitalism allows a diagnostic prognosis for our times and what sacrifices of/in the fun society are to be made today.

Spaß muß sein?! *Mahagonny* und die Spaßgesellschaft

Was Mahagonny als Ausnahmestadt leisten sollte, ist in den 80er und 90er Jahren zur "Spaßgesellschaft" generalisiert. Der Aufsatz geht folgenden Fragen nach: Welche Aspekte der Spaßgesellschaft sind in *Mahagonny* präfiguriert? Welche Sicht auf die Spaßgesellschaft ermöglicht sie? Die in *Mahagonny* parodistisch zitierte Apokalypse des Johannes evoziert einen Konnex von Entgrenzung und Bestrafung, der bis heute zu wirken scheint. Der Spaßgesellschaft wird nicht nur vorgeworfen, zwanghaft an ihren Vergnügungen zu arbeiten, sie wird auch verdächtigt, in der Entgrenzung der Triebe und im Befürworten des "Asozialen" das eigene Ende heraufzubeschwören. So setzt die Behauptung, der Terroranschlag vom 11.9.2001 habe das "Ende der Spaßgesellschaft" eingeläutet, die apokalyptische Vision als Bestrafung des Hedonistischen fort. Andererseits zeigt *Mahagonny* in kulturanthropologischer Perspektive die Krise der "undifferentiation" (René Girard) in ihren Verlaufsformen. Die im Hurrikan chiffrierte Erschütterung des Sozialen und die aufbrechende Gewalt werden durch das stellvertretende Opfer (Paul) eingedämmt. Geld wird zum stabilisierenden Faktor und neuen "Leitmedium" (Hörisch) einer aggressiv enttabuisierten Gesellschaft. Der Beitrag fragt, ob Brechts Historisierung des Opferkultes im entgrenzten Kapitalismus eine zeitdiagnostische Prognose erlaubt, und welche Opfer (in) der Spaßgesellschaft heute dargebracht werden.

Spaß muss sein?! *Mahagonny* und die Spaßgesellschaft

Elke Brüns (Berlin)

"Überall gibt es Mühe und Arbeit / Aber hier gibt es Spaß" (V, 46)[1]: Was Mahagonny noch als einzelne Stadt leisten sollte, schien in den 90er Jahren zur Gesellschaftsform avanciert: die Deutschen lebten in der "Spaßgesellschaft." Der Hedonismus währte indes nur kurz, genauer bis zum 11. September 2001. Ein Jahr später schrieb Oliver Fuchs in der *Süddeutschen Zeitung*: "Noch nie verwandelte sich eine Katastrophe so schnell in eine Erzählung. Die Trümmer des World Trade Center rauchten noch, da standen schon der Grundplot, die Charaktere und der Titel dieser moralischen Erzählung fest: 'Das Ende der Spaßgesellschaft.'"[2] Hier drängt sich die Frage auf, was die deutsche Spaßgesellschaft und die Anschläge auf das World Trade Center eigentlich verbinden soll? Dass dieses Ereignis, um dessen politische Hintergründe und Konsequenzen es an dieser Stelle nicht gehen soll, so problemlos mit einer bestimmten Lebensform in Verbindung gesetzt wurde, dass dieses Deutungsmuster eines durch eine Katastrophe beendeten verantwortungslosen Hedonismus so schnell Verbreitung fand, legt nahe, dass hier eine—mit Oliver Fuchs gesprochen—"Erzählung" vorliegt, die weniger mit den aktuellen politischen und gesellschaftlichen Realitäten zu tun hat, als mit einer kulturhistorisch fundierten kollektiven Phantasie. Sie lässt sich als Bestrafungsphantasie charakterisieren, als das gleichermaßen lustvoll wie angstvoll herbeigesehnte apokalyptische Ende, das zur Neuorientierung einer entdifferenzierten Gesellschaft führt. Auch Brecht setzt mit *Mahagonny*, genauer mit der von ihm als gültig erachteten Fassung von 1930 diese Phantasie in Szene. Die Oper auf dem Hintergrund des Szenarios der deutschen Spaßgesellschaft und ihrem Ende zu lesen, bietet die Möglichkeit, *Mahagonny* aus einer gänzlich neuen Sicht zu interpretieren: dem von René Girard beschriebenen kulturanthropologischen Mechanismus von Entdifferenzierung und Gewalt. Auch die christliche Umschrift der Oper erfährt dadurch eine neue Deutung.

Was ist—oder genauer: was war—die Spaßgesellschaft? Der Begriff "Spaßgesellschaft" wurde in der *TAZ* vom 23. Januar 1993 erfunden.[3] Noch ging es um ein mehr oder weniger harmloses Phänomen: um Fußball. Doch bald darauf erlebte der Begriff eine steile Karriere, deren Höhepunkt um die Jahrtausendwende erreicht wurde. Ganz Deutschland schien sich zur Spaßgesellschaft transformiert zu haben, und niemand geringeres als Wolfgang Schäuble erhob den Begriff in den Rang einer soziologischen Kategorie.[4] Tatsächlich ist die Spaßgesellschaft—anders als derjenige der ihr nahestehenden Erlebnisgesellschaft[5]—nie wissenschaftlich definiert worden, es handelt sich eher um eine Kampfvokabel im öffentlichen Diskurs.

Mahagonny.com
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

Den "Cato der Spaßgesellschaft"[6] gab Reinhard Mohr im *Spiegel*. Unter dem Titel "Der totale Spaß" konstatiert er: "Deutschland ist zum Freizeitpark mit voll integrierter Spaßzone geworden, ein Crossover der Massenkultur aus Pop, Comedy, Polit-Show und Dauerparty: Spiel ohne Grenzen."[7] Die von Mohr untersuchte Frage, ob "das Volk ohne Witz" sich als "verspätete Lachnation" endgültig von ihrer notorischen Humorlosigkeit befreie oder einfach nur flächendeckenden Schwachsinn produziere, beschrieb offenbar nur das Symptom einer weiterreichenden Krise. Denn wo selbst die *Bildzeitung* sich angesichts der Versteigerung eines von Verena Feldbusch benutzen Dixie—Klos fragen musste: "Sind wir alle gaga? Verschwinden unsere deutschen Werte im Lokus?"[8] ziehen Spenglerische Dimensionen auf: "Also doch: Untergang des Abendlandes? Frisst die Spaßgesellschaft ihre Kinder?"[9]

Nicht weniger apokalyptisch—dafür aber mit Verweis auf das alte Ägypten—beschwor Alexander Gauland in der *Welt* die Lage der Nation. Die Ägypter hätten ihre hoch entwickelte Kultur und ihre historischen Erinnerungen vergessen und seien zu einem Volk analphabetischer Bauern herabgesunken: "Die Spaßgesellschaft ist der Beginn einer solchen Fellachisierung."[10] Nüchtern und wohl zutreffender charakterisierte Harald Martenstein im *Tagesspiegel* die Spaßgesellschaft als "Endzustand der Säkularisierung": "Das Feiern hat sich von seinen traditionellen Anlässen gelöst und fließt frei durch den Alltag, der Genuss füllt so manche Leerstelle, dort, wo in der Persönlichkeit früher die Überzeugungen saßen."[11] Diese Entwicklung basiere auf ökonomischen und politischen Faktoren wie gesunkenen Arbeitszeiten und gestiegenen Gehältern sowie einer explosiv entwickelten Unterhaltungsindustrie. Martenstein betonte auch ein progressives Moment: "Die Spaßgesellschaft ist auch eine Folge der Emanzipation des Proletariats. Den Konservativen gefällt die Spaßgesellschaft nicht, weil sie auch die letzten, unerheblichen Reste von Traditionen und Werten zersetzt."[12] Im *Big-Brother*-Container, so hingegen Lenger, offenbare sich paradigmatisch die der Spaßgesellschaft zugrundeliegende Subjektstruktur der vaterlosen Gesellschaft. Diese—bereits um das Jahr 1918 diagnostiziert—greife heute zu Surrogaten über, die aus Medienverbundsystemen bestehen. Doch die vaterlose Gesellschaft setze heute keine Revolte und kein Begehren mehr frei: Im rastlosen Spaß agiere sich vielmehr auch Panik aus. Markierte das Gesetz des Vaters Tabu und Grenzen, so ist die vaterlose Gesellschaft von jedem Gesetz entbunden: "Alles ist ihr erlaubt, und die Brüderhorde macht mobil—mit lärmendem Spaß, exhibitionistisch und infantil zugleich, zu jeder Regression fähig."[13] In *Big-Brother*-Containern und auf *Love Parades*, in den Exstacy-Räuschen der Jugendkultur, enthemmt in reproduktionsfreiem Single-Sex, Popliteratur und *Gala* konsumierend, ging ganz Deutschland mit seinen Kampfhunden als "abartiges Spielzeug einer partiell degenerierten Spaßgesellschaft,"[14] präsidiert von einem

gutgelaunten Kanzler Schröder auf dem Gottschalk-Sofa, in Hedonismus auf oder besser: unter.

Am 11. September war die Party schlagartig vorbei. Als Peter Scholl-Latour in einer Talkshow auf die Frage nach der Bedeutung des 11. September als Nato-Verteidigungsfall antwortete: "Das Ende der Spaßgesellschaft," war die Formel gefunden, hinter der sich Freund und Feind der Spaßgesellschaft neu sortieren konnten.[15] Beharrten einige Unverdrossene wie etwa Michael Pilz auf der Spaßgesellschaft als unserem, "hehren, unveräußerlichen Gut,"[16] so sahen andere wie Alexander Gauland mit dem 11. September "über Nacht" die "Lebenslüge der Spaßgesellschaft" entlarvt.[17] Auch Heimo Schwilk machte einen zartrosa Hoffnungsschimmer am Horizont aus: "Stehen die Signale also auf Verbürgerlichung, dürfen wir tatsächlich mit dem Ende der 'Spaßgesellschaft' rechnen, wie es die Terror-Katastrophe in den USA heraufbeschwört? Erleben wir zugleich die Renaissance einer Verantwortungsgemeinschaft, in der bürgerliche Wertorientierung das hedonistische Dauer-Amüsement ablöst?"[18] Martenstein erteilte dieser Hoffnung eine kühle Absage: Nicht die "Apologeten der Spaßgesellschaft," sondern die "neoliberalen Propheten der Globalisierung" seien am 11. September widerlegt worden. Entgegen ihrer Predigten vom überflüssigen Staat erlebe dieser nun vielmehr ein Comeback, "weil er der einzige ist, der gegen eine Weltverschwörung von Terrorbanden etwas ausrichten kann."[19] Auch den Literaten musste der Ernst der Stunde schlagen. Der Autor Matthias Politicky berichtete von der Buchmesse 2001, dass "sich der anschwellende Gesang verdichtet zur simplen Gleichung mit einer einzigen Unbekannten: 11. September = Ende der Spaßgesellschaft = Anbruch einer neuen schwergewichtigen, womöglich gesellschaftskritischen, jedenfalls ernsten Literatur."[20]

Der 11. September bildete offenbar die Zäsur, die Regression, Staatserosion, Kulturverlust und Wertverfall einer sich verantwortungslos im "Stahlbad des Fun" (Adorno) suhlenden Gesellschaft Einhalt gebieten konnte. Wäre es nicht frivol—also typisch Spaßgesellschaft--müsste man sagen: Bevor das Abendland untergehen konnte, griff das Morgenland am 11. September rettend ein.

Schon in der Paradiesstadt *Mahagonny* war es ähnlich zugegangen--die jüngste Inszenierung an der Hamburger Staatsoper aus dem Jahr 2000 siedelte die Oper entsprechend als Kritik der Spaßgesellschaft im Ballermann-Milieu Mallorcas an.[21] Gegründet als Ort des konsumistischen Vergnügens wird Mahagonny vom heranziehenden Hurrikan bedroht. Was wie eine apokalyptische Strafe angesichts dieses Sündenbabels anmutet—hingewiesen sei auf die biblischen Bezüge des Stückes--lässt sich im Wortsinne noch mal abbiegen. Denn während der Hurrikan andere Städte verwüstet, zieht er in einem Bogen an der Vergnügungsmetropole vorbei. Der Hurrikan lässt sich mit Bezug auf René Girards kulturanthropologische Theorie als Zeichen der "undifferentiation" einer Gesellschaft, als

Auflösung des sozialen Regel-und Symbolsystems deuten. In den von Girard analysierten Texten, Kleists *Das Erdbeben von Chili* und Artauds *Le theatre et son double*,[22] bilden ebenfalls Naturmetaphern--die Pest und das Erdbeben--narrative Zeichen der Erschütterung des Sozialen. In Mahagonny wird die vorgebliche Naturgewalt als gesellschaftliche deutlich. Der ehemalige Holzfäller Paul wird zum menschlichen Hurrikan: "Was ist der Taifun an Schrecken gegen einen Menschen, wenn er seinen Spaß will?" (V, 526). Schon länger ist Paul unzufrieden mit den Verboten, die das Leben in Mahagonny reglementieren, wie er der Stadtgründerin, der Witwe Begbick, zu verstehen gibt:

> Siehst du, du hast Tafeln gemacht
> Und darauf geschrieben:
> Das ist verboten
> Und dieses darfst du nicht
> Und es entstand keine Glückseligkeit. (V, 526)

Gesetzlosigkeit menschlichen Glücks. Der Hurrikan als Naturgewalt verspricht die Lust einer entgrenzten Gesellschaft, wie Paul der Witwe Begbick erläutert: "Ja, denn ich, der ich lustig bin, zerschlage lieber deine Tafeln und deine Gesetze, und deine Mauern müssen hin sein. Wie der Hurrikan es auch macht, so mache ich es" (V, 70).

An die Stelle der von ihm zerstörten Verbotstafeln, auf denen das Zusammenleben in Mahagonny basierte, errichtet Paul den Imperativ *Du darfst*. Nach seinem Willen sollen nun alle frei ihre Triebe und Bedürfnisse ausleben—werkgeschichtlich eine Reminiszenz an den Baalschen Vitalismus. Mit der Aufhebung der Verbote wird Mahagonny im Wortsinne a-sozial. Tatsächlich hatte Mahagonny seine Sozialität überhaupt *nur* über die Verbotstafeln errichtet, da es jenseits dieser, wie Jan Knopf betont, nichts Gemeinschaftliches in der Stadt gibt.[23] Doch der im drohenden Hurrikan symbolisierte und im Zerschlagen der Verbotstafeln vollzogene Entdifferenzierungsprozess fordert seinen Preis. Eine Gesellschaft, die sich ihrer sozialen und symbolischen Regeln enthebt, evoziert Girard zufolge immer die Gewalt, die sie nur durch allgemeingültige und verpflichtende Gesetze, Regeln und Normen bannen kann. Die Gewalt beginnt frei zu flottieren und kann sich als Kampf aller gegen alle *gegen jeden* richten und jeden treffen. Die ursprünglich dreiteilige Akteinteilung der Oper, die später gestrichen wurde, markiert genau diese Zäsur.[24] Der ehemals zweite Akt, so resümiert Knopf, zeige "Kämpfe aller gegen alle," die den "Scheinaufstieg der Stadt garantieren."[25] Während in den Szenen des ehemaligen ersten Aktes die Verbote dafür sorgen, dass "die Kämpfe fair sind und ohne Opfer bleiben,"[26] fordert entsprechend im ehemals zweiten Akt ein unfairer Boxkampf den ersten Toten. Die Musik betont den Ernstfall, der hier eintritt, in dem sie tatsächlich ernst wird: "Die Formelhaftigkeit kann aber auch, wie in der Sterbeszene des Boxers, in ernsten Ausdruck umschlagen;

die aufgesetzte Fröhlichkeit des 'flotten Marschs' verwandelt sich zuerst in Aggressivität und schließlich in einen echten Schock."[27]

Um die entdifferenzierte Gesellschaft wieder zu stabilisieren, wird nun, Girard zufolge, die alle bedrohende Gewalt gegen ein einzelnes Opfer gerichtet. Allein dieses—gemeinhin der Sündenbock--kann die im Entstrukturierungsprozess aufbrechende Gewalt anhalten, das Opfer steht mithin am Anfang neuer Symbolbildung und kultureller Differenzierungsleistungen.[28] Dieses Opfer bringt der ehemals dritte Akt, in dessen Zentrum die Verurteilung und Hinrichtung Pauls steht. Nun scheint Paul auf den ersten Blick keinesfalls einem archaischen Ritual anheimzufallen, stellt man ihn doch vor ein—wenn man so will--ordentliches Gericht. Doch diese Gerichtsszene zeigt den zugrundeliegenden Opfer-Mechanismus und seine Funktion. Denn erstens ist die Justiz, wie Girard sagt, den Opferriten verwandt, da sie als rationalisierte Rache ebenfalls auf die Eindämmung ausgelöster Gewalt zielt. Zweitens, und dies ist das Wichtigere, wird Paul für Verbrechen bestraft, die vorher keine waren, wie die "Verführung" der Prostituierten Jenny, die ihm eingangs die nunmehr dem Gericht angehörende Witwe Begbick als Kupplerin vermittelt hatte. Paul wird für Verbrechen bestraft, die nur deshalb welche sind, weil er das Gericht nicht bestechen kann. Am deutlichsten wird der Zusammenhang von Entgrenzung und Opferritus in der Druckfassung von 1929 und der Uraufführung von 1930, in der die Leiche Jimmys den Demonstrationen am Ende des Stückes vorangetragen wird.[29] Das Opfer wird, so Girard, rituell sakralisiert--genau dies geschieht hier, auch wenn dieser Prozessionszug ein parodistischer ist.

Am Ende wird Paul hingerichtet, weil er kein Geld mehr hat--das größte Verbrechen in Mahagonny und zugleich die erste Differenzleistung, die über das Opfer in die entgrenzte Gesellschaft eingezogen wird: Geld haben oder nicht. Mit Jochen Hörisch könnte man sagen, dass sich hier die Gesellschaft nach ihrer endgültigen Säkularisierung unter dem neuen Leitmedium Geld wieder zusammenfindet: "Darum ists das Geld nur, woran man sich halten kann" (V, 99). Auch wenn man in Mahagonny keine Parodie der Bibel sehen muss, so ist doch der Bezug zur Religion offenkundig. Auf Pauls Frage angesichts seines Todesurteils "Ihr wißt wohl nicht, daß es einen Gott gibt" fragt die Witwe Begbick--vermutlich perplex--zurück: "Was gibt es?" (V, 95). Immerhin läßt sie noch einmal parodistisch das "Spiel von Gott in Mahagonny" aufführen: "Du aber," wendet sie sich an Paul "setze dich auf den elektrischen Stuhl" (V, 95).

Folgt man der These Girards, der zufolge alle Gesellschaften mit dem Problem der Gewalt zu kämpfen haben, so weist Mahagonny die zwei von ihm als universal beschriebenen Momente der Gewalteindämmung geradezu überdeutlich aus: 1. Die Verbote, 2. den Ritus als inszenierte Normübertretung. Garantieren die Verbote, dass die egoistischen Impulse und Triebe der Einzelnen in sozial verträgliche Bahnen kanalisiert bzw. dort, wo sie gefährlich werden könnten, verboten werden, so provoziert der Ritus die Übertretung der

Normen, um die Gewalt der Gesellschaft auf ein Opfer zu richten und sie so zu stabilisieren. Girard sieht Verbote und Riten im mimetischen Wesen des Menschen begründet. Der Mensch entwickelt seine Begierden und Wünsche nicht autonom aus sich heraus, sondern immer im sozialen Kontext, d. h. durch die Vermittlung von anderen--das berühmte "Zeige mir, was ich begehren soll." Notwendig wird der Mensch damit auch zum rivalisierenden Wesen. *Mahagonny* zeigt, wie Wünsche im sozialen Kontext erzeugt und kanalisiert werden. Kaum haben die Neuankömmlinge Paul, Josef, Heinrich und Jakob Mahagonny erreicht, präsentiert ihnen der Dreieinigkeitsmoses auch schon Mädchenbilder: das Begehren der Männer wird geweckt, in dem es auf Objekte gerichtet wird. Auch die mit dem Zerbrechen der Tafeln einsetzende Enttabuierung wird normiert vollzogen. Der Chor gibt die Richtung der Triebenthemmung vor:

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

Die in *Mahagonny* geschilderten Enttabuierungsvorgänge sind denen der Spaßgesellschaft vergleichbar. Denn auch hier artikuliert sich ja mitnichten ein irgendwie geartetes autonomes Begehren. Vielmehr kommen "neue Formen der Macht, der Disziplinierung und der Uniformierung" zum Einsatz: "Dies wird zwar durch den Umstand verborgen, daß die 'Spaßgesellschaft' im Zeichen der Abweichung, des Außerordentlichen, des Exzessiven oder Irregulären auftritt. [Tatsächlich aber] wird die Abweichung... zum ersten Ordnungsfaktor, der 'Spaß'zum vornehmsten Leistungsziel, um das erbitterte Kämpfe ausgetragen werden."[30]

Zurück zu *Mahagonny*. Girard kritisiert die Annahme, es könne Gesellschaften geben, die nicht mit dem Problem der Gewalt konfrontiert wären, denn dieses setzt eine Gesellschaft jenseits des menschlichen Begehrens und damit jenseits der Rivalität voraus. Diese Illusion basiert Girard zufolge auf der Annahme, dass es Menschen gebe, denen es an nichts mangelt oder deren selbstgenügsamer Narzißmus kein Begehren kenne. Genau diese Vorstellung entlarvt Brecht, denn das als utopische Gegengründung gebaute Mahagonny ist ein falsches Paradies: es ist auf Geld gegründet. Schon während der verordneten Ruhe richten sich die Begierden der Staatsgründer entsprechend auf das Monetäre. Paul wird der erste Kritiker dieses Paradieses. Er moniert: "Etwas fehlt." Indem er die Enttabuierungsvorgänge initiiert, gerät Mahagonny in den Zustand der entdifferenzierten Gesellschaft, in der Aggressionen frei flottieren. Hinsichtlich des Konnexes von Entdifferenzierung, Gewalt und Opferritus ist Mahagonny bis zur Hinrichtung Pauls auf der Folie Girards lesbar, dann aber weicht Brecht vom Schema ab, indem er dieses

kulturelle Grundmuster historisiert. Denn das Opfer hat diese Gesellschaft nicht befriedet--im Gegenteil. Eine kapitalistische Gesellschaft--dies ist die Lehre der Oper—kann die Gewalt auch durch Opferriten nicht eindämmen, da sie alles Begehren und alle Wünsche an das Geld koppelt und damit die Rivalität und den Kampf aller gegen alle nicht als Ausnahmezustand erlebt, sondern zur Gesellschaftsform erhebt.

In Mahagonny brechen Teuerungen und Unruhen aus, die Stadt ist dem Untergang geweiht. Der Zwischentitel besagt, dass in den letzten Wochen der Netzestadt in "zunehmender Verwirrung aller gegen alle die noch nicht Erledigten für Ihre Ideale [demonstrierten]--Unbelehrt" (V, 98). Die Unbelehrten demonstrieren für hemmungslosen Egoismus und für schrankenlosen Kapitalismus. Hier stellt sich die Frage: Worüber hätten die Netzestadtbewohner belehrt sein können? Welche Erkenntnis formuliert das Stück? Explizit diejenige Pauls angesichts seines Todes: "Jetzt erkenne ich, als ich diese Stadt betrat, um mir Freude zu kaufen, war mein Untergang besiegelt... Ich aß und wurde nicht satt, ich trank und wurde durstig. Gebt mir doch ein Glas Wasser!" (V, 97). Hier spricht offenbar ein durstender Christus am Kreuz, dem natürlich kein Mitleid zuteil wird, denn die Ware Wasser kostet Geld.

In der Umarbeitung der Oper hat Brecht nicht mehr am Baalschen Vitalismus der Vorläuferfassung festgehalten. Anders als Jimmy, der auch angesichts des Todes noch am Lebensgenuss festhielt, fühlt Paul die Reue der Spaßgesellschaft nach der Katastrophe, die hier freilich eine persönliche geworden ist. Er ähnelt darin dem einsamen Kinogänger, wie ihn der Filmtheoretiker Georg Seeßlen ein Jahr *vor* den Terroranschlägen beschrieben hat: "In letzter Zeit" stellt er fest, "verschlägt es uns...häufig nicht auf der Suche nach Unterhaltung, sondern nach dem schönen Schmerz, nach Geißelung und Sühne" ins Kino.[31] Das Kino der Spaßgesellschaft zeigte ebenfalls die Symptome einer sich entdifferenzierenden Gesellschaft: "Aus jedem Spaß wird ein Horror, und aus jedem Horror ein Spaß. Aber was ist mit dem, was dazwischen liegt und darüber hinausgeht? Der Aufklärung? Oder wenigstens einer religiösen Erfahrung?"[32] Das Kino hat letztes gewählt: Statt Filme, die uns befreien würden, so Seeßlen weiter, lieben wir "Filme, die wie Bußpredigten zur Umkehr mahnen. Wir lieben Filme, in denen Opfer und Wandlung zelebriert werden. Aber auch solche, die uns sanft an die Hand nehmen...um uns aus den trostlosen Freuden der Spaßgesellschaft in eine Erfahrung von Verantwortung und Fürsorge zu geleiten."[33] Sicherlich nimmt *Mahagonny* die Zuschauer eher unsanft an die Hand. Aber auch Brecht hatte in der Bearbeitungszeit der Oper mit dem Marxismus offenbar eine neue Verantwortlichkeit entdeckt.[34] Mit *Mahagonny* stellt er noch mal seine eigene Baalsche Spaßgesellschaft auf die Bühne, um sie dann--dem Zuschauer sei's eine Lehre--dem Untergang preiszugeben.[35] Die Lehre, die der Zuschauer aus der Vorfassung ziehen kann, unterscheidet sich dabei grundlegend von

der späteren Fassung. Jimmys letzter Wunsch vor seiner Hinrichtung lautet:

> Ich wünsche
> daß ihr alle
> Euch durch meinen schrecklichen Tod nicht abhalten laßt
> Zu leben, wie es euch paßt, ohne Sorge
> Denn auch ich
> Bereue nicht / Daß ich getan habe
> Was mir beliebte

Beschreibt diese Fassung die Struktur von Entdifferenzierung und Opfer als einen kulturellen Mechanismus, der sich jederzeit wiederholen kann, so wird dieser Prozess durch Pauls Reue und die biblischen Bezüge umgedeutet zum Bild eines für die Sünden der Welt geopferten Christus--eine zwar stellvertretende, aber auch gerechte Strafe.[36]

Hier liegt der Bezug zur Spaßgeslleschaft und ihrem Ende: Die Anschläge vom 11. September konnten als das Ende der Spaßgesellschaft gedeutet werden, weil diese als sich entdifferenzierende Gesellschaft bereits unbewusst auf der Suche nach neuen Grenzen, neuer Verantwortung war. Nicht nur der Modemacher Joop hatte schon vor den Anschlägen die Parole "Der Glamour ist vorbei!"[37] ausgegeben und eine Rückwendung zum Echten und Authentischen im Modus neuer Bescheidenheit propagiert. Auch das Kino als Agent des Unbewussten hatte schon vor dem 11. September an einem neuen "religiösen Text" gearbeitet—und damit zwar Spaß und Hass hinter sich gelassen, aber nicht die Aufklärung gewählt. So richtig es ist, dass eine Gesellschaft sich nicht problemlos entgrenzen kann, so sehr steckt in den apokalyptischen Visionen einer für ihren Hedonismus bestraften Welt--von Johannes über Brecht bis hin zur bekehrten Spaßgesellschaft--auch eine Bestrafungsphantasie.

Anmerkungen

---

[1] Die für Brecht gültige Fassung von *Mahagonny* (1930) wird zitiert nach Brecht, *Versuche 1-12*. Reprint (Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977). Seitenangaben im Text mit der Sigle V.

[2] Oliver Fuchs, "Du musst dein Leben ändern. Der Pop: Am 'Ende der Spaßgesellschaft' stand ein Anfang," *Süddeutsche Zeitung*, 11.09.2002.

[3] Vgl. Lutz Hachmeister, "Die Phantome der Humor-Analysten. Lutz Hachmeister über Erfindung und Untergang der Spaßgesellschaft," *Der Tagesspiegel*, 07.04. 2001.

[4] Wolfgang Schäuble, "Warum wir Grenzen brauchen. Die atemberaubende Beschleunigung der Welt braucht Selbstbescheidung und Nachhaltigkeit," *Die Welt*, 12.09.2001.

[5] Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart* (Frankfurt/New York: Campus, 1992).

[6] Hachmeister, *Der Tagesspiegel*, 07.04.2001.

[7] Reinhard Mohr, "Der totale Spaß," *Der Spiegel* 23, 05.06.2000.

[8] Zit. n. Mohr, Ebd.

[9] Ebd.

[10] Alexander Gauland, "Fellachen der Spaßgesellschaft. Ohne historische Erinnerung und kulturellen Halt hat keine Gesellschaft auf Dauer Bestand," *Welt am Sonntag*, 27.03.2001.

[11] Harald Martenstein, "Der Tag der Entscheidung. Manche sagen: Die Spaßgesellschaft ist jetzt zu Ende," *Der Tagesspiegel*, 21.10.2001.

[12] Ebd.

[13] Hans-Joachim Lenger, "Big Brother: Die Signatur der Spaßgesellschaft," *www.zaesuren.de*.

[14] Zit. n. Hachmeister, "Die Phantome," *Der Tagesspiegel*, 07.04.2001.

[15] Michel Friedman, "Informationen, die sich selbst dementieren: Der Journalismus und die Attentate in den USA," *Süddeutsche Zeitung*, 18.09.2001.

[16] Michael Pilz, "Wertvoll wie nie. Die sogenannte Spaßgesellschaft ist unser hehres, unveräußerliches Gut," *Die Welt*, 11.9.2002.

[17] Alexander Gauland, "Mythendeuter gesucht. Der Kampf gegen den Terror bedarf auch des Rüstzeugs der abendländischen Kulturtradition," *Welt am Sonntag*, 17.10.2001. Genau am 11. September 2001 erschien Gaulands nachgerade prophetisch zu nennender Artikel: "Es geht wieder um etwas. Unter der Oberfläche der Spaßgesellschaft tobt ein neuer Kulturkampf," *Die Welt*, 11.09.2001.

[18] Heimo Schwilk, "Der Bürger kehrt zurück. Die Erfolge von Schill und Schily sind Signale für das Ende der Spaßgesellschaft und die Renaissance der Verantwortungsgemeinschaft," *Die Welt*, 30.09.2001.

[19] Harald Martenstein, "Der Tag der Entscheidung," *Der Tagesspiegel*, 21.10.2001.

[20] Matthias Politycki, "Simplifizierer und Schubladianer," *Die Tageszeitung*, 27.10.2001.

[21] Vgl. Jan Knopf, *Brecht Handbuch*, Bd. 1: *Stücke* (Stuttgart und Weimar: Metzler, 2001), S. 195.

[22] Die Verarbeitung tatsächlich stattgehabter Ereignisse–in Brechts *Mahagonny* Stürme in Miami, bei Kleist das Erdbeben von Lissabon–widerspricht dieser narrativen Funktion nicht. Vgl. dazu René Girard, "Mythos und Gegenmythos: Zu Kleists 'Das Erdebeben in Chili,'" in David E. Wellbery, Hrsg., *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists 'Das Erdebeben in Chili'* (München: Beck, 1985), S. 130-148.

[23] Knopf, *Brecht Handbuch*, S. 188, leitet dies aus der fehlenden Arbeit ab: "Das Leben in der ersten Phase von Mahagonny (vor dem Hurrikan) kann entsprechend sozial nur dadurch funktionieren, dass strenge Verbote gelten."

[24] Vgl. Ebd., S. 182ff. Knopf zufolge sind die Schwerpunkte des ersten Aktes die Gründung Mahagonnys und das Leben in Frieden und Eintracht, bis der Hurrikan alles in Frage stellt; im zweiten Akt folgt der Aufstieg Mahagonnys nach dem Motto "*Du darfst*," an dessen Ende die Zahlungsunfähigkeit von Jim steht; im dritten Akt bilden die Verurteilung / Hinrichtung Jims und der Fall der Stadt den Mittelpunkt.

[25] Ebd., S. 189.

[26] Ebd., S. 187.

[27] Albrecht Dümling, *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik* (München: Kindler, 1985), S. 168.

[28] Vgl. René Girard, *Das Heilige und die Gewalt* (Frankfurt am Main: Fischer, 31999), S. 139.

[29] Vgl. Knopf, *Brecht Handbuch*, S. 190.

[30] Lenger, "Big Brother."

[31] Georg Seeßlen, "Die neue Lust am Leiden," *Der Tagesspiegel*, 21.10.2000.

[32] Ebd.

[33] Ebd.

[34] Die Beschäftigung mit dem Marxismus setzte 1926 ein, allerdings blieb Brecht lange vom vitalistischen Baal fasziniert. Zur Entwicklung der eigenen Autorposition anhand der Figur Baal vgl. Elke Brüns, *außenstehend, ungelenk, kopfüber weiblich: Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann* (Stuttgart: Metzler, 1998). Hinsichtlich der Überarbeitungen der Stücke *Lebenslauf des Mannes Baal und Im Dickicht der Städte* spricht Knobloch von "Verschlimmbesserungen": "Den atmosphärisch

dichten, vitalistischen Dramen aus Brechts Frühzeit bekam der rational-versachlichende, anti-individualistische Zugriff des epischen Didaktikers Brecht offenbar schlecht." Hans-Jörg Knobloch, "'Ich hab den Schädel voll Neuem!' - Der frühe Brecht," in Andrea Bartl et al., Hrsg., *"In Spuren gehen..." Festschrift für Helmut Koopmann* (Tübingen: Max Niemeyer, 1998), S. 445-459; hier, S. 454. Die "Verschlimmbesserungen" erfolgen in *Mahagonny* durch den christlichen Duktus des Schlusses.

[35] In den Anmerkungen (vgl. V, 107) schreibt Brecht, dass die Überarbeitungen das Lehrhafte auf Kosten des Kulinarischen betonen.

[36] Auch Ulrich Weisstein, "Von reitenden Boten und singenden Holzfällern: Bertolt Brecht und die Oper," in Walter Hinderer, Hrsg, *Brechts Dramen. Neue Interpretationen* (Stuttgart: Reclam, 1995), S. 266-299; hier S. 288, sieht hier ein "Schuldbekenntnis" und eine "Absage an die anarcho-kapitalistische Utopie Mahagonny."

[37] Wolfgang Joop, "Glamour war gestern," *KulturSPIEGEL* 6, 31.07.2003.

Berlin-Mahagonny und die Neugestaltung von Grenzen nach der Wende

Brechts "Goldstadt Mahagonny" scheint durch das neue Berlin bestätigt zu werden. Die kapitalistische Invasion der Geldkultur nach dem Mauerfall führte zu einer Eroberung des einst kommunistischen Ostens durch den opportunistischen Westen. Brechts Text jedoch widersetzt sich dem Phänomen sich verändernder Grenzen und Grenzstädte. Schon 1893 erkannte der Historiker Federick Jackson Turner, dass die USA in den Gebieten am amerikanischsten waren, wo sie es am wenigsten offensichtlich waren: an ihren kontinuierlich sich bewegenden äußeren Rändern. Die Grenzermentalität, die Turners Text verteidigt und die Brechts Oper als menschenfressende Burleske kritisiert, kann man im aktuellen Berlin als eine (Haupt-)Stadt an dem östlichen Rand der deutschen Sprache und Geschichte finden: mit den Worten von Karl Scheffler als eine "Grenzstadt auf östlichem Boden, vergleichbar mit den Städten der Neuen Welt"--jedoch in einer Ost-West-Umkehrung. Die dauerhafteste Besonderheit von Berlins aktuellem städtischen Zustand basiert auf seinem ererbten Antistatus als Pionierstadt. Die starke Bewegung der historischen Grenzen Berlins, ob nun als Grenzland oder in Form der Zweiteilung, die die Spannungen des kalten Kriegs widerspiegelt, ermöglicht kreative Schwellen-Örtlichkeiten für die städtischen Transformationen.

Berlin-Mahagonny and the Re-Shaping of Post-Wall Borders

Brecht's "Goldstadt Mahagonny" appears to be re-justified by the New Berlin. The post-Wall invasion by capitalism's money culture has produced a usurpation of the former Communist East by the opportunistic West. Yet there is in Brecht's text a resistance to the phenomenon of a frontier's (or frontier city's) necessarily shifting borders. In 1893, historian Frederick Jackson Turner discerned that the USA was at its most American precisely where it was apparently least so: on its continually moving edge. The frontier mentality that Turner's text advocates, and that Brecht's drama critiques as cannibalizing burlesque, can be found in the case of modern Berlin as a (capital) city on the Eastern edge of German language and history: in the words of Karl Scheffler, as a "frontier town on eastern ground, like the cities of the New World"--but in West-East reverse. Moreover, Berlin's most enduring significance for the contemporary urban condition is based on its inherited anti-status as *Pionierstadt*. The intrinsic flux of Berlin's historical borders--whether as lands of frontier opportunity or as divisions delineating Cold War tensions--offers a creative legacy, that of threshold-sites of urban transformation.

Berlin-Mahagonny and the Re-Shaping of Post-Wall Borders[1]

Janet Ward (University of Nevada, Las Vegas)

Prologue: Europe's Last Stand

We live in an era in which the limits of physical / geographical and conceptual / socio-cultural expression are shifting in tandem with the influence of globalization. The global vision of a fully networked city, indeed of a fully networked world, US-style, signifies danger for the "territorial anchoring of the [European] nation-state," as Jürgen Habermas has noted in his writings on postnational identity.[2] The globalized "Netzestadt," in the sense of Bertolt Brecht's *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1928-29), is a gluttonous force, literally a net put out to catch "edible birds"[3]: it dissolves the differences between the nation-states within its capturing embrace, as it transforms fixed "boundaries" into unstable "flows."[4] As Habermas fears, "border controls" can now be easily washed away, demolishing the "construct of the nation" ("das nationale Gebäude") in the flood waters of globalization.

Nowadays Europe, not just the European nation-state, is a threatened species. This explains Habermas's and Jacques Derrida's joint attempt to stem the tide in their manifesto for a new Europe, as published at the end of May 2003 in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. In this article Habermas (for Derrida was more a co-signatory than a co-author) challenges Europe to form a counterbalance to the "hegemonic unilateralism" of the USA.[5] More disturbingly Habermas re-introduced Wolfgang Schäuble's 1994 term, "Kerneuropa," for a select few countries, which in practice would amount to a Franco-German power alliance. Dissenter and newcomer nations would thus be relegated to the status of a new *perimeter* Europe around this central "core."[6] In short, he called for new fortifications or borders to replace the old ones that no longer function. Not only do these suggested borders propose a wished-for return to the first nation-members of the European Community, they are also a reactionary conceptual barricade against those former East block nations presently awaiting EU membership status--even if Habermas has claimed he cannot imagine a Europe "without Prague, Warsaw, and Budapest."[7] The latent intolerance within Habermas's approach was compounded by historian Hans-Ulrich Wehler, who warned of "fatal consequences" for Europe, and especially for Germany, if that other-Islamic-East, as represented by Turkey, ever succeeds in entering the EU.[8] If Wehler has his way, the "deep furrows" of what he calls the "cultural border" between European and Islamic identities would never be crossed, and Europe's "new borders to the East" would be drawn much more closely to home instead of never having really been fixed in the first place. In Wehler's

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004)

discourse Germany's own Turkish Moslem, Britain's Asian Indian, and France's North African Arab populations do not appear to exist.

Poor "Old Europe," indeed the tides are rising over its Cold War borders, as US-globalization comes in from the West, and new post-Wall migrants and their different *mores* enter from the Slavic as well as from the Moslem East. Habermas's main focus remains the unwelcome virtual presence of the United States in Europe–the flow that, as he sees it, would destroy previous lines of European difference into what he fears would be undemocratic sameness. Yet it is equally possible that the new East (both European and Islamic) is the silent symmetrical partner in his text, inadvertently assisting the USA to surround that which Habermas nostalgically wants to revive as the European Franco-German "core." After all, the directional flows of contemporary shifting territorial and cultural identities pertain in Europe's case and especially in Berlin's just as much to the post-Cold War East as to the pre-and now post-9/11 (American) West. Derrida, shortly after the fall of the Wall, had not yet lost this awareness when he wrote that Europe constitutes the ultimate borderland of the West (that is, it is adjacent to what is *not* the West): "It is always in the figure of the Western heading and of the *final* headland or point that Europe determines and cultivates itself; it is in this figure that Europe identifies itself."[9] And Berlin shares with Vienna the nominal role of being the West's most Eastern city.

American Frontier Legacies

Like Habermas and Derrida, Brecht turns his attention westwards in his caricature of an American frontier city, the "Goldstadt Mahagonny." Brecht's satire would appear to have been re-justified by the situation of the post-millennial, post-hangover, now not-so-very-New Berlin. Brecht's morality tale certainly finds an echo in this still ongoing story of the invasion of capitalism's money culture into the reunified capital. The fall of the Wall produced in effect a social and economic usurping of the formerly Communist East by the ransacking West which regarded and continues to regard itself as victorious. The fortunes of plunderers and pioneers have risen and fallen (a veritable "Aufstieg und Fall") since the reunified German capital's initial building boom became the bust and eventual bankruptcy of the mid-1990s onwards. The late twentieth—century version of the equally short-lived American gold rush was enacted on the level of reclaiming (or rather raiding) the former prime building sites of the German Democratic Republic. The architectural "fortune seekers" mined whatever best suited them from Berlin's past urban imagery in order to clad the new structures.[10]

The opportunities for building Berlin anew have been driven by a combination of official planners (such as Wolfgang Nagel, former SPD Building Construction senator for Berlin; and Hans Stimmann, Berlin's city director of planning), corporate developers (like Roland Ernst, who has since served time for fraud), architects (especially Josef Paul

Kleihues, who first devised Critical Reconstruction for the International Building Exhibition [IBA] in the 1980s as an architectural blueprint for renewing the "European City"), and city marketers (like Volker Hassemer, former CDU Urban Development senator for Berlin and founder of the city marketing company Partner für Berlin). They variously devised a capital city that was to become, in the manner of Brecht's "founding of a paradise city" ("Gründung einer Paradiesstadt"), a house made of Critical Reconstructionist cards, an "ideological superstructure" of overly rushed international and federal investment.[11] On the residential level citizens' groups in the former East Berlin complain that they are being gentrified out of an increasingly alien "Boomtown-Mitte," as evacuated renters cannot afford to purchase their former, newly renovated apartments, now selling for up to 3,000 Euros per square meter.[12] In the most fashionable locations like the Hackesche Markt formerly residential buildings are being gentrified, using public subsidies intended to retain apartments as such, straight into future office space (creating oversized pseudo-apartments that have, for example, three toilets but no bathroom).[13] As Johannes Touché suggests, the Turks, the unemployed, and the minimum wage-earners are the sections of the populace most displaced by the urban planning discourses of the New Berlin, which have had little to do with aspects of urbanity that are working class, underclass, and/or multicultural.[14]

The border-as-frontier is an inheritance in modern times of the American West. American historian Frederick Jackson Turner provided one of the most striking analyses of this phenomenon over a century ago. In a watershed lecture of 1893 called "The Significance of the Frontier in American History," delivered in Chicago during its hosting of the world trade fair, the Columbian Exposition, Turner discerned that the USA was at its most American precisely where it was apparently least so, that is, on its continually moving, porous edge. The western frontier had transformed purportedly free (Indian) lands throughout the nineteenth century, and this fact had distinguished the entire country from Europe. Turner conceptualized the frontier as the "outer edge of the wave--the meeting point between savagery and civilization."[15] In the USA's history, stated Turner, a border was not a site or place but a process, a moving line. In fact, Turner was writing about a wave so mutable that it had already broken: the American Census Bureau of 1890 had announced that it literally could no longer chart the movement of the American frontier because there were too many pockets of settlement along it--demographic points that broke up any clear line of demarcation.

By contrast, in Europe the frontier had always suggested a "fortified boundary line" between populations.[16] Indeed this legacy of expected border stasis (despite all of Europe's warfare during the subsequent twentieth century) is causing the European continent today to resent its new post-Wall migrants. Economic theorist Saskia

Sassen has demonstrated how the wealthier European countries, as they try to rewrite their immigration laws, are unsuccessfully refuting a climate-change toward the new condition of border mutability. The new migrant in Europe is the hybridized "transmigrant."[17] The notion of a "frontier" thus represents a particularly fruitful way of understanding the concept of the border: both positive (signifying creative new opportunities) and negative (the colonial tradition of one group determining the fate of another--yet also being changed by the colonized, as Turner clearly argued).

However, Turner admitted that the pioneering-plundering spirit of the Western American frontier zone brought with it both an upside ("individual liberty") and a downside ("all the manifest evils that follow from the lack of a highly developed civic spirit," and "the worst forms of an evil currency"); in other words it is both "strong in selfishness and individualism."[18] His frontier thus has a kinship with Brecht's Mahagonny-town. Turner's phraseology is applicable to both: "[U]nrestraint is triumphant."[19] Yet Brecht's satire of the downside to capitalist opportunity also demonstrates, albeit unconsciously, the rampant vitalism of the frontier mentality and the anxiety that it inevitably provokes in more settled societies elsewhere. An illustration of this is Turner's adage about how first the English and then the European-influenced East Coast establishment absolutely dreaded being outpaced by the American West. As Turner states: "The East [i.e., English society; the East Coast] has always feared the result of an unregulated advance of the frontier, and has tried to check and guide it"[20]—and all in vain.

Berlin and the Eastern Edge

The positive flipside of the frontier mentality that Turner's text advocates and that Brecht's play provides as a cannibalizing burlesque can be identified in Karl Scheffler's 1910 assessment of Wilhelmine Berlin on the imperial edge of German language and history as a frontier town resembling American cities--but in geographical West-East reverse.[21] In contrast to the fate suffered by gold-hungry peasant-pioneers like Brecht's Paul Ackermann, who come to Mahagonny and are condemned for lack of what they seek (namely money), Scheffler recognized that, as on the American frontier, modern Berlin's radical, basically un-German, mutational tendencies provide in fact a ripe "playground for unlimited opportunities."[22] Scheffler, writing of the demographic explosion of Wilhelmine Berlin, was cognizant of the fact that many of Berlin's "pioneers" have always come from its so-called "wild" Eastern European side.

Berlin has been known, ever since Scheffler's initial designation in 1910 and Ernst Bloch's re-use of the same phrase in 1932, as a city fated "always to become and never to be."[23] This moniker of transformational rebuilding for the post-1871 (and hence then still relatively new) German capital was deemed to be a positive

component of the Bauhaus-style modernizing ethos of the mid-1920s. However, Berlin's various socio-geographical meanderings--caused by its belated jump start into a world city of Imperial and Weimar modernity and by its subsequent near-fatal marring by Nazi urban planning, wartime bombing, Cold War division, and now post-Wall reclamation and reinvention--are the reasons why this "outpost" city has repeatedly failed to live up to the yardsticks of consistent predictability offered by other capital cities and world/global cities over the course of the twentieth century. Berlin seems to have behaved as Kafka's eternally sought but never reached castle. Despite these apparent shortcomings, Berlin's most enduring significance for the modern and postmodern urban condition is based precisely and conversely on its inherited anti-status as *Pionierstadt*. Let us refer here to Bloch's phrase about Berlin as the quintessential metropolis of modernity and ask ourselves about its continued relevance for that city of today: "Here, it's especially easy for life to become new... This city's mutability makes it a site of least resistance to turning points--the ones that truly bring change--and to the renovation of the world... Other cities are often mere ghosts of a better past; hollow Berlin is possibly–there is no choice–the ghost of a better future."[24]

This positioning of the German capital as a creative yet dangerously malleable place on the moving outer edge is repeated in George Grosz's grotesque-celebratory visions of the urban cowboy in Berlin, *The Adventurer* and *The Golddigger* (both 1916).[25] In Bloch's assessment of the Weimar-era city Berlin's natural lack of topographically obvious borders like mountains, coastline, or dominant estuary meant that the belated capital had to find its borders elsewhere. Bloch's own landscape analysis performs this conceptual task: "The border is simultaneously a separation and an opening [*Trennen und Öffnen*]: the initial place at the border is the antechamber of what lies beyond [*das Vorzimmer von drüben*]."[26] And in post-Cold-War retrospect we could say that the fissure caused by the Wall did become Berlin's negating center for an entire era, its self-definition, its heart of new possibilities--in short its frontier for a while. This process of Berlin as a frontier-town has begun again in earnest after the fall of the Wall: Uwe Rada, editor at the taz, has referred to the imminent "Balkanization of Berlin."[27] We are now witnessing the moving line of the post-Wall era, and Berlin continues to serve as an urban microcosm of the shifts in that greater European continental divide.

The West needs to wake up to the fact that Berlin's deeper journey since the parting of the Iron Curtain has been toward the East rather than toward the West. While it is understood that Eastern Europe is now, so to speak, Berlin's "American" frontier, it is less willingly acknowledged that the radical changes affecting life in the East are affecting West Berlin as well.[28] Westerners generally do not wish to acknowledge this symbiotic process that is, rather perversely

perhaps, entirely concurrent with efforts toward globalization and the Americanization of the New Berlin's urban form, particularly in retail, office, and entertainment architecture. The transformation of Potsdamer Platz into a microcosmic image zone of the global city for the New Berlin forms the basis of the hopes of the Denver-based Anschutz Corporation for its own future master-planned Urban Entertainment Center at the Ostbahnhof, along with the ultimate rebuilding over the next several decades of the entire surrounding area that covers a terrain twice the size of the Potsdamer Platz development. Rather symbolically the Anschutz company's development of the Ostbahnhof area will require that the remaining section of the Wall at the East Side Gallery along the river Spree be broken at three points.[29] Just as Potsdamer Platz was re-claimed in the 1990s as the post-Wall commercial center of Berlin, so now the moving, opportunistic line of the inner-city border is shifting further east to the fresher terrain of the Ostbahnhof. As the West continues to erect its apparently conquering images and structures, Easterners are boldly entering into formerly purely "western" sites and altering the former status quo. Berlin's Brechtian Ackermann-types, then, are both Indian and trader. The only enduring growth industry in Berlin is the unofficial trade of the East European underground economy that the government is now struggling to partially legalize (for example, with "Mini-Jobs") since it cannot stop the flow.[30]

In the dynamic, ongoing fusion of both sides of the New European frontier zone along the former Iron Curtain the "bridging" is sometimes literal. Three additional German-Polish border crossings (bridges across the Oder and the Neisse rivers) are being built in preparation for Poland's entry into the EU.[31] Such fusion can be recognized in the case of the German-Polish border towns of Zgorzelec and Görlitz on the River Neisse, near the Czech Republic. Formerly one city (Görlitz) up to the end of World War II, the two cities are symbolizing the imminent entry of Poland to the EU with the building of a footbridge across the river. The bus and streetcar transit system of the two cities' 100,000 joint inhabitants will be made into one; and the school systems will be open to children from both sides of the water. The lifting of cumbersome trade restrictions will also permit trucks to cross the two cities' only vehicular bridge over the Neisse, transforming a process that can currently take up to three days due to border delays on the nearby Autobahn and helping to solidify the local politicians' and planners' hopes of turning the twin cities into a regional trade hub.[32] This welcome development signifies a return of sorts to a pre-Nazi, German-Polish interaction--minus, that is, the Jewish communities wiped out by the Third Reich--and hopefully a correction of that West European condescension toward its East European half. Indeed the aging German side of such border communities, suffering from a drastic population loss to the Western half of Germany, urgently needs the demographic youth and trade opportunities of its East European neighbors, most especially Poland.

The economically depressed border city Frankfurt an der Oder, for example, is dependent on its new role as a "transit-" or "through-city" ("Durchgangsstadt") for trade traffic to and from Eastern Europe; and the Viadrina University of Frankfurt an der Oder enrolls Poles as well as Germans.[33]

Creative Mutability in the Border Zone

Berlin's economic inability to rise beyond the status of a border-town is not all that bad. As critics like Rada and Wolfgang Kil have shown, post-Wall Berlin has re-become a "saloon" (as opposed to a "salon") city.[34] This has meant a happy failure, so to speak, for bankrupt Berlin. The good news--at least for the urban avant-garde of artists and writers, as well as for creative media industries--is that Berlin continues to fill a perennial need (a non-exploitative pioneer spirit) for a space containing otherness into which one can go beyond one's current condition and parameters. The very crisis, flux, and ultimate permeability of Berlin's historical borders--whether as land of opportunity or as division delineating Cold War tensions--deliver a series of highly creative "threshold" sites of urban transformation. Berlin serves, then, as an urban frontier that transforms those who engage its border condition. Turner had praised what he called "this perennial rebirth, this fluidity of American life," a democracy born of an encounter with the "continually advancing frontier line"--where the engagement of the wilderness meant a transformation of self and state.[35] Architectural theorist Phillip Oswalt refers to the urban wildernesses of Berlin as unmanageable, unplannable sites of "hot urban planning" containing highly creative "potential": "In this vital incompleteness resides also the strength of Berlin."[36] Architect Daniel Libeskind and cultural critic Andreas Huyssen have variously adapted the phenomenon of wild "voids" into a veritable phenomenological practice. This enduring border condition can be seen not just in Libeskind's Jewish Museum but also in his unsuccessful design entries for Unter den Linden, Potsdamer Platz, and Alexanderplatz--as well as in the radical architectural concepts of Lebbeus Woods (in his sketches for such zones in crisis as Berlin or Sarajevo) and Rem Koolhaas (in his essay on the Wall).[37] All such instances celebrate the sense of rupture offered by the architectural encounter of post-Wall East and West in Berlin.

A three-dimensional symbol of this is the Wall Park (Mauerpark), whose very messiness as a venue helps it achieve an acting-out of the No-Man's-Land that it once was: it now embodies the border-as-park. The terrain of the Mauerpark near the Schwedter Strasse was once, in the immediate postwar years, part of both the French and Russian sectors before it became part of the former "Death Strip" (*Todesstreifen*) of the Wall; its former functions included a Prussian military training ground and then a freight railway yard.[38] Today the Mauerpark, whose reputation as a *Subkultur*-outlet for Berlin youth is enhanced by its very own graffiti wall, is an as yet uncompleted post-

Wall site. At night it hosts unofficial parties, bonfires, grills, beer-drinking, and drug trades, activities that the police have had trouble controlling.[39] Its very imperfections and ugliness, according to the tidy standards of what constitutes appropriate urban public space for the boosterist New Berlin, contribute to its alternative value. As Jesse Shapins has shown, the original intention of the park's design by architect Gustav Lange already has been realized--even or precisely as the park awaits the purchase of remaining sections of land by the city from the Bundesbahn: it is a landscape "expression of the 'No-Man's-Land character' of the Death Strip." Thus the Wall Park has installed a sense of the uncomfortable past in the present that has so often been lacking in the city's other new projects.[40]

The border condition, then, has its advantages precisely in its instabilities, dangers, and ugliness. Turner's assessment of the role of the American frontier, Scheffler's and then Bloch's troping of modern Germany's version of the same in capital-city form, and now re-castings of the New Berlin by Rada and Oswalt that point up the regained capital's lingering spatial instabilities, all give us non-idealized, pragmatic assessments of the opportunities, transitory nature, and ultimately destabilizing permeability of the border condition. Of course, Berlin's official planning strategy of *telos*-oriented Critical Reconstruction has been to downplay precisely these creative dangers of acknowledging the border as both open and moving. We may well wonder how long Berlin's border condition may be able to continue in the face of Critical Reconstruction. The only Berlin-image permitted and promoted by such strictly restorative architectural boosterism has been that of the apparently holistic, pre-WWII world city. Post-Wall Berlin planning under the aegis of Stimmann has, in contrast, been aimed at discrediting the GDR's architectural footprint on the city and at sewing up the border zones into seamless non-recognition. It is as if this re-formed Berlin displays a "frontier anxiety"[41] only at those points where the cover-up of the city's greater heritage of continual brokenness becomes obstinately recognizable even through the sutures. For as long as the city-marketing efforts of Critical Reconstruction remain as effect-ridden "superstructure" and less as changes in the actual urban "base," Berlin's border condition is still clearly marked.

Epilogue: Mahagonny, Threshold, and Fortress

One parallel of this threshold condition or permeable boundary-zone on the American continent today would be the U.S.-Mexican borderlands, which are currently home to some of the most innovative urban developments that consistently transgress against the purported national divide between those cultures. Cities on both sides of the border are interacting in industrial operation, infrastructural management, and environmental work, and all of this is creating transnational collective identities. This is why US-Mexican Border Studies has developed into such a burgeoning field of enquiry:

cultural critics have perceived the degree to which the US-Mexican border zone is literally changing from the ground-up the hegemonic identity of white USA, as well as showing up the ultimate untenability of an embattled "Fortress America" ideology, while simultaneously overturning accepted notions of what constitutes a holistic, undivided urbanism.[42] Another instantiation would be Jerusalem, whose continued future existence ought to reside in the ability of urban planners to accommodate the double legitimacy of opposing Palestinian and Jewish land-claims in a mutually respected topography of shared, palimpsested sacralities.[43] Unfortunately it appears more likely that the city's topographical identity may well end up mirroring the untenable messiness of Israel's new "security barrier," a fortification doomed to incite further violence.[44] In contrast to the present context of Jerusalem, the difficulties and inadequacies of Berlin's frontier status, oscillating between the European East and the European (as well as American) West appear somewhat tame.

Returning to the scene of the post-Wall frontier *agon*: Brecht's performance attempt to corner and stem the tide of capitalist urban advance in an imaginary American-style Berlin, which meets its deserved nemesis for being so unstable, may have more in common than one might at first imagine with Habermas's recent manifesto for Europe. Both texts evidence resistance to the rise of aggressive American opportunism, whether in trade or at war. (Arturo Ui as George W. Bush, indeed!) Current plans for a European constitution indicate both the outdatedness of European nation-state boundaries (working toward a new border-*less* zone from within) and simultaneously a united territoriality to match that of the United States (a new border*ed* zone from without). Habermas's call for a "Kerneuropa" to determine international politics would mean an additional internal ring within that zone.

Moreover, while Turner articulated a widespread anxiety accompanying the perceived closing of the American frontier in the late nineteenth and early twentieth centuries--a fear of the USA losing its uniqueness if it were to become more European (more staid and hence less itself) with the disappearance of the moving border line that had given its pioneering inhabitants their identity--today Habermas displays what could be termed a *mirror anxiety* of the same. The dissolution of European borders *vis-à-vis* the USA is, for Habermas, the scariest concept of all. Habermas's stand indicates not simply a reaction against Bush's Gulf War II and Secretary of Defense Donald Rumsfeld's jibe about old Europe's political impotence, but the extent to which American mass cultural influence within (West) European space is regarded as a threat that could rob European intellectual life of its former status.

But locking the stable door after the horse has bolted will not amount to much. Let us hope that more critical attention can be paid to what is really going on in post-Wall Europe: to the border condition's creative energy as a stage of transition (*Übergang*) that is

full of new encounters between a plurality of Easts and Wests. Cultural theorist Karl Schlögel has applied this term to the new Europe in his work to promote a philo-Eastern attitude.[45] Perhaps in the Nietzschean sense of crossing over to a new riverbank the longer process of *Übergang* in Europe will not have to result in fortifications after all.

NOTES

[1] This essay is drawn from my forthcoming book *Berlin Borders: Building the Post-Wall Metropolis*.

[2] Jürgen Habermas, "*Die postnationale Konstellation und die Zukunft der Demokratie,*" *in Die postnationale Konstellation. Politische Essays* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), p. 103.

[3] Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963), p. 8.

[4] Habermas quotes John A. Agnew's and Stuart Corbridge's observation about globalization's "trend from boundaries to flows." See Agnew and Corbridge, *Mastering Space: Hegemony, Territory, and International Political Economy* (New York: Routledge, 1995), p. 216; cited by Habermas, *Die postnationale Konstellation*, p. 104.

[5] Jürgen Habermas and Jacques Derrida, "Nach dem Krieg: Die Wiedergeburt Europas," *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (31 May 2003).

[6] In a podium discussion entitled "Europa wohin?" held at the Akademie der Künste, Berlin, on 27 June 2003, Habermas vehemently denied any anti-Americanism in his article. For a critical response see Johannes Voggenhuber, who found that Habermas had missed the deeper relevance of the planning stage of the European constitution. Voggenhuber, "Der Philosoph in Pantoffeln: Habermas, von der Avantgarde zur Nachhut," *Die Zeit* (26 June 2003): p. 8. In a Deutschlandfunk interview of 29 June 2003, Günter Grass also dismissed Habermas's "core Europe" concept for wanting to become an institutionalized "driving force"; see "Grass attackiert Habermas in Diskussion über 'Kerneuropa,'" *Der Tagesspiegel* (30 June 2003).

[7] Habermas, "Europa wohin?" podium discussion; see also Caroline Fetscher, *Der Tagesspiegel* (29 June 2003).

[8] Hans-Ulrich Wehler, "Die Türkei soll draußen bleiben. 90 Millionen Muslime, wachsender Islamismus: Darauf kann die EU verzichten," *Der Tagesspiegel* (27 June 2003).

[9] Jacques Derrida, *The Other Heading: Reflections on Today's Europe*, trans. Pascale-Anne Brault and Michael B. Naas (Bloomington: Indiana University Press, 1992), p. 25 (emphasis original).

[10] Uwe Rada, *Berliner Barbaren. Wie der Osten in den Westen kommt* (Berlin: BasisDruck, 2001), p. 37. See also Heinrich Wefing's critique of the Berlin architects' "plundering of the past" in his essay in *Kursbuch Stadt. Stadtleben und Stadtkultur an der Jahrtausendwende*, ed. Stefan Bollmann (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1999), pp. 143-59, here pp. 151-55.

[11] Rada, *Berliner Barbaren*, p. 56.

[12] Ulrike Steglich, "Noch schlechtere Nachrichten," *sanierung in mitte: sanierungsbeilage im scheinschlag* (16 May-26 June 2002): p. 5.

[13] See, for example, Ulrike Steglich's assessment of the renovation of the building at Große Präsidentenstraße 10 / Hackescher Markt 4, owned by Nippon Development Corporation: Steglich, "...da waren's nur noch zehn. Wie ein Investor mit Hilfe des Bezirkamts Wohnungen zu Büros umwandeln will," *stadt.plan.mitte* (Mitte) (4 December 2002): p. 6.

[14] Johannes Touché, "Mentalitätswechsel? Nie! Die Krise der behutsamen Stadtentwicklung," *scheinschlag* 11 (2002): p. 3.

[15] Frederick Jackson Turner, "The Significance of the Frontier in American History," in Turner, *The Frontier in American History* (New York: Henry Holt & Co., 1921), p. 3.

[16] Turner, "The Significance of the Frontier," p. 3.

[17] See Saskia Sassen, *Globalization and its Discontents* (New York: The New Press, 1998), pp. 5-30; and Rada, *Berliner Barbaren*, p. 29.

[18] Turner, "The Significance of the Frontier," p. 32.

[19] Turner, "The Significance of the Frontier," p. 38.

[20] Turner, "The Significance of the Frontier," p. 33.

[21] Karl Scheffler, *Berlin. Ein Stadtschicksal* (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1910). See Philipp Oswalt, ed., *Berlin: Stadt ohne Form. Strategien einer anderen Architektur* (Munich: Prestel, 2000), p. 27.

[22] Scheffler, *Berlin*, 16; cited by Oswalt, *Berlin: Stadt ohne Form*, p. 28.

[23] Scheffler, *Berlin*, p. 219; Ernst Bloch, *Literary Essays*, trans. Andrew Joron et al. (Stanford: Stanford University Press, 1998), p. 366.

[24] Bloch, *Literary Essays*, p. 361, p. 371.

[25] See Helen Adkins, "George Grosz and the American Dream," *The 1920s: Age of the Metropolis*, ed. Jean Clair (Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 1991), pp. 284-99.

[26] Bloch, *Literary Essays*, p. 445; Bloch, "Verfremdungen II (Geographica)," in *Literarische Aufsätze*, Gesamtausgabe, vol. 9 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965), p. 502.

[27] Rada, *Berliner Barbaren*, p. 50. See also Oswalt, *Berlin: Die Stadt ohne Form*, pp. 27-29.

[28] This was pointed out by Thomas Flierl, Berlin's Cultural Senator (Senator für Wissenschaft, Forschung und Kultur), in an interview, "Die eigentlichen Aufgaben stehen noch bevor," *scheinschlag* 6 (2002), p. 9.

[29] See Klaus Kurpjuweit, "Anschutz baut–wenn die Rendite stimmt," *Der Tagesspiegel* (28 June 2003).

[30] Journalist Evelyn Roll refers to Berlin's "border area of the shadow economy, East European smuggling, and the black market ("Grenzbereich von Schattenwirtschaft, Osteuropaschmuggel und Schwarzmarkt"). Roll, "Raststätte 'Osteuropa,'" *Süddeutsche Zeitung* (7/8 June 2003).

[31] Claus-Dieter Steyer, "Neue Grenzübergänge: Statt Euphorie regt sich Widerstand," *Der Tagesspiegel* (27 August 2001).

[32] See Mark Landler, "Divided European City Looks Toward a Reunion," *The New York Times* (20 April 2003): p. A4.

[33] See Stefan Kremer, "Letzter Halt vor dem Osten: Frankfurt/Oder, der Zwischenstop vor der Grenze, wollte immer schon eine richtige Stadt werden," *scheinschlag* 5 (2002): p. 16.

[34] Uwe Rada, "Der barbarische Osten," in Albert Scharenberg, ed., *Berlin: Global City oder Konkursmasse? Eine Zwischenbilanz nach dem Mauerfall* (Berlin: Karl Dietz Verlag, 2000), pp. 129-33, here p. 131.

[35] Turner, "The Significance of the Frontier," pp. 2-3.

[36] Oswalt, *Berlin: Die Stadt ohne Form*, p. 119.

[37] See Daniel Libeskind, *radix-matrix. Architecture and Writings* (New York: Prestel, 1997); Lebbeus Woods, *Radical Reconstruction* (New York: Princeton Architectural Press, 1997); and Rem Koolhaas, "Field Trip," in Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S,M,L,XL* (New York: Monacelli Press, 1995), pp. 215-32.

[38] Jesse Shapins and Johannes Touché, "Kein bürgerliches Idyll: Der Mauerpark wirkt als energievolles Stadtlandschaft," *scheinschlag* 8 (2002): p. 5.

[39] Werner van Bebber, "Der Rauch von Freiheit und Abenteuer," *Der Tagesspiegel* (14 June 2003).

[40] See Jesse Shapins, "Excavating the Mauerpark: Landscape Archaeology of a Berlin Open Space," senior thesis in Urban Studies (Columbia College, 2002): http://www.columbia.edu/cu/museo/jesse/thesis.

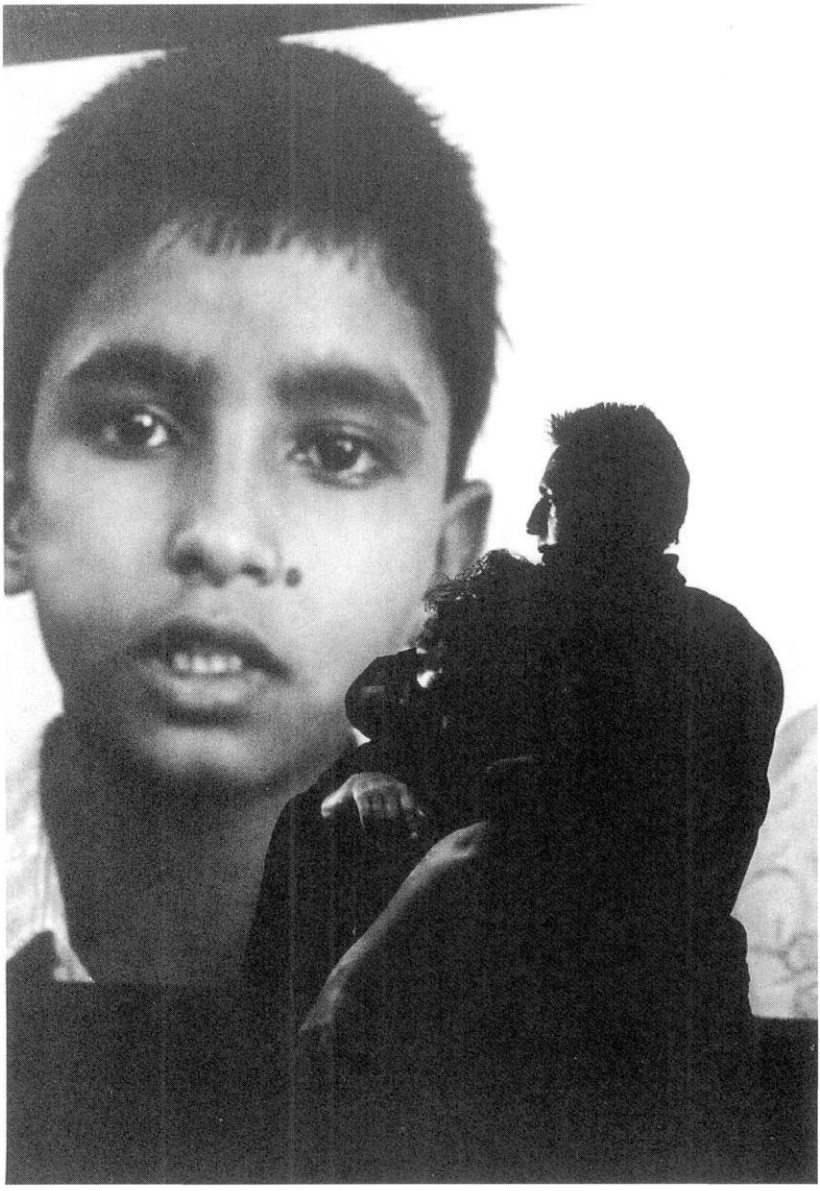
[41] See David M. Wrobel, *The End of American Exceptionalism: Frontier Anxiety from the Old West to the New Deal* (Lawrence, KS: The University Press of Kansas, 1993).

[42] See, for example, Leonie Sandercock, *Towards Cosmopolis: Planning for Multicultural Cities* (Chichester, NY: John Wiley, 1998); and Michael Dear and Gustavo Leclerc, eds., *Postborder City: Cultural Spaces of Bajalta California* (New York: Routledge, 2003).

[43] A skilled attempt at this seemingly impossible equation is to be found in the essay collection edited by Michael Sorkin, *The Next Jerusalem: Sharing the Divided City* (New York: The Monacelli Press, 2002).

[44] Israel published its first official map of the "security barrier" or "fence" on 24 October 2003. See Greg Myre, "Sharon says Israel may Extend Barrier Deeper in West Bank," *The New York Times* (25 October 2003): A3.

[45] See Karl Schlögel, *Die Mitte liegt ostwärts. Europa im Übergang* (Munich: Carl Hanser Verlag, 2002).



"The Antigone Project"
Directed by Ein Lall and Anuradha Kapur
Presented by Kuveni Film and Vivaldi
Photos: Thiagrajan

Book Reviews

Hans-Harald Müller und Tom Kindt. *Brechts frühe Lyrik. Brecht, Gott, die Natur und die Liebe*. München: Fink 2002. 158 Seiten.

Brecht und die Lyrik, welch eine Herausforderung. Mutig kann derjenige genannt werden, der sich nach Jahrzehnten der Brecht-Forschung einmal mehr mit einer ernstzunehmenden Publikation an dieses Thema wagt. Vieles scheint gesagt, mancher will meinen, alles: Brecht marxistisch, Brecht psychoanalytisch, Brecht philosophiegeschichtlich, Brecht werkimmanent etc. In unpolitischen Zeiten ist es an der Zeit, wieder politisch zu denken--so hätte es wahrscheinlich Brecht gefordert. In heutig unpolitischen Zeiten aber wird der vermeintlich unpolitische frühe Brecht wieder und wieder ins Rampenlicht der (akademischen) Aufmerksamkeit geholt. Und so denn auch auf den Theaterbühnen landauf landab: man fasziniert sich seit gut einem Jahrzehnt eher für den Baal als für die Courage, fast so als meinte man die Vielseitigkeit des Dichters jenseits des Marxismus und die Vielweiberei des Liebhabers jenseits der bürgerlichen Moral (neu) entdecken zu müssen. Hier nun also ein weiterer Versuch, den frühen Brecht ins rechte Licht zu rücken bzw. das lyrische Werk aus der Geisteshaltung des jungen, noch vormarxistischen Autors ernst zu nehmen, "ohne dem Biografismus oder Psychologismus anheimzufallen" (9), wie die Autoren in Selbstverteidungspose vorausschicken.

Die grundlegende Frage einer jeden Text-Deutung ist immer die nach dem methodischen Zugriff auf die Texte. Selten geht es den Autoren um die Nachzeichnung der Textgenese, noch seltener geht es ihnen um die Rezeptionsgeschichte der Lyrik in sich wandelnden historisch-politischen Kontexten. Allein verschiedene thematische oder weltanschauliche Grund-Ideen und Schreibanlässe werden chronologisch verfolgt und auf ihren Wandel in verschiedenen Textversionen bzw.-varianten hin geprüft. Wenn die Autoren im Vorwort anmelden, die Genese bzw. Evolution des (Früh-)Werkes an einigen wenigen thematischen Leitfäden entlang zu verfolgen, so ist dies sicher sinnfällig. Allerdings will mir das emphatische Plädoyer für die Wiederentdeckung der frühen Lyrik überflüssig erscheinen, gehört doch gerade dieses Frühwerk--neben dem dramatischen Werk und den noch immer aktuellen *Buckower Elegien*--zu den im öffentlichen wie im akademischen Diskurs omnipräsenten Brecht-Gegenständen an sich.

Der mit knapp 150 Textseiten recht schmale Band ist in fünf längere Kapitel gegliedert, die von Vorbemerkungen, einem Epilog und dem einschlägigen Anmerkungsapparat begleitet werden. So wie es der Titel ausweist, bemühen die Autoren sich hauptsächlich um die Aufschlüsselung der Koordinaten des Frühwerkes im Umfeld der thematischen Felder Gott, Natur und Liebe--gleichwohl Grundkonstanten eines jeden lyrischen Werkes. Hinzu kommen

wiederholte Einordnungsversuche der lyrischen Selbstbilder des Autors. Im ersten Kapitel ("Brechts frühe Lyrik" betitelt) wird der Poetik des jungen Brecht nachgegangen, wobei hier der biographische Interpretationsansatz überwiegt und schlüssig vorgeführt wird. Wenn es im letzten Kapitel noch einmal um Deutung von Lyrik aus biographischer Perspektive geht, so scheint hier die Methode umgekehrt zu sein: den lyrischen Selbstporträts wird die Auto(r)-Biographie entgegengehalten--und im übrigen auf durchaus interessante Weise mit den poetischen Selbstinszenierungen anderer Zeitgenossen, wie Benn und Heym, verglichen.

Die anderen Kapitel zeichnen bisherige Deutungen der Werkentwicklung anhand einzelner ausgewählter Gedichte nach und zielen--im ausgewiesenen Verweis auf ihre Quellen--darauf, bisherige Ansätze im Detail zu differenzieren und hier und da neu zu akzentuieren. In diesem Sinne bietet die Studie eine hermeneutische Vertiefung zu dem ein Jahr zuvor erschienenen zweiten Band des im Metzler Verlag erschienen *Brecht-Handbuches* (Bd. 2: Gedichte). Und an mancher Stelle gelingt selbst eine Korrektur von Datierungsfehlern in der Großen Kommentierten Berliner und Frankfurter Werkausgabe.

Im Kapitel zum religiösen (Selbst-)Verständnis Brechts geht es den Autoren um die weitgehend biographisch fundierte, werkgeschichtliche Erkundung der Wandlung vom wohlgeordneten christlichen, d.i. protestantischen Glauben der Frühzeit über den fundamentalistischen zum "fröhlichen" Atheismus des Logischen Empirismus. Bei ihrer Rekonstruktion der Brechtschen Haltung zu Gott greifen die Autoren neben auffällig, aber wohl ausreichend wenigen Gedichten ("Hymne an Gott," "Grosser Dankchoral," "Psalm 2," "Der 1. Psalm" u.a.) interessanterweise auch auf Prosatexte und--im Querverweis--selbst auf Dramatik zurück. Das macht die Beweisführung nur sinnfälliger!

Auch im Kapitel zur Natur--einem zentralen Motiv im Frühwerk Brechts überhaupt--geht es auf ähnlich genreübergreifende Weise um das Aufspüren von zusammengehörigen Motiven, weniger aber um eine Entwicklung der Grundhaltung des Dichters. Denn der "reflexionsfeindliche, ethisch indifferente Naturalismus" (41) habe sich allenfalls mit dem und durch den Logischen Empirismus vereint und befestigt, so die These der Autoren. Zudem ist eine Diskussion des Topos Natur in Brechts Lyrik wiederum nur in Bezug auf das Gottesverständnis möglich; hier ergänzen sich zwei thematische Zugänge. Allerdings sind Verweise auf alt-tradierte Prämissen, wie Brecht sei "kein linientreuer Kommunist" (67) gewesen, da die Parteidoktrin seiner Ethik des Logischen Empirismus widersprochen habe, für meinen Geschmack über das Ziel hinausgeschossen.

Das Kapitel über die Liebe schließt sich wiederum gefällig an die vorigen Ausführungen zur Natur an. Denn auch das Verhältnis Brechts zur Liebe--das heißt zur Liebeslyrik und der langen romantischen Tradition--ist nur aus seinem Verständnis von bürgerlich-christlicher Sexualmoral und vor allem seines anthropologischen Naturalismus

heraus zu verstehen. Die Liebe aus der Liebeslyrik zu verbannen und sich aber nachträglich als Klassenkämpfer gerierend, das sind in diesem Abschnitt von den Autoren vorausgesandte Allgemeinplätze, von denen sie sich--glücklicherweise--alsbald im Eilschritt distanzieren. In diesem Kapitel ist die Arbeit am (nahezu ausschließlich lyrischen) Material am weitesten gediehen. Sowohl quantitativ wie qualitativ sind die hier vorgeschlagenen Interpretationen am überzeugendsten, vielleicht weil dem Dichter, wie die Autoren vorschlagen, in diesem Bereich am ehesten eine literarästhetische Revolution gelungen ist.

Manches bleibt am Ende "rätselhaft" (138), wie es auch am Ende der Argumentation im Epilog einmal heißt. Denn wenn der Dichter sich nicht einmal mehr mit sich selbst solidarisiert, so ist das mehr als eine Absage an den Nihilismus. Oder? Doch nicht immer muß Literatur enträtselt werden--selbst bei einem vermeintlich durchweg rationalen Dialektiker wie Brecht. Alles in allem ist dieser Band eher informativ als innovativ, eher argumentativ als provokativ, aber solide und seriös--und empfehlenswert allemal für all jene, die sich mit Brecht und dessen Lyrik auseinandersetzen wollen.

Thomas Jung
Universität Potdam

* * * * *

Hanns Eisler. *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe: Bühnenmusik zu dem Stück von Bertolt Brecht / Roundheads and Peakheads: Incidental Music to the Play by Bertolt Brecht.* Hanns Eisler Complete Edition, Series V, Volume 3. Eds. Thomas Ahrend and Albrecht Dümling. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2002. Score, 156 pages; Kritischer Bericht, 151 Seiten.

The fate of Hanns Eisler, after Kurt Weill Brecht's best-known musical collaborator and the closest friend and intellectual kin among all the composers with whom Brecht worked, has not been an easy one. Politically he was stigmatized as the "Karl Marx of Music" during the hearings at the House Un-American Activities Committee (HUAC). Only now, after the end of the Cold War and the celebrations surrounding his centenary in 1998 that initiated a revaluation of his work, is he recuperating from that image. Musically Eisler vacillated between avant-garde serialism and agitprop provocation. As Arnold Schönberg's most gifted student after Alban Berg and Anton Webern, he was influenced by his teacher's serialism in his early years but disagreed with his political conservatism. The dichotomy between two extremes, the esoteric complexity of Schönbergian atonality and the radical simplicity of his workers' songs and marches situate Eisler in a unique position within modern music.

The editorial history of Eisler's works has been no easier. In East Germany Nathan Notowicz founded the *Eisler-Gesammelte Werke*

(EGW) edition that was later placed under the direction of Manfred Grabs and Eberhardt Klemm. Between 1968 and 1983 the VEB Deutscher Verlag für Musik in Leipzig published nine volumes, four editions of music and five editions of writings. Grabs and Klemm continued to prepare materials for future editions in the 1980s, but no further volumes were published. In 1994 the newly founded International Hanns Eisler Society decided to pick up the project again and to sponsor a definitive and complete edition of Eisler's works, the *Hanns Eisler Gesamtausgabe* (HEGA). It receives institutional support from the "Arbeitsstelle Hanns-Eisler-Gesamtausgabe" at the Freie Universität Berlin and is being published by Breitkopf & Härtel, the musical publishing house that acquired Deutscher Verlag für Musik in 1992. In a sense this new edition stays with the same publisher as the earlier one arranged by Grabs and Klemm. In contrast to the earlier edition, which pursued more practical goals and did not include lengthy critical reports, HEGA is intended as a historical-critical edition following modern editing principles. In the 1970s an excellent edition of Schönberg's collected works set new standards of precision that provide the model for this Eisler edition as well. Besides being a historical-critical edition, HEGA is also interdisciplinary and "interuniversitär." Its publication is overseen by Gert Mattenklott, Professor of Comparative Literature at the Free University of Berlin, and Christian Martin Schmidt, Professor of Musicology at the Technical University of Berlin, combining thus two disciplines and guided by two institutions. The very ambitious project rivals the recently completed *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Brecht-Ausgabe* with over 50 projected volumes divided into nine series: Choral Music (Series I), Music for Voice and Instrumental Ensemble or Orchestra (Series II), Music for Voice and Piano (Series III), Instrumental Music (Series IV), Incidental Music (Series V), Film Music (Series VI), Sketches and Fragments (Series VII), Arrangement of Works by Other Composers (Series VIII), and Writings, Letters and Interviews (Series IX). Three musicologists, Thomas Ahrend, Tobias Faßhauer, and Maren Köster, have received grants from the Deutsche Forschungsgemeinschaft for twelve years for this project; and experts assume that a mammoth undertaking like this edition will not be remotely completed within those twelve years.

The first volume under review here, the score and critical report of *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, is a beautiful edition that already won the prestigious "Deutsche Musikeditionspreis" of the "Verband der Musikverleger" in the category of historical-critical editions (Spring 2003). Michel Friedman delivered the laudatory address in Frankfurt. The editors chose to begin with *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, even though it belongs to Series V (Incidental Music). Since nine volumes already exist in the earlier Eisler edition, the editors wanted to focus on a work that had not been published yet at all. Also, Grabs had begun to edit *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, and a lot of material on Eisler's compositions for this play was readily available.

The editors, Thomas Ahrend and Albrecht Dümling, regard their work as a continuation of Grabs's endeavors and they dedicated this volume to the memory of Manfred Grabs, who passed away in 1986.

Just as the score had never been published before, Brecht's play has only rarely been performed, especially not in its entirety with the music. This is all the more surprising since Eisler's music contains some veritable hits that are frequently performed in isolation, as songs: We only need to think of "Lied der Nanna," "Lied von der belebenden Wirkung des Geldes," or "Die Ballade vom Wasserrad." Few people realize that these well-known songs form part of a drama with music, indeed Brecht's and Eisler's most important theatrical collaboration after *Die Maßnahme* and *Die Mutter*. Compared to these two plays, *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* is nearly unknown, which can be explained by the political circumstances in Germany during the years 1932-36 and the complications of the play's creation in exile. *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* premiered in 1936 in Copenhagen's Riddersalen Theater in Danish translation, under the direction of Per Knutzon. A long hiatus followed during the war years until the Volksbühne in Dresden partially staged the piece in November 1948. In 1960, a school in Frankfurt am Main performed the play with newly composed music, and only in October 1962, shortly after Eisler's death, did the Landestheater Hannover offer an orchestral staging of the play with much of Eisler's original music, under the direction of Günter Fleckenstein. This performance is considered the German premiere. It was followed by a staging in Halle in 1964 and then in 1973 by an American premiere at Cornell University in Ithaca (New York), directed by Leonard Lehrman. In 1983 Alexander Lang directed the play at the Deutsches Theater in Berlin in a free adaptation that transformed the stage into a bullring. Eisler's music came to full fruition in a performance at the Berliner Ensemble in 1998, directed by Klaus Emmerich.

The introduction to the score informs the reader about the genesis of the work and its different versions. Brecht's text evolved greatly between the years 1932 and 1936, from a simple adaptation of Shakespeare's comedy *Measure for Measure* to a highly political work that responds directly to Hitler's rise in Germany at the time. Besides *Der unaufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* and *Turandot oder der Kongress der Weißwäscher, Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* is Brecht's most important "Faschismus-Parabel"--a parable on the topic of fascism--although history proved Brecht's underestimation of the racist dimension of fascism ultimately wrong.

The editors of Eisler's score look at the work's genesis from the perspective of Eisler's music and less so from the angle of Brecht's four different recognized textual versions. This is a very difficult chore, as the wealth of material still does not always make it clear which performance of which textual version went along with which music. So the reader learns about the origins of the Shakespeare adaptation in 1932 for which Kurt Weill at one point had planned to write an

operetta. Later Brecht proposed the project to Eisler, who visited Brecht in Svendborg on the Danish island Fyn and finished a first version of the incidental music in 1934. In that year Eisler's friend Erwin Ratz produced piano reductions of Eisler's songs that were later published in *Lieder und Kantaten* (since 1956). In 1936 Borge Roger-Henrichsen arranged Eisler's music for voice/choir and two pianos. This version was used at the Danish premiere in Copenhagen, although Eisler could not attend any of the rehearsals or performances. The music was finally done justice during the 1962 staging in Hannover. Eisler adapted the score of his music to correspond to Brecht's final printed version, as it appeared in 1938 in Malik-Verlag, and he sent four heavy packages of music to the editors at Suhrkamp. In a reduced version, due to the small stage at the Studio of the Humboldtbühne, these were used for the performance in Hannover in October 1962. Eisler could not witness it, as he had died in Berlin on 6 September. He never got to hear his music for *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* performed in the context of the play during his lifetime.

This musically most complete version of 1962 is the one chosen by the editors as the basis for their published score, which consists of sixteen different song numbers. The appendix then contains the overture, which in itself presented complex editorial challenges, for it is not clear whether this overture was used either in the 1934 or the 1962 version of the play. Eisler had originally written this instrumental music for Paul Schurek's play *Kamrad Kasper*, which included three songs by Brecht. At one point Eisler had envisioned his *Kamrad Kasper* overture as an introduction to *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* as well, but we do not know if this plan ever materialized. The appendix is therefore a proper place for the overture, and a few pages of facsimile copies of Eisler's handwritten scores follow it. They provide the reader with a beautiful image of Eisler's compositional process and some insights into the editorial work that went into this volume.

Especially since there is not always a clear correlation between Eisler's musical score of 1962 and Brecht's printed text version of 1938, the editors were faced with difficult editorial decisions. They decided to print the 1934 version and the 1936 adaptation by Borge Roger-Henrichsen in a different volume of this complete works edition, volume V/3A, which is yet to appear. As for the 1962 version, volume V/3, the editors added a sizeable critical report in an independent book that explains the wealth of material they were examining.

This *Kritischer Bericht* guides the interested reader "back stage" to the manifold resources that led to the final printing of the score. A first section lists all 39 musical and five textual sources that the editors consulted and then proceeds to describe the musical sources in great detail. In the main source, entitled "AG" by the editors, the *Kritischer Bericht* also notes the entries by Manfred Grabs, who had begun to edit *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* in 1984. It lists in red ink all of Grabs's markings that differ from the score the editors ultimately

chose to publish. The detailed description of each source is followed by a brief evaluation and then a critique of each number, in which we learn, among many other details, about Eisler's later addition of a double bass part to certain songs. After some remarks on the editorial practice, the last major chapter, "Textkritische Anmerkungen," lists all the discrepancies of the published score from the main source AG, emphasizing each time also which discrepancies correspond to changes or entries that Grabs had made as well. Some final sketches on Eisler's "Das neue Iberinlied," which was replaced in Eisler's score by the "Chorlied von der nützlichen Missetat," complete the *Kritischer Bericht*.

While the *Kritischer Bericht* is written entirely in German, the preface and introduction to the main volume are offered bilingually, both in German and English, in an elegant translation by Roger Clement (Canada). Besides being exhaustively researched and beautifully presented in a red and white cover that features Eisler's signature, this volume also appeals to the international scholarly community. One can only congratulate the two editors, Thomas Ahrend and Albrecht Dümling, on producing an exquisite introductory volume of the *Hanns Eisler Gesamtausgabe*. If future editions will live up to this standard, then the complete edition of Eisler's works, a project of immense scope and magnitude, will fill a long-standing musicological gap in the most competent way. We look forward to the remaining volumes.

Vera Stegmann
Lehigh University

* * * * *

Martin Puchner. *Stage Fright: Modernism, Anti—Theatricality, and Drama*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002. 234 Seiten.

Different from most standard narratives of theater history that identify modernist theater with antirealism, Martin Puchner's notable book, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, explains the emergence of modernist theater as a reaction not to the rise of realism in drama (Ibsen) and acting technique (Stanislavski), but to Richard Wagner's elevation of theatricality to the status of absolute aesthetic value. Wagner's *Gesamtkunstwerk*, according to Puchner, (re-)theatricalized the theater by subjecting all arts to a mode of imitation that the school of "anti-theatrical prejudice" (Jonas Barish)--starting with Plato but not ending with Theodor W. Adorno and Michael Fried--had always considered the one form of mimesis least capable of producing aesthetic complexity and abstraction: the impersonation of the actor and his expressive but undifferentiated gesticulation. Puchner's book focuses not on the post-Wagnerian,

pro-theatricalist avant-garde but on two traditions within modernism that offered various forms of resistance against the mimesis of the mime: the closet (or reading) drama and diegetic theater. Despite the neglectful treatment of the closet drama by theater studies as well as the philologies, Puchner regards this genre not only as the key to understanding the deeper relationships between modern drama and the theater as such but also as the most symptomatic expression of a tendency common to all modern drama, namely its textual or *diegetic* resistance against theatrical representation. In contrast to traditional drama the closet dramas of Stéphane Mallarmé, James Joyce, and Gertrude Stein no longer employ diegesis (i.e., stage directions, narrative passages, descriptive insertions) to invoke an intact theatrical space in the reader's mind but, on the contrary, to forestall any possibility of an actual or even imagined *mise en scène*. Resistance to theatrical mimesis, however, is not only a characteristic of the closet drama but also of "diegetic theater," a label under which Puchner encompasses the work of playwrights usually not considered of the same lineage: William Butler Yeats, Bertolt Brecht, and Samuel Beckett. Different from the closet drama's incessant effort to disassemble any imaginary theatrical mimesis that may be conjured up in the process of reading, diegetic theater channels resistance to theatricality back into the theater itself, altering it in the process. Whereas pre-nineteenth-century Western theater had used various diegetic strategies (the chorus, the messenger's report) to integrate offstage actions and absent protagonists into the actual space of the theater performance, diegesis in modernist theater refers to characters, objects, and events that are already present onstage, thereby inscribing a matrix of textual commentary, framing, and pointing into the theatrical representation itself. As regards the relationship to Wagner, diegetic theater counters his gestural aesthetics and valorization of the mime with a depersonalization of gesture and strict control of the actor that can take on various forms: spatial separation of mimetic performers and diegetic rhapsodes (Yeats); simultaneity of mimetic and diegetic elements at each moment of acting and *mise en scène* (Brecht); or dissociation of the actor's dialog from his gestural expressivity (Beckett).

In his chapter on Brecht Puchner analyses how Brecht's efforts to control theatricality in his theater--and wrest it from the actor--play out in his adaptations of the Japanese Nôh drama *Taniko* (the *Lehrstücke He Who Says Yes and He Who Says No*), in his multi-layered concept of gestus, and in his dramaturgy of *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*. Puchner's discussion of *He Who Says Yes* and *He Who Says No* contrasts the different ways in which Brecht and Yeats integrate elements of Nôh drama into their work. While Yeats adopts theatrical components from Nôh (dance, poetic speech, musicians, and attendants) in order to create a lyrical drama, Brecht just focuses on the text and plot of that tradition without also adopting its specific theatrical features. Puchner interprets the fusion of the diegetic Nôh

chorus with the direct speech of the students in *He Who Says Yes* as Brecht's attempt to guarantee that even if the actors tended to interpret the scene mimetically, "the chorus would make sure that their direct speech was marked by third-person reporting" (146). The intention to constrain the actor's theatricality also informs Brecht's more general notion of *gestus* which, similar to Wagner's gestural aesthetics to which it responds, extends beyond acting to the direction, diction, and even use of music in the theater. "While Wagner cherished gestures (*Gebärden*) as the language of the unsayable, for Brecht a given *gestus* is selected based on its intelligibility" (153). In contrast to Wagner's gestures, which lack specificity and are often involuntary, Brecht's *gestus* is based on the refinement of deliberately chosen gestures into iconic signs that typify the situation they are referring to. The most crucial passage in this chapter, though, is Puchner's conclusion that Brecht's attempt to frame and secure the meaning of the *mise en scène* by diegetic means is solely intended to restrict the actor's, not the spectator's, "interpretative power." Puchner observes that the allegorical use of title backdrops in the opera *Mahagonny* ("Eating," "Loving," "Fighting," "Drinking"), rather than fully controlling the meaning of those scenes in which they appear (scenes 13 through 16), opens up a gap between text and image that has to be filled in by the spectator's own interpretation, since the play itself does not provide a moral framework that would unambiguously establish a specific meaning. This analysis of the use of diegesis in *Mahagonny* could serve as a general description of the signifying processes in Brecht's work.

Puchner's positioning of the Epic Theater in a larger, exhaustively and well-theorized context of modernist attempts to reconfigure the actor and create legible gestures by diegetic means certainly makes his book a major contribution to Brecht scholarship. Despite the achievements of his study, however, Puchner's consistent identification of mimesis with theatricality and diegesis with anti-theatricality is not without problems. Even though Puchner himself coins the term "deictic theatricality" (153) to describe the frequent gestures of pointing in Brecht's work ("[...] at once ostentatious and controlled, channeling the gestures of the theater into signifying structures by way of disrupting the continuum of material mimesis" [153]), this recognition of an anti-mimetic type of theatricality never affects the binary oppositions that structure the argument of the book. Puchner's basic acceptance of what he refers to as the "slippage" between theatricality and (the actor's) mimesis (32)--i.e., his quasi-essentialist use of a historically determined notion of theatricality--not only makes his book's major argument about the anti-theatricalism of diegetic theater appear lopsided, it also leads Puchner to dubious assumptions about the diegetic aspects of postmodern theater. Puchner's claim, in the epilogue of his book, that the mediatized stage of The Wooster Group and other

contemporary theater companies continues the anti-theatrical impulse of modernism "by other, technological means" (175) overlooks one of the most obvious features that the post-dramatic productions of The Wooster Group, but also of Richard Foreman, Robert Wilson, and Elevator Repair Service have in common: their relentless and highly effective exploration of a theatricality that is no longer tied to the "aura" of the impersonating actor (Benjamin) but results from a theatricalization of diegesis itself, be it textual or technological.

Markus Wessendorf
University of Hawai'i at Manoa

* * * * *

Tom Kuhn and Steve Giles, eds. *Brecht on Art and Politics*. London: Methuen, 2003.

A vital body of Brecht's theoretical writings was unavailable in English until this year's arrival of *Brecht on Art and Politics*. Editors Tom Kuhn and Steve Giles, along with Laura Bradley, translated the essays, letters, and fragments that comprise this much-needed volume of political and aesthetic theory. Material included dates from 1914 ("Excerpts from the Augsburg War Letters") to 1956 ("On the Criticism of Stalin") and the potential for dialogue between these writings and the pieces included in *Brecht on Theatre* and *Brecht on Film and Radio* is immediately provocative. Though the editors half-heartedly joke that the volume is "to a certain extant, a compendium of 'Brecht on everything else'" (3), the writings insistently return to key issues which also frame Brecht's more specific theater and media writings. Indeed, *Brecht on Art and Politics* does the very valuable work of presenting texts that capture Brecht's shifting, subtle negotiation of official Marxist / Communist discourse over his lifetime, but more important is the book's attention to core issues about the role of art in society. The selections in this volume provide further elaboration about Brecht's ideas on the nature of spectatorship, the use-value of art, the relationship of form and content, and the contest of "culture" and "barbarism" that will certainly impact Brecht scholarship in English during the coming years.

Organized into five chronological sections, the volume begins with a section called "Early Writings and Polemics 1914-1928" that showcases a young Brecht's breathless tour through theoretical positions, aesthetic judgments, and political stances. The impact of World War I looms over this section, and Brecht's peripatetic critical celebrations (of detective novels) and condemnations (of Expressionism) are haunted by a darkening political vision beautifully captured in a piece called "On Habitual Patriotism," which should be required reading for Americans in the age of the unilateral presidency

of George W. Bush. Brecht's development of contradiction as an aesthetic principle and a life ethos is nascent in this period, but the writing clearly shows that, as the editors assert, "Brecht's is a creativity derived from opposition"(13). Still these early writings confirm how Brecht, first encountering Marxist theory, underestimated the endurance and adaptability of capitalism and was willing to overlook what he called the "indifference" of the proletariat in the pursuit of art and socialism (34-35). Brecht insists in later pieces in the volume that aesthetic forms must be historicized: because of this youthful naiveté about the inevitable movement of social process toward socialism, this section, though it is not as substantive as those that follow, more than any other historicizes Brecht himself and the forms he later chooses to employ.

The other four sections of the book offer a treasure trove of pieces that are long overdue in English editions. Part two, "Culture and Society 1927-1933," contains essays on Piscator, "new dramatic writing," Korsch, and Einstein and Freud that expand the texts available in *Brecht on Theatre*. Perhaps most fascinating in this philosophy-heavy section is a subsection of the piece "On Ideas and Things" titled "On 'the Thing Itself'" that contributes greatly to the framing of Brecht's theory as "post-modern." Part three, "Nazism and Anti-Fascism 1933-1939," contains invaluable texts on the double-speak of fascist slogans and "On the Theatricality of Fascism," which theater scholars have long needed. It also includes "Five difficulties in Writing the Truth," an essay that deserves the status the editors accord it as "a Marxist classic" (156).

The editors posit a major break in Brecht's thought that accompanied his exile and influenced the writing in section three (118), but I saw the disjunction between Brecht's liberation (from both commercial success and party influence) and the exigencies of exile more fully in Part four, "Realism and Formalism 1938-1940." In this section are translations of key texts surrounding the great debate between Brecht and Lukács on realism and formalism in the exile journal *Das Wort*, and one senses Brecht chafing at the constraints of positions that he can feasibly take in public. His early contention that the "purpose" of a work of art "makes the style" in which it should be made in (81), advances in this section, as he insists on the historicization of artistic forms and rejects the idea that "literature which intervenes in society" (220) must be made in one mold. "Reality itself is broad," declares Brecht. "I cannot believe, deep down, that Lukács really wants to propose just one single model for the realist mode of writing" (226-227). The selections of section four demonstrate that Brecht valued the "authentic" in art, but saw that the location of authenticity is shifting and validated variously, depending on the nature of spectatorship and the use-value of art in a particular time and place. His dictum: "Many models are needed. What's most instructive is comparison" emerges in this section in an essay called "Notes on the Realist Mode of Writing" that is both an

elegant piece of analysis and a compromise that struggles with the need to valorize realism (252).

The final section of the book, "Brecht and German Socialism 1942-1956,"is bittersweet with Brecht's reflections on aging as well as what the editors call "his engagement with the ideas of socialism and their imperfect realization" (273). The editors are committed to a Brecht who "whenever possible sought agreement with the Party and did so for ideological, not tactical reasons," even as he wrote private critiques of socialist policy (277). Reading the selections in Part Five, it is harder to sort out the rhetorical strategies at work in the political pieces that dominate this section. Across his work, Brecht's writing is notable for a voice characterized by clarity of argument, directness of statement, and appeal to logic. That does not disappear in these late writings, but the rhetorical convention of logic, clarity, and directness is not the same as actual transparency of meaning, as the *Turandot* play, to which there is a preface in this section, suggests.

In all, this volume feels timely because the issues that it returns to--the use value of art, the relationship of form and content, the nature of spectatorship--still define the debates of theater studies, as well as serving as fundamental elements in the discussions of other disciplines. Contemporary theater still urgently searches for ways to articulate the use-value of art in culture through and beyond the calculations of commerce. Further, it seems to me that the spatial turn in recent critical theory about theater is one more manifestation of the form/content debate. And Brecht's heritage is to alter fixed ideas about the nature of spectatorship. This volume will only advance discussion on all three fronts.

Sara Freeman
Illinois Wesleyan University

* * * * *

Bertolt Brecht. *Collected Plays.* Vol. 8. Ed. and trans. by Tom Kuhn and David Constantine. London: Methuen, 2003. xxv + 255 pages.

The publication of this volume marks the conclusion of a publishing project that began in 1970 with the appearance of the first, partial collection of plays. Appropriately, the volume is dedicated to the memory of the late John Willett who, as indefatigable editor, translator, and scholar, "did more than any other to bring Brecht to the English language" (v), and who, in cooperation with the late Ralph Manheim, initiated the series and served (with Manheim) as general editor. Volume eight presents three of Brecht's plays from the last phase of his life that began after his return from exile in 1947: *The Antigone of Sophocles, The Days of the Commune* (both translated by David Constantine), and *Turandot* or *The Whitewashers' Congress* (translated by Tom Kuhn). At first glance, the selection may

appear a bit paltry when compared to the nine *Bearbeitungen* included in volumes eight and nine of the authoritative, standard edition of Brecht's works, the thirty-volume *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe: Die Antigone des Sophokles, Die Tage der Commune*, Jacob Michael Reinhold Lenz's *Der Hofmeister*, Gerhart Hauptmann's *Biberpelz und roter Hahn, Coriolanus*, Anna Seghers's *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431, Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher, Don Juan von Molière*, and *Pauken und Trompeten*, based on George Farquhar's *The Recruiting Officer*. In fact, according to *The Cambridge Companion to Brecht* (1994: 289), volume eight was originally to comprise, in addition to *The Days of the Commune* and *Turandot* (but not *Antigone*), the poem *Report from Herrnburg*, and the fragments *Downfall of the Egoist Johann Fatzer, The Life of Confucius, The Breadshop*, and *The Salzburg Dance of Death*.

Yet the editors / translators justify their choice on the basis of their distinction between "independent literary projects, initiated and undertaken by Brecht (abetted by the customary collaborators)" on the one hand, and "stage adaptations of the Berliner Ensemble, which are clear examples of teamwork by the dramaturges of the Ensemble" on the other (xi). Of course virtually all of Brecht's plays may to varying degrees be considered *Bearbeitungen*. Nonetheless, owing to the mature Brecht's changed approach to the question of intellectual property, adaptations in which the original text(s) can be more easily discerned (and in which, in several instances, the name of the original author is given) assumed paramount importance in the playwright's endeavors to rebuild the repertoire in East Berlin in order to counteract the legacy of a disastrous war—physical destruction and moral degeneration. Yet the editors' implicit claim that only three adaptations qualify as "independent literary projects" may be debatable. One might assume that pragmatic considerations related to the necessity of producing a commercially viable final volume influenced the selection of pieces. Furthermore, the fact that adaptations by Brecht and the Berliner Ensemble such as Lenz's *The Tutor*, Shakespeare's *Coriolanus*, Seghers's *The Trial of Joan of Arc, Don Juan*, and *Trumpets and Drums*) had been independently translated into English (xi, n. 1) and, in some instances, produced in English-speaking countries, may have influenced the editors' decision.

Owing to Brecht's eminent stature as a cultural icon (albeit not an unchallenged one) in the German-speaking countries, the editors of the BFA, which was begun as an East-West project in the waning days of the GDR, were far less encumbered by commercial constraints than their English colleagues. Hence it is not the BFA that should serve as a yardstick; rather, a brief glance at similar English-language enterprises reveals that the Methuen *Collected Plays* constitute the most inclusive corpus of Brecht's dramatic works available in English translation. The paperback Grove Press editions of Brecht's plays, edited and, in part, translated by Eric Bentley, have been on the

American market for forty years or more; the website of Grove / Atlantic, Inc. lists eight titles (some of which include more than one play) as currently available. Beginning in 1971, a more systematic and encompassing effort was made to launch the American equivalent of *Collected Plays* under the editorship of Willett and Manheim; as did the Methuen edition, the individual volumes featured a fairly extensive critical apparatus including comments by Brecht, editorial notes, and variants. But only six of the planned nine volumes, published by Random House / Vintage, appeared; they were not reissued when they went out of print. In the 1990s, the Vintage edition was superseded by several "anthologies" of three plays each, published by Arcade, which were then advertised as "Arcade's definitive edition" and supplemented by the publication of individual plays. Arcade uses the Willett / Manheim edition, including the critical apparatus; at the time of this writing ten titles (mostly individual plays) are listed on the publisher's website. Most of the major plays are then easily accessible in the United States; hence the prospective reader, student, or producer / director of those dramas usually may choose the Bentley version, which ordinarily lacks detailed editorial comment but tends to provide renderings attuned to an American public, or that of Willett / Manheim, which provides specific information on the textual genesis and related matters but does not explicitly seek to accommodate the linguistic nuances of American English. At any rate, in going beyond the confines of the "canon" of Brecht plays, one will have to resort to the far more inclusive Methuen edition--unless an independently published translation of a particular play happens to be available.

Kuhn and Constantine follow the practice that had been established by Willett (and Manheim) in the preceding volumes. A somewhat comprehensive introduction sketches Brecht's life and activities from 1948 until his death in 1956 and establishes the context in which the adaptations were conceived and received. As far as could be ascertained, *The Days of the Commune* and *Turandot* have not been previously published in English; with regard to *Antigone*, the editors modified Constantine's English rendering of Hölderlin's translation of Sophocles's drama in his *Hölderlin's Sophocles* (2001) in order to accommodate Brecht's idiom that, however, is indebted to fellow Swabian Hölderlin's diction. In view of the multiple linguistic layers involved, it is obvious that a fair assessment of the translation of this particular play (and, to a lesser extent, of the other two adaptations) could only be achieved by a meticulous textual analysis--a task that is beyond the scope of this review. Suffice it to say that all three translations appear to meet expectations in one vital respect, that is, they are eminently readable.

The translations are accompanied by the critical apparatus that has become the hallmark of the Methuen *Collected Plays* and their American offspring. Texts by Brecht from the *Journals 1934-1955* (1993), *Letters 1913-1956* (1990), the theoretical writings collected in

Brecht on Theatre (1964)--all collections were edited by Willett--and hitherto untranslated materials from the BFA provide a considerable amount of relevant information. In addition, the editors provide perspicacious comments that seek to convey a balanced view. For example, for Brecht's purposes the "political applicability" of *Antigone* is said to be "muddled and unsatisfactory" (220) in that the figure of Antigone, a member of the ruling house in Thebes, is difficult to cast in the role of resistance fighter in a socialist mold. Needless to say, one could occasionally quibble with the opinions expressed. Thus the characterization of Brecht's character Turandot as "foolish" (252) seems to ignore her pronounced sex drive and exhibitionistic tendencies. Reader-friendly features such as (for *Antigone*) a glossary of mythological names and places and (for *Turandot*) a list of Brecht's Chinese or Chinese-sounding names, their English equivalents and / or transliterations, and the historical persons (e.g., Marx, Hitler) with whom the figures of the play might be associated facilitate access to the highly allusive adaptations.

All in all, then, the present volume continues the high editorial standards that were established by Willett; it is to be hoped that the comparatively unknown adaptations will be well received by the general public and theater professionals alike.

Siegfried Mews
University of North Carolina at Chapel Hill

* * * * *

Jacques-Pierre Amette. *La maitresse de Brecht.* Paris: Albin Michel, 2003. 301 pages.

Jacques-Pierre Amettes Roman *La maitresse de Brecht*, der in diesem Jahr im Verlag Albin Michel erschien, ist im Oktober mit dem "Prix Goncourt" ausgezeichnet worden. Damit traten die Berliner Jahre des aus dem Exil zurückgekehrten Brecht ins Zentrum der Diskussionen, die das hundertjährige Jubiläum dieser wichtigen Auszeichnung begleiteten.

Amette beginnt seinen Roman mit dem Tag, an dem dem Heimkehrenden im russisch besetzten Teil Berlins ein würdiger Empfang bereitet wurde. Amette folgt Begegnungen und Projekten, die Brechts Berliner Jahre prägten und verbindet dieses biographische Gerüst mit der Geschichte der Wiener Schauspielerin Maria Eich, die nach Amettes eigenem Bekunden entfernte Ähnlichkeiten zu Regine Lutz aufweist, jedoch eine erfundene Figur darstellt. Eich, Tochter eines österreichischen Nationalsozialisten, Frau eines nach Portugal geflüchteten Kriegsverbrechers, Mutter einer in West-Berlin aufwachsenden kranken Tochter, wird von der Stasi als Spitzel angeworben. Einerseits erpressbar durch die politische Schuld ihrer Angehörigen, andererseits verführt durch die Aussicht auf sichere

Versorgung, benutzt sie ihre Beziehung zu Brecht, um diesen auszuspionieren. Bei der Wiederaufnahme des Churer Antigone-Projekts erhält sie die Hauptrolle. Zugleich wird sie, dem Auftrag der Stasi gemäss, Brechts Geliebte. Obwohl sie an prominenter Stelle daran beteiligt werden soll, die Aktualität der Antigone zu beweisen, verstrickt sich Maria Eich immer stärker in ihrer Rolle als Spitzel.

Mit den geselligen Aufenthalten in Buckow kontrastiert der kleinbürgerlich-bürokratische Geist Marias und ihrer Kontaktpersonen bei der Stasi. Da die Protagonistin die Affäre mit Brecht als demütigend empfindet, stilisiert sie Hans Trow, ihren Vorgesetzten bei der Stasi, zum idealen Gegenpart. In dem Maße, in dem sie der Hoffnung verfällt, Trows Liebe zu gewinnen, erhöht sich der denunziatorische Ton ihrer Berichte über Brecht. Sowohl seine Theaterpraxis als auch seine politische Haltung der jungen DDR gegenüber werden zunehmend durch die Linse des Informationsapparates gesehen. Eine der vielleicht gelungensten Passagen des Romans beschreibt den Blick, den die Stasi mit Hilfe immer stärkerer Ferngläser auf die entstehenden Manuskripte Brechts wirft--einen Blick, dem sein Objekt fremd bleiben muß und der damit zugleich die Atmosphäre charakterisiert, die der Roman zu schaffen versucht: eine Emotions-und Spannungslosigkeit, durch die Amette das Genre der Spionagegeschichte bewußt durchbricht. Aus der Identifizierung Trows mit seiner Arbeit resultiert denn auch die Unmöglichkeit, die Kälte des Beobachtens gegen Marias Nähe einzutauschen. Der Roman endet mit dem Übertritt der Protagonistin in ein neues politisches System: Maria verläßt mit Hilfe Trows die DDR und zieht sich nach einem Intermezzo beim--ebenfalls an Brecht interessierten--amerikanischen Geheimdienst als Lehrerin zurück.

Kennzeichnend für Amettes Roman ist eine Mischung aus Fiktion und dokumentierten Fakten. Wichtige Persönlichkeiten aus Brechts Entourage, allen voran Helene Weigel, nehmen literarisch Gestalt an. Trotz ihrer Berühmtheit enthält sich das Buch jeder spektakulären Geste: Im Vordergrund steht das Alltagsleben. Es ist, als ob die Figur der Maria Eich sich atmosphärisch des Textes bemächtigte. Die Wirklichkeit wird wie aus der Ferne wahrgenommen. Selbst die Zusammenarbeit mit Brecht und der Verrat an ihm sind für sie merkwürdig gleichgültig. Zugleich erklären ihre politische Orientierungslosigkeit und ihre Suche nach klaren Koordinaten, warum sie sich von verschiedenen politischen Systemen absorbieren läßt. Obwohl ihr Katholizismus sie davor bewahrt hatte, sich dem Nationalsozialismus in gleicher Weise auszuliefern wie die männlichen Mitglieder ihrer Familie, ist ihre Arbeit für die Stasi vom Dritten Reich nicht abzulösen.

Amette interessiert sich für die Frage, inwieweit historische Zäsuren auch Zäsuren im Leben von Individuen darstellen. Während Brecht die Kraft zugeschrieben wird, die Zeit des Exils für die Entwicklung eines Theaters zu nutzen, das den ungeheuren Fähigkeiten nationalsozialistischer Selbstinszenierung Rechnung trägt, wird Maria

Eich weitgehend passiv von einer Diktatur in die andere gespült. Einerseits liefert sie der Stasi Informationen über Brecht und sorgt auf diese Weise dafür, dass seine Werke als bloße Daten gesammelt und klassifiziert, d.h. unschädlich gemacht werden; andererseits wird sie sich selbst im gleichen Maße zum Phantom, wie die Literatur zwischen den Aktendeckeln an Wirklichkeit verliert. Amettes Roman unternimmt also den Versuch, einer gewissen Gesichtslosigkeit der Protagonistin ein Gesicht zu geben. Der Übergang vom Schauspielerleben im nationalsozialistischen Wien zur Arbeit bei der Stasi und zur kleinen Agentin der amerikanischen Besatzungsmacht kann erfolgen, ohne dass der 17. Juni, der Tod Brechts oder der Mauerbau der Protagonistin das Bewußtsein ihrer eigenen Konturen gäben. Amettes DDR-Bild ist weniger von spektakulärer Unterdrückung als vielmehr von provinzieller Beschränktheit und borniertem Einerlei gekennzeichnet. Komische Züge gewinnt diese Beschränktheit durch die Abwehr aller Erotik zwischen den Stasi-Mitarbeitern selbst. Ihr Begehren ist auf Eis gelegt. Und sogar Brechts Beziehung zu Maria Eich wird von Unterkühlung erfaßt. Obwohl Amette die besitzergreifende Geste des Dichters herausstellt, wirken die Begegnungen zwischen beiden merkwürdig mechanisch. Amette scheint die Gefahr umgehen zu wollen, eine Auslieferung der Frau an das "Genie" in Szene zu setzen. Und doch sind dessen erotische Wünsche die menschlicheren: Brecht liebt und verausgabt sich in dem Bewußtsein, dass seine Herzschwäche sein Leben bedroht. Die Stasi rechnet indes aus, wie groß bei dieser Lebensführung seine Lebenserwartung ist. Ebenso wie die Protagonistin die Parallelen zwischen dem Eindringen verschiedener Diktaturen in die Privatsphäre von Kritikern nicht zu ziehen vermag, ist auch bei Marias Mutter mit dem 8. Mai 1945 "le moulin aux souvenirs," die "Erinnerungsmühle," stehengeblieben. Die Verdrängung der Vergangenheit führt zur Beibehaltung eingeübter Verhaltensmuster.

Amette hat in Interviews den Anspruch erhoben, das Bild, das in Frankreich von Brecht herrsche, einer Revision zu unterziehen. Streckenweise scheint er jedoch so sehr darum bemüht zu sein, seiner Leserschaft durch Faktennähe ein "treues" Bild von Brecht zu vermitteln, dass die literarische Erfindung darunter leidet. Indem z.B. das photographische Klischee des Zigarre rauchenden Brecht in den Roman transponiert wird, tritt das literarische an die Stelle des photographischen Klischees. Amette billigt seinen Figuren nicht die Freiheit zu, anders zu sein als ihre aus den Quellen erarbeiteten Vorbilder. Zugleich stellt sich das Problem, ob Amette durch das Ideal historischer Exaktheit nicht auch seiner Leserschaft das Vertrauen entzieht. Er scheint nicht recht an ihre Fähigkeit zu glauben, gerade gegen den Widerstand erzählerischer Verfremdungen einen eigenen Zugang zur Geschichte der deutschen Diktaturen zu finden. Ein Roman über Brecht, der weniger genau seiner Biographie gefolgt wäre, wäre Brecht vielleicht näher gekommen. Außerdem hätte die historische Realität durch eine größere literarische Autonomie an

Lebendigkeit gewinnen können. So aber vermittelt das preisgekrönte Buch den Eindruck, sprachlich und inhaltlich den sicheren Weg zu wählen, d.h. die widerständischen Potentiale des erzählerischen Materials zu unterdrücken. Zwar ist immer wieder die Einfachheit gerühmt worden, die Amettes Sprache auszeichne, doch stellt sich die Frage, ob diese Einfachheit nicht vielmehr einer Hypertrophie des deskriptiven Anspruchs entspringt. Für die französische Leserschaft mögen die--leider nicht immer richtig geschriebenen--Berliner Orte einen gewissen exotischen Reiz haben. Bei der deutschen Leserschaft könnte sich hingegen der Eindruck ergeben, dass die Figuren sich sprachlich nicht ausreichend vom Autor emanzipieren. Besonders augenfällig wird diese Gefahr bei der Einführung mythischer Stoffe. Dass Maria Eich mit der Rolle der Antigone betraut wird, verkümmert zur bloßen Information. Die Andeutung Brechts, die sophokleische *Antigone* werfe das Problem auf, wie die Deutschen ihre Söhne begraben könnten, wird ebensowenig weiterverfolgt wie die Schwierigkeit Maria Eichs, ihre Rolle wirklich zu durchdringen. Amettes Hauptsorge gilt dem chronologischen Voranschreiten seines Textes. Daher werden die unterschiedlichen Zugangsweisen, die Brecht und Eich zum Mythos haben, bedauerlicherweise nicht zum Motor der Handlung.

La maitresse de Brecht stellt sich insgesamt zwar als ein sorgfältig gearbeitetes Buch dar, läßt aber neue, verstörende Perspektiven auf Brecht und die DDR vermissen.

Anne D. Peiter
L'Université de Paris IV (Sorbonne)

* * * * *

Hermann Danuser and Hermann Gottschewski, eds. *Amerikanismus-Americanism-Weill. Die Suche nach kultureller Identität in der Moderne*. Schliengen: Edition Argus, 2003. 330 Seiten.

The year 2000 marked the centennial of Weill's birth and was accompanied by a celebration that far outdistanced the expectations anyone might have had twenty years ago. A Kurt Weill renaissance, starting in the 1980s, prompted not only a revival of his works but also a re-examination of this "German/American" and his place in the music-historical canon. Kurt Weill was perhaps one of the most enigmatic composers of the twentieth century, having developed a unique musical style merging "high" and "low" musical idioms. Over the last 20 years music historians grappled with these and other perceived contradictions in his life and works, trying to come to terms with the notion of the "two Weills," the "serious" German composer who collaborated with Brecht to reform opera and musical theater, and the American émigré who "sold out" to the Broadway marketplace. An ever-increasing scholarly interest made

the composer and his putative duality the subject of so much scrutiny and debate that the contributors to this volume can assert: "we are finally beginning to appreciate Weill as a unitary figure" (15). Nevertheless, there is still room for further exploration in the world, or rather worlds, of Kurt Weill, and this collection seeks no longer to investigate the "two Weills" but rather the "'two Americas' he experienced--the one he imagined and the one he embraced from within" (15).

The collection, proceedings of a conference held in Berlin in March 2000, is one of many tributes to the composer on the 100th anniversary of his birth and 50th anniversary of his death, and the profusion of concurrent Weill events that year undoubtedly left the organizers hard pressed to find an original twist. They succeeded to a degree, choosing as their theme the various ways in which "Americanism" was and is understood on both sides of the Atlantic and how these "two Americas" exerted an influence on Weill's life and work. The successes are in the dozen or so essays that truly shed light on the period of Weill's lifetime and the intersecting interpretations of Americanism. The volume falls short, however, by assuming an interdisciplinary approach of "contextualizing" Weill's Americanism, as outlined in the introduction by editor Hermann Danuser. While an understanding of the context of Weill's life and works is crucial for the goals set for the conference, at least half of the twenty contributions--by musicologists, historians, political scientists, and Germanists--belong to such a broad contextualization as to be virtually irrelevant for the subject at hand. Because of space constraints this review will concentrate only on those contributions that are most relevant for a better understanding of Weill with regard to the Americanism of his time and "Amerikanismus," i.e., notions of Americanism in Weimar Germany.

An introductory essay by Kim Kowalke, one of the foremost experts on Kurt Weill and his works, provides a useful and at times fascinating overview of Weill's affinities for America while in Germany and his gradual detachment from a German identity, pointing to the important observation that despite Weill's immense reputation as a Broadway composer at the time of his death, it was actually his German works that fared better. The American works, Kowalke implies, fell victim to the wishes of Lotte Lenya, Weill's widow, that the German works not be forgotten. It is here that we are advised no longer to ponder the "two Weills" quandary, but rather to see Weill not only as a Brecht composer but also as a Walt Whitman composer.

The first of the collection's three subsections follows under the heading "Perspektiven in Ökonomie, Gesellschaft und Kultur," and two of the essays therein succeed in offering original insights into the conceptions of Americanism in Weimar Germany and how they might have influenced Weill. The essay by historian Alexander Schmidt-Gernig traces how the United States had become a model for Europe, mainly by virtue of economic achievements, and carries out

a discourse analysis of America debates in Germany starting before 1914 and continuing through the 1920s. By the late 1920s the prevailing notions associating America with capitalism had made their way into the popular consciousness, but not without a great deal of ambivalence. The essay by media historian Friedrich Kittler then offers clues to the ways in which Weill might have had access to the sonic elements of American popular culture, tracing the growing fascination--from Kaiser Wilhelm down to Joseph Goebbels--with recording technology, sound film, and radio, and their origins and development in military research.

The second subsection, "Popularisierung und Technisierung der Künste," contains three essays that are noteworthy for the insights they bring to the impact of Americanism on opera in Weimar Germany. Bryan Gilliam makes intriguing connections between images in American films and their corollaries in Zeitoper (e.g., Chaplin's *Gold Rush* and the lumberjack characters in *Mahagonny*), their representations in the thinking of left intellectuals (including Brecht and Kracauer), and the methods by which the American cinema was successfully exploited by the Nazis in ways that the Socialists had only abstractly envisioned. Michael von der Linn carefully examines the previously underestimated presence of Tin Pan Alley songs in Weimar Germany, showing the close musical relationships between them and prominent passages in Weill's and Ernst Krenek's *Zeitopern* and Brecht's songs. In another significant contribution Andreas Eichhorn tackles the problematic contradictions found in Krenek's hugely popular opera, *Jonny spielt auf!*, attempting to untangle the autobiographical references, the ways in which Krenek's own sympathies with his characters came into conflict with audience reception, and the mixed critical response and even racist reactions toward the African-American Jonny character. Eichhorn leaves us with the astute observation that this opera could (and did) only succeed in Germany because it spoke directly to German concerns, but space limitations do not allow him to fully develop this argument.

The third and final section, "Kurt Weill: Studien zu Leben und Werk," presents once again a mixed bag of contributions, some only tangentially touching on the theme of Americanism and others offering detailed source studies of individual works but not engaging the ideas surrounding those works. The most informative with regard to the central theme of Americanism are the contributions by Stephen Hinton, Nils Grosch, and a final essay by Kim Kowalke. Hinton revisits the "two Weills" problem, providing quotes that reveal Weill's principle of not fearing triviality--a fear, he believed, that had hampered modern music by rendering it more and more inaccessible--and goes on to show how Adorno's obituary of Weill and the work of David Drew created the "two Weills" problem. Grosch looks at *Die sieben Todsünden* in order to comment on the meaning of the terms "jazz" and "blues" in Weill's works composed in Germany and to show how Weill at the time regarded Berlin as the most American city in Europe;

hence *Mahagonny* was probably more a reflection of Berlin than America. Kowalke then closes the volume with a look at Weill's output in America in an extensive survey that highlights Weill's prominence in the development of American opera. (A fourth essay in this section by Giselher Schubert, although somewhat of digression from the Americanism theme, may be of interest here for its analysis of *Der Lindberghflug* as a Brechtian Lehrstück.)

All in all this volume includes some very important studies that contribute to a far more sophisticated understanding of the Americanism of Weill and his contemporaries. Like any conference report, however, it runs the risk of having to include contributions that are of little or no relevance to the central theme and of not allowing the more relevant contributions adequate space to develop their arguments.

Pamela Potter
University of Wisconsin, Madison

* * * * *

Ingrid Pietrzynski. "*Der Rundfunk ist die Stimme der Republik...*": *Bertolt Brecht und der Rundfunk der DDR 1949-1956.* Berlin: trafo Verlag, 2003. 339 Seiten.

Brecht's attention to the radio broadcast medium accompanied his more general interest in developing artistic forms with an interventionist and democratizing quality for public discussions. The onset of broadly based Brecht scholarship after the publication of the complete works in 1967 led to the "discovery" of a series of scattered, occasional essays on the radio as well as renewed attention to some of the plays and *Lehrstücke* that were adapted by Brecht for radio broadcast in the Weimar Republic. Indeed, there was talk in West Germany during the 1970s of Brecht's "radio theory," and a media critic like Hans Magnus Enzensberger was inspired by Brecht's early efforts to reflect on new ways for resisting and "refunctioning" the capitalist consciousness industry. Despite the additional material published in the new Berlin and Frankfurt edition, much less is known about Brecht's later interest in the radio and his engagement with the East German broadcast medium after his return there. Ingrid Pietrzynski, a media sociologist and historian at the Deutsches Rundfunkarchiv in Potsdam-Babelsberg, offers in the volume under review an exhaustive overview of this latter topic with the aim of dispelling the accepted wisdom that Brecht was uninterested in the GDR radio.

The study's four sections reconstruct the entire spectrum concerning "Brecht and GDR radio." In the process of researching the relevant material Pietrzynski, who unearthed unpublished documents as well as "lost" tapes of actual radio broadcasts, pieces together a

mosaic that confirms the image of the "late" Brecht as an artist who never ceased to use his prestige and artistic ideas to initiate critical dialogue and democratic participation in the face of an intransigent political apparatus in the young GDR. Section one focuses on Brecht's engagement in literary and musical broadcasts, beginning with the very few programs about the writer prior to his arrival in the GDR through his initial restraint vis-à-vis the medium (probably owing to the priorities of establishing the Berliner Ensemble), his direct participation in literary programs from the Berliner Ensemble (mainly in cooperation with the radio editor Maximilian Scheer) and the radio reviews of Berliner Ensemble productions. Pietrzynski details every program for which evidence points to some kind of involvement by Brecht, often through his assistants and the "Meisterschüler" of the theater ensemble. The very fact that he insisted on having a fully equipped sound studio installed at the Theater am Schiffbauerdamm indicates his foresight and made it unique among GDR theaters, while the actual programming that emerged from the Ensemble reveals interesting links to lessons of the late 1920s. Brecht's approach, especially for broadcasts that went beyond excerpts from current Ensemble productions, was essentially that of a magazine format, an "epic" montage of loosely connected prose and lyrical texts, songs, and statements organized around a theme. The five programs were, according to Pietrzynski, distinctive in the landscape of the GDR broadcast medium for the balanced political approach and the natural speaking style, which contrasted with the habitual optimism and diction of normal radio fare.

Section two covers the radio and television versions of Brecht's plays broadcast in the GDR. Already prior to his arrival in 1949, the Berliner Rundfunk in the Soviet Occupied Zone had produced five radio adaptations of scenes or play excerpts (and Brecht did not hesitate to demand the royalties owed him for these and other unauthorized broadcasts of his texts). Thereafter the DDR-Rundfunk broadcast only two additional radio plays, *Die Gewehre der Frau Carrar* in 1953 and *Der kaukasische Kreidekreis* in 1954, while a planned radio version of *Galilei* was not realized. Apparently Brecht's production demands were considered extravagant, and his (historical and historicizing) plays were seen as irrelevant for the topical political issues favored by the radio administration. Although Brecht did not possess a television set, he was keen about cooperation between his theater and this new broadcast medium. In fact, one of the first theater broadcasts for the new GDR television program was *Die Gewehre der Frau Carrar*, adapted in September 1953 by Egon Monk and Peter Palitzsch. This was followed by a live broadcast in 1954 of Manfred Wekwerth's production of the political comedy, *Hirse für die Achte* and a full-length transmission of *Pauken und Trompeten* from the Berliner Ensemble in December 1955. As Pietrzynski points out, there exists almost no commentary by Brecht about the aesthetic possibilities of this new medium; indeed, he seemed to regard it

primarily as a means of documenting his theatrical work, comparable to the extensive photographs in the *Modellbücher*.

The third section of this documentation takes up the primary object of Brecht's media attention, the political role of the GDR radio in its self-proclaimed function as the "voice of the Republic." Understanding all too well his own position in the context of cold-war ideological tensions, Brecht restrained himself from making public statements about what he saw as low quality and undemocratic practices on the radio's political programming, instead addressing his complaints and suggestions to party leaders and functionaries in the Cultural Ministry. His critique of the radio's "weak propaganda," for example, led him to propose programming by artists who could build on the agitprop aesthetics developed during the Weimar Republic. The failure of the GDR radio to react at all to the events of June 17, 1953 (it ceded political commentary to the West Berlin RIAS station and instead programmed exclusively operetta melodies) led to Brecht's harshest statements about the political death of radio broadcasting in the GDR. Pietrzynski narrates Brecht's various (unsuccessful) efforts to contact radio editors with program ideas, but also ventures the opinion that the revolutionary songs and political statements Brecht was proposing probably would have fared no better among the radio listeners than the utter silence of the political leadership. In the months following the workers' uprising Brecht used his position as Vice President of the Academy of Arts to articulate rigorous criticism of the radio establishment and to demand that the Academy obtain autonomous radio broadcast time for its members. The brief window of opportunity opened by the paralysis of political leadership after June 17 was not adequate for the kind of changes Brecht envisioned, and it becomes apparent that distance and mistrust characterized the relationship of the radio editors to intellectuals and artists. Most importantly the functionaries in charge of the broadcast medium did not see themselves as responsible and responsive to the audience and critics, but rather as part of the party apparatus, serving its needs for stability and influence. Nonetheless, Pietrzynski is able to demonstrate that among the entire Academy leadership, Brecht was the single most active and insistent member in working for a media presence of artists both within and beyond the borders of the GDR.

Although Brecht was himself hardly involved in the actual production of the radio program "Stunde der Akademie," as detailed in Section four, he originated the idea in Fall 1953 and was successful in fighting the bureaucracy for its realization with an unprecedented level of artistic autonomy. After many delays and compromises the program went on the air in January 1955 and broadcast 20 features through Spring 1956. Brecht's mark can be seen in the "epic" shape of the 30-minute program spots as well as in the presence of recitators and singers from the Berliner Ensemble who used the Ensemble's sound studio for taping sessions. The unpretentious, unstaged

presentation of dialogues, the natural and sometimes purposefully quiet tone of voices for reports, and the live interviews with guests at Academy exhibition openings were all unfamiliar stylistic elements in GDR broadcasting at the time. Here finally Brecht was able to implement some of the practical suggestions he had developed in the late 1920s. Indeed, he emerges overall as a savvy media practitioner who understood the advantages of the radio: topicality, tempo, and directness. Yet, as Pietrzynski concludes–and one might generalize this for all of his activities in the GDR–Brecht emerges as an artist who saw himself as a competent and equal partner in dialogue with those in power. That this was an illusion and that his tactics of cautiously promoting small changes actually helped maintain the authoritarian structures of power probably became more and more obvious to him after 1953.

In sum, Pietrzynski presents a carefully researched overview of a little known aspect of Brecht's work in the GDR. It should interest not only those concerned with his radio practice but also those who seek a case study of how Brecht tried to negotiate the contradictory demands of his own innovative aesthetics, the increasingly narrow constraints of official socialist realism, and the intractable centralization of party power. The carefully edited volume includes numerous photographs and facsimiles of archival documents as well as an enormous apparatus (almost half of the entire volume) with unpublished transcripts of radio programs, a lengthy chronology, an extensive bibliography, and two indices.

Marc Silberman
University of Wisconsin, Madison

* * * * *

Grischa Meyer. *Ruth Berlau. Fotografin an Brechts Seite*. Propyläen: München, 2003. 191 Seiten.

Meyers Ruth-Berlau-Fotobuch ist ein schönes, reiches, aufwendig recherchiertes, gut gemachtes und zugleich ungewöhnliches Buch. Der Buchgestalter und Herausgeber, selbst Fotograf und guter Brecht-Kenner, veröffentlicht hier unbekannte Fotos, die "die Berlau" seit den 30er Jahren "an der Seite Brechts"--aber vor allem unabhängig von ihm--gemacht hat. Dazu sichtete er den weitgehend ungenutzten Fotonachlaß Berlaus im Bertolt-Brecht-Archiv (es handelt sich um rund 230 Mappen mit Rohabzügen, die Negative z.T. noch in Papprollen, beschädigt durch die lange und unsachgemäße Lagerung) und ergänzte ihn durch zahlreiche Text- und Bild-Funde aus dem Ruth-Berlau-Archiv und aus anderen Quellen. So scheinen zum Teil völlig neue Zusammenhänge auf. Sie betreffen unter anderem die Bildwelten Brechts als eines Sohnes des 20. Jahrhunderts, der auf zwei so unterschiedlichen Kontinenten lebte

und dessen Modernität z.B. der späten und bekannten Inszenierungen der 1940er/1950er Jahre--bei aller Archaik des Details--nicht unwesentlich durch die Bildkultur seiner Exilzeit in den USA mitgeprägt sein dürfte. Diese neue, andere Form und Bedeutung des Visuellen jenseits der Buchkultur scheint auch aus den Fotos dieses Bandes auf. Meyer schreibt in seinem einleitenden Essay: "Ruth Berlaus Ankunft in Amerika war das Eintauchen in eine neue Medienwelt. Die Gesellschaft, in die sie kam, war kulturell wesentlich stärker durch Bilder geprägt, als sie das bisher gewohnt war, und hatte wegen der ethnischen Vielfalt ihrer größtenteils zugewanderten Einwohner keine gemeinsame 'Textgrundlage,' auf der sich eine Kultur bauen ließ" (S. 14). So wird mit diesem Buch auch ein Blick auf die amerikanische Emigration frei, der diese Zeit nicht nur als sinnlos verbrachte Jahre fern der deutschen Sprache und Kultur bewertet, sondern sie auf ihre *Produktivität* hin befragt. Eine Herangehensweise, die nicht nur für Brecht, sondern für viele andere Emigranten wichtig sein kann. Der Fokus dieses Buches aber liegt einmal nicht auf Brecht, sondern auf dem Werk Ruth Berlaus.

Darüber hinaus dokumentiert Meyer den Zustand der Fotos, retuschiert nicht weg, sondern läßt die Materialität der Zeitspuren sichtbar werden und zeigt nicht nur die meisterhaft gelungenen Aufnahmen Berlaus, sondern auch die, die er für interessant hält und die weitere Forschungen anregen könnten. Durch dieses Fotobuch wird einmal mehr die verwirrend vielseitig begabte Persönlichkeit Berlaus sichtbar, die--Meyer beschreibt es in einem gut lesbaren Essay--so viele Berufe z.T. gleichzeitig ausübte: Journalistin, Schauspielerin *und* Regisseurin, Autorin, Radioreporterin für die dänische Abteilung des Office of War Information, Mitarbeiterin Brechts, seine Archivarin und--last but not least--Fotografin. Berlau perfektionierte sich--glücklicherweise oder leider?--nicht in einem Job; sie wurde keine Spezialistin in einem ihrer Berufe, so daß ihr Name später unlöslich damit verbunden blieb. Bekannt in ihrer *Arbeit* (und nicht nur als skandalumwitterte Geliebte des Meisters) wurde sie vor allem als Fotografin der Inszenierungen Brechts ab dem *Galileo* in Los Angeles 1947 bis zu Brechts Tod 1956. Ihre Szenenfotos von Proben und Aufführungen, versehen mit darunter geklebten Textausschnitten aus den jeweiligen Szenen, erreichten als die berühmt-berüchtigten "Modellbücher" bzw. als *Theaterarbeit: 6 Aufführungen des Berliner Ensembles* die Öffentlichkeit. Gewöhnlich wird die Urheberschaft der Fotos Berlaus dabei allerdings unter "Mitarbeit: Ruth Berlau" subsummiert. Den Spezialisten vertraut war sie zudem als Dokumentatorin der Typoskripte Brechts in den verschiedenen Arbeitsstufen, die sie ab Winter 1944 in einem technisch aufwendigen und arbeitsintensiven Verfahren ablichtete, um sie auf die "kleinste Größe" zu bringen. Dafür belegte sie mehrfach Fotokurse, wie Meyer nachweist, unter anderem in New York bei Josef Breitenbach, einem der "'unbekannten Meister' der Fotografie des 20. Jahrhunderts" (S. 15). Von ihm lernte sie auch, einen Bühnenvorgang aus einer

zentralen Position im Zuschauerraum in einem dramaturgisch und gestisch wichtigen Moment fotografisch festzuhalten, so daß "erzählende Bilder" entstanden--ein Verfahren, das die Fotos wiederum mit den gezeichneten Szenenentwürfen des "Bühnenbauers" Caspar Neher verbindet. Auch an diese Seite von Berlaus Arbeit erinnert der Band.

Kaum populär aber ist die Tatsache, daß Ruth Berlau ein von Brecht völlig unabhängiges eigenständiges Werk als Fotografin hinterlassen hat, das Meyer hier in einer ersten Annäherung auszugsweise präsentiert. Sie hat Alltagssituationen, Personen und Stadtlandschaften in den USA und im zerstörten Europa fotografiert; sie hat zahlreiche Porträtaufnahmen gemacht, die dieser Band erstmals zeigt. Bei den Porträts handelt es sich etwa um Privataufnahmen von Charlie und Oona Chaplin, Lion und Marta Feuchtwanger, Elsa Lanchester und Charles Laughton, Christopher Isherwood in den USA, um Caspar Neher, Max Frisch, Valeska Gert, Fritz Kortner in der Schweiz und schließlich um Hans Albers, Arnold Zweig und viele Schriftsteller in Deutschland sowie um die jungen Mitarbeiter am BE.

Die interessantesten Neuveröffentlichungen dieses Bandes aber betreffen Berlaus eigene, unvollendete Projekte. Da sind zum einen die Fotos, die sie auf den zwei, jeweils 10 Tage dauernden Autofahrten von New York nach Kalifornien im Mai 1946 und zurück im September 1946 gemeinsam mit Brecht unternahm--Fotografien von öden Landschaften im Mittelwesten mit vereinzelten Zivilisationsrelikten oder von einem Dorf in einem Indianerdistrikt. Erstaunlich ist hier zum Beispiel das Foto mit der Unterschrift "Indianermädchen mit lebendiger Puppe" (S. 73); die "Puppe" ist ein kleines Lämmchen, das mit dem Mädchen auf einem Stuhl zu sitzen scheint, von ihm unter den Arm geklemmt, wie andere Kinder gewöhnlich ihre Puppen mit sich herumschleppen. Daneben gibt es Aufnahmen von Menschen auf den Straßen oder im Central Park New Yorks, von streikenden Transportarbeitern im New Yorker Hafen, von einer Demonstration gegen Arbeitslosigkeit 1947 in New York City, später in Berlin Bilder von Trümmerfrauen oder zwei lachenden kleinen Jungen mit einer Zigarettenschachtel (vermutlich für den Schwarzen Markt bestimmt, S. 154). Berlau interessierte dabei immer der sozial genaue Blick; sie machte weder Schnappschüsse noch arbeitete sie mit verdeckter Kamera. Die Personen schauen überwiegend lächelnd in die Leica; sie scheinen im Einverständnis mit der Tatsache, fotografiert zu werden. Es sind meist Leute bei der Arbeit, die eben mal hoch schauen: Polizisten in Manhattan, Straßenarbeiter, Erdnußverkäufer, Lkw-Fahrer und eine ganze Reihe von dänischen Seeleuten im Hafen von Los Angeles, San Pedro.

Berlau hat--und das ist der vielleicht erstaunlichste Fund dieses Buches--viele ihrer Fotos mit eigenen Texten kommentiert, die Meyer hier erstmals abdruckt. Der oben erwähnte Kommentar zum Foto des Indianermädchens ist ein solches Beispiel. Diese Texte befanden sich

getrennt vom Fotonachlaß, der im Brecht-Archiv in der Berliner Chausseestraße ist, im Ruth-Berlau-Archiv der Akademie der Künste am Robert-Koch-Platz. Grischa Meyer hat beides wieder zusammengeführt. Leider sind die Berlauschen Kommentare im Buch nur schwer als solche erkennbar, auf deren Urheberschaft hätte ausdrücklicher hingewiesen werden sollen; vielleicht ebenso wie bei den Fotos mit dem RBA-Nachweis. So wird diese wichtige Entdeckung Meyers im Buch gar nicht so leicht wahrnehmbar.

Mit den dänischen Matrosen in San Pedro führte Ruth Berlau lange Interviews und plante ein Buch mit dem Titel "Sailor Stories," das Fragment geblieben ist. Der enge Zusammenhang, der hier von Berlau zwischen Bild und Text aufgemacht wird, das vom Bild ausgehende Denken dieser Kommentare erinnert stark an jene Verfahrensweise, die Brecht in der Kriegsfibel anwendet. Bildbasiertes Denken ist etwas, was Brecht vielleicht nicht von Berlau lernte, sondern das sich beide wohl gemeinsam in der Zeit ihrer Zusammengehörigkeit erarbeitet haben. Es ist ein Unglück, daß nur der Mann und Meister dieses Verfahren bis zum Abschluß brachte, so daß daraus ein Buch, eben die Kriegsfibel, entstehen konnte. Daß Berlaus Fotoarbeiten indes weit mehr als Dienstleistungen umfassen, wird mit diesem Band sichtbar.

Marianne Streisand
Berlin

Books Received

Jacques-Pierre Amette. *La Maîtresse de Brecht.* Paris: Albin Michel, 2003.

Bertolt Brecht. *Collected Plays.* Volume 8: *The Antigone of Sophocles, The Days of the Commune, Turandot or The Whitewashers' Congress.* Ed. and trans. by Tom Kuhn and David Constantine. London: Methuen, 2003.

Hermann Danuser und Hermann Gottschewski, Hrsg. *Amerikanismus, Americanism, Weill: Die Suche nach kultureller Identität in der Moderne.* Schliengen: Edition Argus, 2003.

Hanns Eisler. *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe: Bühnenmusik zu dem Stück von Bertolt Brecht und Kritischer Bericht und Skizzen.* Hrsg. von Thomas Ahrend und Albrecht Dümling. Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf und Härtel, 2002.

Sebastian Kleinschmidt und Therese Hörnigk, Hrsg. *Brechts Glaube: Religionskritik, Wissenschaftsfrömmigkeit, politische Theologie.* Brecht-Dialog 2002. Berlin: Theater der Zeit, 2002.

Jan Knopf, Hrsg. *Brecht Handbuch.* Band 4: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2003.

Gerd Koch und Marianne Streisand, Hrsg. *Wörterbuch der Theater-Pädagogik.* Berlin und Milow: Schibri-Verlag, 2003.

Tom Kuhn and Steve Giles, eds. *Brecht on Art and Politics.* Trans. by Laura Bradley, Steve Giles and Tom Kuhn. London: Methuen, 2003.

Hans-Thies Lehmann. *Das politische Schreiben: Essays zu Theatertexten.* Berlin: Theater der Zeit, 2002.

Bruce J. Mann, ed. *Edward Albee: A Casebook.* New York and London: Routledge, 2003.

Grischa Meyer. *Ruth Berlau--Fotografin an Brechts Seite.* München: Propyläen, 2003.

Hans-Harald Müller und Tom Kindt. *Brechts frühe Lyrik: Brecht, Gott, die Natur und die Liebe.* München: Fink, 2002.

Ingrid Pietrzynski. *"Der Rundfunk ist die Stimme der Republik...": Bertolt Brecht und der Rundfunk der DDR 1949-1956.* Berlin: trafo Verlag, 2003.

Günter Thimm. *"Das Chaos war nicht aufgebraucht." Ein adoleszenter Konflikt als Strukturprinzip von Brechts Stücken.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

Thomas Weitin. *Notwendige Gewalt. Die Moderne Ernst Jüngers und Heiner Müllers.* Freiburg im Breisgau: Rombach, 2003.

Werner Wüthrich. *Bertolt Brecht und die Schweiz.* Zürich: Chronos Verlag, 2003.

ISBN 0-9718963-2-1

