

ARBEITEN ZUR
EDITIONSWISSENSCHAFT

Esbjörn Nyström

Libretto im Progress

Brechts und Weills

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny
aus textgeschichtlicher Sicht

PETER LANG

1. Einleitung

1.1 Fragestellung und Zielsetzung

Das Libretto *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* von Bertolt Brecht und Kurt Weill gehört zu den literarischen Werken, die durch ihre Verfasser eine Vielzahl von Transformationen erfahren haben, weshalb inzwischen eine beinahe unübersehbare Menge an unterschiedlichen Fassungen dieses Werkes vorhanden ist. Die vorliegende Untersuchung setzt sich zum Ziel, den steten Veränderungsprozess, die Textgeschichte nachzuzeichnen und von da aus in vielfacher Hinsicht neue Erkenntnisse über das Libretto zu gewinnen. Der stete Veränderungsprozess ist dabei nicht als eine ‚Progression‘ bzw. eine Entwicklung zum ‚Besseren‘¹, sondern neutral als ein Fortgang aufzufassen. Diesem Gedanken wird im Titel durch die Formulierung „im Progress“ (hier analog zum englischen „in progress“) Rechnung getragen.

Die Existenz mehrerer Fassungen des *Mahagonny*-Librettos ist an sich nicht unbekannt. In der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe*² der Werke Brechts wurden immerhin zwei von diesen Fassungen abgedruckt, darunter jedoch nicht die Fassung des Erstdrucks, die sich dort nach den Prinzipien der Ausgabe hätte finden müssen (vgl. Kap. 1.2). Diese drei Fassungen decken allerdings die Textgeschichte bei weitem nicht ab. In der Tat dürfte die Quantität des erhaltenen Werkmaterials zum Libretto (Drucke, Handschriften,

-
- 1 Von überholten Ideen etwa eines „idealen Wachstums“ (vgl. Friedrich Beißner: „Editionsmethoden der neueren deutschen Philologie“. In: *ZfdPh* 83 (1964), Sonderheft zur Tagung der deutschen Hochschulgermanisten vom 27. bis 31. Oktober 1963 in Bonn, S. 72–95, hier S. 81) grenzt sich die Arbeit somit von vornehmlich dezidiert ab.
 - 2 Im Folgenden: GBA. Vgl. Kurztitelverzeichnis und Literaturverzeichnis.

Typoskripte, Handexemplare) zumindest in der Brecht-Forschung weitgehend unterschätzt sein. Noch 1969 meinte Herta Ramthun:

Die Unterlagen aus den zwanziger Jahren und aus noch früherer Zeit sind lückenhaft; so müssen z. B. die Arbeitsmaterialien zu „Leben Eduards des Zweiten von England“, „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ und „Dreigroschenoper“ fast ganz als verloren gelten.³

In Bezug nicht nur auf *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, sondern auch auf *Die Dreigroschenoper*⁴ trifft diese Aussage nur sehr bedingt zu. Ramthun basiert ihre Aussage auf dem damaligen Wissensstand, zudem bedingt durch die Perspektive des Brecht-Archivs, dessen Leiterin sie war. Dieses Archiv besitzt tatsächlich nur wenige der erhaltenen Textträger zu den betreffenden Werken.

Dass Vorlagen und Skizzen Brechts zu *Mahagonny*⁵ als verschollen gelten können, ist außer Zweifel gestellt. Doch unter anderem wegen der geteilten Autorschaft ist heute eine große Materialfülle, die bislang weitgehend unbeachtet oder fast unbeachtet blieb, größtenteils an anderen Orten als dem Brecht-Archiv vorhanden. Sämtliche Partiturnautographen zu Werken Weills wurden dem Kontrakt zwischen Weill und der Universal-Edition zufolge Eigentum des Verlags,⁶ und nicht nur das Partiturnautograph, sondern auch weitere wichtige Text-

3 Herta Ramthun: „Vorwort“. In: dies. [Hg.]: *Bertolt-Brecht-Archiv: Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses. Band 1: Stücke*. Berlin/Weimar 1969, S. V–X, hier S. V.

4 Dies hat nicht zuletzt die Textträgerbeschreibung im Band zur *Dreigroschenoper* in der *Kurt Weill Edition* gezeigt. Vgl. Kurt Weill: *Die Dreigroschenoper. Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern nach dem Englischen des John Gay*. Übersetzt von Elisabeth Hauptmann. Deutsche Bearbeitung von Bertolt Brecht. Musik von Kurt Weill. Critical Report.[The Kurt Weill Edition] Series I, Volume 5. Edited by Stephen Hinton and Edward Harsh. New York / Miami 2000 [Weill 2000b], S. 51–59.

5 Vgl. das Abkürzungs- und Kurztitelverzeichnis.

6 Vgl. David Farneth: „The Score as Artifact“. In: Weill, Kurt: *Die Dreigroschenoper. A Facsimile of the Holograph Full Score*. Music by Kurt Weill. Lyrics by Bertolt Brecht. [The Kurt Weill Edition] Series IV, Volume 1. Edited by Edward Harsh. New York / Valley Forge, PA 1996, S. 19–23, hier S. 19.

träger waren von früh an im Besitz des Verlags. Seit einigen Jahren ist dieses Material in zwei amerikanischen Archiven deponiert.⁷

Die Weill-Forschung hat sich zumindest bis vor kurzem mit David Drews Revision des Klavierauszugs von 1969⁸ zufrieden gegeben. Kim H. Kowalke meinte sogar, mit jener Edition, die angeblich „incorporated all the alterations with detailed annotations“, sei „*Mahagonny* finally precisely mapped“⁹. Seltsam ist dies nicht zuletzt deswegen, weil die Ausgabe Drews keinen eigentlichen wissenschaftlichen Anspruch hatte. Drew hat zwar – und darin geht er über seinen Anspruch mit der Ausgabe hinaus – einen beträchtlichen Teil des Materials durchgesehen und gibt in seinem Vorwort einen bislang unübertroffenen Einblick in die Textgeschichte der Oper; dieses Material nutzt er jedoch so willkürlich für seine Edition, dass das Endergebnis aus editionswissenschaftlicher Perspektive als sehr zweifelhaft angesehen werden muss (vgl. Kap. 1.2).

Die vorliegende Arbeit richtet, anders als z. B. Drews Edition, ihren Fokus nicht auf die Oper (als musikalisches Kunstwerk verstanden), sondern auf die Entwicklung eines Wortmaterials, und zwar auf die Textgeschichte des Librettos. Das Libretto¹⁰ *Aufstieg und Fall*

-
- 7 In der Sibley Music Library, Eastman School of Music, Rochester, NY sind sowohl (seit 1997) die autographen Textträger als auch (seit 2001) der Briefwechsel zwischen Weill und dem Verlag im Original als Leihgaben der Universal-Edition archiviert, während das nicht-autographe Material (seit 1998) im Weill-Lenya Research Center, New York, NY vorhanden ist. Vgl. zur Abkürzung der Bestände das Abkürzungs- und Kurztitelverzeichnis.
- 8 Vgl. Kurt Weill: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten*. Text von Bertolt Brecht. Klavierauszug von Norbert Gingold. Nach den Autographen und hinterlassenen Korrekturen des Komponisten sowie anderen Quellen revidiert von David Drew (1969). Wien: Universal Edition 1969 (UE 9851).
- 9 Kim H. Kowalke: „The Motto of *Mahagonny*: ‘Du Darfst!’“ In: *Kurt Weill Newsletter* 2 (1984), Nr. 1, S. 2 und 4–6, hier S. 5.
- 10 Es wird im Folgenden vom „Libretto *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“ und nur in bestimmten Ausnahmefällen vom „Libretto zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“ gesprochen. Damit wird die Eigenständigkeit des Librettos unterstrichen; es ist zwar manchmal, jedoch nicht immer als nur komplementär zu seiner Vertonung zu sehen.

der Stadt Mahagonny hat seine Überlieferung nicht nur innerhalb der Oper, sondern zum großen Teil auch selbstständig von ihr erfahren. Somit ist es die Textgeschichte des Librettos als eines sprachlichen Kunstwerkes – abhängig und auch unabhängig von der vertonten Oper –, die die vorliegende Untersuchung beschäftigen wird. Eine Fassung des Librettos wird, wenn sie als Bestandteil der Oper (z. B. in der autographen Partitur oder im gedruckten Klavierauszug) überliefert ist, selbstverständlich in diesem Kontext beschrieben und ausgewertet. Der Textgeschichte der Oper oder gar der des Notentextes nachzugehen, ist dagegen nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit; sie wird allerdings an den Stellen behandelt, an denen dies für die Textgeschichte des Librettos relevant erscheint.

Den genannten Gegenstand, das Libretto in seinen verschiedenen Werkfassungen, wird die vorliegende Untersuchung sowohl genau beschreiben und darlegen als auch analysieren und interpretieren. Dabei ist eine bislang weitgehend unbekannte Fülle an Material zu berücksichtigen, das zuerst im Einzelnen beschrieben, dann textgeschichtlich systematisiert und schließlich auch analysiert und interpretiert wird, stets mit Hinblick auf die fortlaufende Entwicklung des Materials. Eine übergreifende Zielsetzung ist es, ein sowohl in deskriptiver als auch in interpretatorischer Hinsicht vollständigeres Bild dieser Textgeschichte als in der bisherigen Forschung zu geben. Sowohl die kleinen Nuancen als auch die großen Linien in der ständigen Überarbeitung des Wortmaterials werden deutlich hervortreten können.

Die Geschichte des Wortmaterials zum Libretto und damit dessen Textgeschichte beginnt allerdings nicht mit der Arbeit am Libretto. Die von Brecht selbst (zum Teil viel) früher verfassten und im Libretto zitierten Gedichte sind ebenfalls Bestandteile dieser Textgeschichte im weiteren Sinne (vgl. zur Definition von ‚Textgeschichte‘ Kap. 1.3.3).

Grundlegend für die Untersuchung ist die Fragestellung, was mit einem bestimmten Wortmaterial passiert, das durch Transformationen in verschiedenen literarischen Kontexten, die alle durch den (oder die) ursprünglichen Urheber veranlasst oder autorisiert sind, eingesetzt

wird: Welche Muster zeichnen sich in den verschiedenen Transformationsvorgängen ab? Inwiefern bringt der Kontext (ganz konkret die Position im Text für kleinere Textabschnitte oder z. B. Gattungs- oder Textsortenzugehörigkeit für ganze Texte) eine neue Bedeutung bzw. Einschätzung des Wortmaterials mit sich? An welchen spezifischen Textstellen lassen sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen mehreren Ausführungen eines weitgehend identischen Wortmaterials erkennen? Alle diese Fragen setzen jedoch die Antwort auf eine viel grundlegendere Frage voraus: Welche Transformationen des Wortmaterials sind vorhanden und wie hängen sie geschichtlich miteinander zusammen?

Die stete Veränderung des Wortmaterials, der prozesshafte Charakter des Librettos, wird bei der Behandlung dieser Fragestellungen deutlich zum Vorschein kommen. Im Laufe der Untersuchung werden darüber hinaus mehrere einzelne Textstellen, nicht zuletzt in das Libretto aufgenommene Gedichttexte und einige besonders häufig umgewandelte Szenen (XIV, XX und XXII)¹¹, eingehend erörtert und analysiert (vgl. die Fallstudien, Kap. 6). Auch auf übergreifende Aspekte, wie die Namengebung, Folgen der Rücksichten auf Verleger und Publikum sowie den Einfluss der Vertonung auf die Textgestalt, wird ausführlich eingegangen werden (vgl. insbesondere Kap. 7). Eine weitere Frage, die innerhalb der Untersuchung mehrmals aktualisiert werden wird, betrifft die Arbeitsverteilung bei der Entstehung der verschiedenen Fassungen des Librettos. Gemeinhin wird Bertolt Brecht als *der* Verfasser des Textes, und Kurt Weill „nur“ als Komponist, betrachtet. Obwohl z. B. David Drew Weill als Mitautor des Librettos anführt,¹² ist nicht näher untersucht worden, welche Teile der Arbeit am sprachlichen Text von wem ausgeführt worden sind und wie diese literarische Kooperation sich im Einzelnen gestaltet hat. Wenn diese Fragestellung im Vergleich zu den textbezogenen

11 Vgl. die Erläuterung der Siglensysteme: Szenensiglen.

12 Vgl. David Drew: *Kurt Weill: A Handbook*. London 1987, S. 175; im dortigen Eintrag unter *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* steht: „Text: Bertolt Brecht (with Weill)“.

auch eher im Hintergrund steht, werden die Textträgerbeschreibung und die Textanalyse auch über sie Aufschluss geben können.

Aus den Fragestellungen und durch die Konzentration auf das Wortmaterial ergibt sich eine methodische Orientierung an der Editionswissenschaft und an Intertextualitätstheorien (vgl. Kap. 1.3). Diese Orientierung kann, wenn man so will, auch als eine Replik auf gegenwärtige Strömungen in der Germanistik und anderen Philologien betrachtet werden. Roger Lüdeke hat auf die besondere Bedeutung gerade der Editionswissenschaft in diesem Kontext hingewiesen; die Konsequenzen daraus zu ziehen, wie viel die Literaturwissenschaft der Editionswissenschaft in Terminologie, Methode und nicht zuletzt Grundlagenarbeit verpflichtet ist,

wäre [...] eine Möglichkeit, die allgegenwärtige Bedrohung der Literaturwissenschaft durch die sogenannte Kulturwissenschaft zu mildern und zu regulieren: Eine in der Editionswissenschaft verankerte Literaturwissenschaft hat gute Argumente, ihren autonomen Status als Textwissenschaft zu verteidigen und aufrechtzuerhalten, im Verweis darauf nämlich, dass jede Analyse des viel beschworenen ‚kulturellen Textes‘ mit dessen fundamentaler Materialität zu rechnen hat [...].¹³

Die Textbezogenheit bedeutet nicht, dass außerliterarische Faktoren unberücksichtigt bleiben. Sie werden gegebenenfalls zur Analyse und Interpretation, meist als Hintergrundfakten, herangezogen. Im Zentrum stehen jedoch immer das Werk aus textgeschichtlicher Sicht und die konkreten Texte, aus denen dieses Werk besteht.

Die vorliegende Arbeit ist in acht Kapitel gegliedert. Mit Ausnahme des achten Kapitels, das eine Zusammenfassung mit einem Ausblick enthält, kann die Arbeit in drei größere Komplexe eingeteilt werden. Kapitel 1 und 2 erläutern die Grundlagen und die methodischen und historischen Hintergründe für das Folgende. Kapitel 3–5 bieten eine Abgrenzung, Beschreibung und eine textgeschichtliche

13 Roger Lüdeke: „Nicht so bescheiden Tante Editionswissenschaft!“ [Rezension von Nutt-Kofoth, Rüdiger et al. [Hgg.]: *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*. Berlin 2000]. Elektronisch veröffentlicht (am 19.6.2001) unter: <http://iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/luedike.html>

Systematisierung des Werkmaterials und des Gesamtmaterials, Kapitel 6 und 7 enthalten die bereits erwähnten Analysen und Interpretationen von verschiedenen Teilen des Librettos bzw. von verschiedenen übergreifenden Aspekten aus textgeschichtlicher Sicht.

1.2 Zum Stand der Forschung und der Edition

Die Entstehungs- und Textgeschichte der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* wurde am ausführlichsten durch Musikwissenschaftler beschrieben. David Drews Artikel „The History of Mahagonny“¹⁴ aus dem Jahr 1963 war die erste wichtige Darstellung der Entstehungsgeschichte. Der Mangel an Quellenhinweisen ist allerdings ein Schwachpunkt dieses Aufsatzes.

Eine relativ detaillierte Entstehungsgeschichte mit chronologischer Übersicht hat Fritz Hennenberg 1987 in seiner – leider ungedruckten – musikwissenschaftlichen Habilitationsschrift vorgestellt.¹⁵ Eine weitere sorgfältig ausgeführte Darstellung der Textgeschichte, in erster Linie freilich der Druck- und Aufführungsgeschichte, leistet der Musikwissenschaftler Niels Krabbe, der in seinem Aufsatz aus dem Jahre 1991 auch noch die zitierten Gedichte (wenn zwar nicht ganz vollständig) aufzählt und z. T. kurz kommentiert.¹⁶ Da Hennenbergs Studie wie gesagt nicht veröffentlicht und die Krabbes auf Dänisch geschrieben ist, sind diese beiden wichtigen Beiträge für die Forschung bedauerlicherweise schwer zugänglich.

-
- 14 David Drew: „The History of Mahagonny“. In: *The Musical Times* 104 (1963), S. 18–24.
 - 15 Vgl. Fritz Hennenberg: *Neue Funktionsweisen der Musik und des Musiktheaters in den zwanziger Jahren: Studien über die Zusammenarbeit Bertolt Brechts mit Franz S. Bruunier und Kurt Weill*. Dissertation B, masch., Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg 1987, bes. S. 76–82, 95–98 und 121–132.
 - 16 Niels Krabbe: „Mahagonny hos Brecht og Weill.“ In: *Musik & Forskning* 16 (1991), S. 69–144.

Im musikwissenschaftlichen Bereich ist auch der 1969 herausgegebene, von David Drew revidierte Klavierauszug¹⁷ (vgl. Kap. 1.1) von besonderem Gewicht. Der Bericht über die verwendeten Quellen im Vorwort zu dieser Ausgabe gibt einen Überblick über ein recht umfangreiches Material. Diese Edition hatte keinen wissenschaftlichen Anspruch, sondern wollte in erster Linie einen spielbaren Text herstellen. Der Editor mischt Varianten aus den verschiedensten Fassungen miteinander und macht auch, wie er selbst angibt, eine „purely editorial contribution“¹⁸, wobei aber noch mehr derartige Eingriffe des Editors vorliegen.¹⁹ Das Vorwort gibt in den meisten Fällen – jedoch nicht immer und vor allem nicht immer sehr deutlich – Auskunft darüber, welche Fassung an einer bestimmten Stelle herangezogen wurde, und bietet außerdem für einige Stellen weitere Varianten. Diese ‚Drewsche‘ Fassung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ist die zurzeit von der Universal Edition als gültig angesehene; 1990 ist sogar ein Textbuch erschienen, dessen Textgestalt dem Klavierauszug von 1969 folgt.²⁰

Wenn auch die kompilatorische Editionsweise Drews weder irgendeinen (literatur-)wissenschaftlichen Zweck erfüllte, noch irgendeinen derartigen Anspruch hatte, und sogar zu einigen schweren Missverständnissen beigetragen hat, bewies die Edition an sich aber eine im Vergleich zu späteren literaturwissenschaftlichen Beiträgen überragende Quellenkenntnis. 1987 hat Drew in seinem Weill-Handbuch in relativer Ausführlichkeit Fakten zu verschiedenen Textträgern dargelegt und dadurch das Bild ergänzt.²¹ Bereits davor hatte Albrecht Dümling in seiner musikbezogenen Brecht-Biographie *Laßt euch nicht*

17 Weill 1969 (vgl. oben, Anm. 8).

18 Vgl. Drew 1987, S. 184. Drew bezieht sich dabei auf die Interpolation des Duetts „Sieh jene Kraniche“ in Szene XX.

19 Zumindest die Interpolation des „Benares Song“ in Szene XVIII müsste zu den Eingriffen des Editors zählen. Vgl. Kap. 6.5.

20 Vgl. (Bertolt Brecht)/Kurt Weill: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten*. Text von Bertolt Brecht. Universal Edition, [Wien] o. J. [1990] (UE 9852).

21 Vgl. Drew 1987, S. 180–184.

verführen: Brecht und die Musik²² die Entstehungsgeschichte von *Mahagonny* eingehend beschrieben.

Seit 1996 erscheint eine Gesamtausgabe der Werke Weills, die *Kurt Weill Edition*. Im Sammelband *Der Text im musikalischen Werk* (1998) veröffentlichte der damalige „Managing Editor“ jener Ausgabe, Edward Harsh einen wichtigen Aufsatz zu *Mahagonny*, der exemplarisch u. a. Fassungsunterschiede sowie einige weitere Probleme der künftigen Edition der ganzen Oper behandelt. Das Material zu *Mahagonny* wird von Harsh scherhaft als „a layered mound of evidence not unlike Heinrich Schliemann’s site of Troy“²³ beschrieben.

Es sei Harsh zufolge nicht die Aufgabe der Weill-Gesamtausgabe, einen „pure and original state“ wiederherzustellen, sondern „the most representative layer“ zu identifizieren und aus den aus dieser Zeit stammenden Quellen „an authoritative, performable text“ zu konstruieren.²⁴ Bereits die Konzentration auf eine Entstehungsphase scheint diese geplante Ausgabe von der Drews (der ja Texte unterschiedlicher Phasen miteinander mischt) abzuheben, wiewohl das für die Musikedition typische kompilatorische Prinzip offensichtlich auch hier Verwendung finden wird. Prinzipiell meint Harsh feststellen zu können, dass die Partitur eines musikdramatischen Werks an sich „not the end but the beginning“ markiert; und zwar sei die Intention des Autors – besonders bei Weill – oft veränderbar und von den Ergebnissen der Probenarbeit abhängig gewesen.²⁵ Für den Band zu *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* innerhalb der *Kurt Weill Edition* ist

22 Albrecht Dümling: *Laßt euch nicht verführen: Brecht und die Musik*. München 1985.

23 Edward Harsh: „Excavating ‘Mahagonny’: Editorial Responses to Conflicting Visions.“ In: Dürr, Walther et al. [Hgg.]: *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie; Bd. 8), S. 346–360, hier S. 348.

24 Vgl. ebd.

25 Vgl. ebd.

kein Veröffentlichungsdatum festgelegt;²⁶ ein Bandbearbeiter ist auch noch nicht benannt worden.

Eine literarische Edition des Librettos erschien 1988, und zwar im zweiten Band der *Berliner und Frankfurter Ausgabe* der Werke Brechts. Der genannte Band muss in editorischer Hinsicht als ein großer Misserfolg gelten, vor allem – aber leider nicht nur²⁷ – in Bezug auf *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Die Ausgabe hatte sich – ausgehend vom Prinzip der „frühen Hand“ – zum Prinzip gemacht, bei jedem gedruckten Werk immer zumindest den Erstdruck als Edierten Text zu präsentieren. Edierter Text von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ist jedoch nicht die Fassung des Erstdrucks von 1929, sondern die des *Versuche*-Drucks von 1930.

Zwar unterschlägt der Bearbeiter dieses Bandes, Jürgen Schebera, in seinem Werkkommentar²⁸, wie auch im Editionsbericht in den *Weimarer Beiträgen*²⁹, durchaus nicht die Existenz des Erstdrucks, sondern führt verschiedene Varianten aus ihm an und druckt auch das Finale (Teil von Szene XXII) in der Fassung des Erstdrucks „zum Vergleich“ als Anhang ganz ab. Als Textgrundlage jedoch wird diese Fassung übergangen.

Aus Scheberas Bericht geht das Hauptmotiv zur Wahl der *Versuche*-Fassung nicht deutlich hervor. Entweder meint Schebera, dass diese Fassung wegen ihrer Eigenschaft als Textgrundlage für mehrere Werkausgaben zu bevorzugen sei, oder es geht um die „erhebliche[n] Änderungen“ nach Erscheinen des Textbuches. Es könnte aber auch darum gehen, dass die *Versuche*-Fassung angeblich

26 Angabe von Jürgen Selk, derzeitigem „Managing Editor“ der Ausgabe; E-Mail-Korrespondenz mit dem Verfasser, September 2003.

27 Problematisch ist außerdem auch die Edition der *Dreigroschenoper* (ebenfalls nach dem *Versuche*-Druck, hier ohne jegliche Berücksichtigung des zweieinhalb Jahre früher zustande gekommenen Erstdrucks bei UE). Vgl. Ronald Speirs: „‘Verwischte Spuren’, or Brecht edited.“ In: *Modern Language Review* 84 (1989), part 3, S. 652–657, hier S. 654ff.

28 Schebera in GBA Bd. 2, S. 459ff.

29 Jürgen Schebera: „Vom ‚Leben Eduards‘ bis ‚Mahagonny‘ (Band 2).“ In: *Weimarer Beiträge* 34 (1988), H. 2, S. 185–187, hier S. 187.

das Ergebnis der „Erprobung des Textes durch die Theater“ sei³⁰, oder – schlimmstenfalls – um die immerhin von Schebera in den *Weimarer Beiträgen* an dieser Stelle erwähnten „auf Gesellschaftskritik zielen-de[n] Akzentuierungen“, die die *Versuche*-Fassung von früheren Fassungen abheben.³¹ Zu sämtlichen Alternativen lässt sich sagen, dass sie den Grundprinzipien der Ausgabe in keiner Weise entgegenkommen. Außerdem bleibt diese Edition des Weill-Biographen Jürgen Schebera deutlich hinter den Ergebnissen der Weill-Forschung zurück, wenn etwa im Editionskommentar festgestellt wird, „der Operntext“ liege (lediglich) „in zwei Fassungen“ vor.³²

Diese Angabe wird von Ronald Speirs in seiner Kritik der Edition korrigiert, indem er die Druckgeschichte des Librettos in den Jahren 1929–30 kurz, aber (in Bezug auf Literaturtexte, zur Definition vgl. Kap. 2.2.3) lückenlos darstellt.³³ Zusammenfassend schreibt Speirs: „How much more convenient it would have been if the new edition had printed the 1929 version in its entirety“³⁴. Auch einer der Herausgeber dieser Ausgabe, Jan Knopf, übt in mehreren Veröffentlichungen Kritik an der Textauswahl und an der editorischen Verfahrensweise im betreffenden Band.³⁵

Der zweite Band der GBA erschien 1988, in der DDR bearbeitet, der Registerband derselben Ausgabe erst zwölf Jahre später, 2000. Hier wurde die zuvor nie gedruckte ‚Urfassung‘ des Librettos (vgl. unten zu Jan Knopfs Aufsätzen) veröffentlicht, womit das Bild dieses Werks in der Ausgabe ergänzt wird. Die Fassung des Erstdrucks von

30 Dieses Argument ist übrigens sachlich zweifelhaft, denn die *Versuche*-Fassung war, wie Edward Harsh zu Recht feststellt, pointiert „prepared as a literary edition (a ‘Leseausgabe’) not a performing edition“ (Harsh 1998, S. 349).

31 Vgl. Schebera 1988, S. 187.

32 Vgl. Schebera in GBA Bd. 2, S. 459.

33 Vgl. Speirs 1989, S. 656f.

34 Ebd., S. 657.

35 Vgl. Jan Knopf: *Gelegentlich: Poesie. Ein Essay über die Lyrik Bertolt Brechts*. Frankfurt a. M. 1996, S. 105f. [Knopf 1996c], und ders.: „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“. [Knopf 2001/BHB1a] In: ders. [Hg.]: *Brecht-Handbuch in fünf Bänden*. Bd. 1: *Stücke*. Stuttgart/Weimar 2001 [Knopf 2001/BHB1], S. 178–197, hier S. 179.

1929 jedoch, die – im Unterschied zu den zwei abgedruckten Fassungen – den Grundprinzipien nach tatsächlich in die Ausgabe gehörte, fehlte immer noch in ihr.

Eine literarische Edition, die sich durch eine vorbildliche Darstellung des zentralen Werkmaterials auszeichnet, ist der Band mit *Mahagonny* in der englischsprachigen Brecht-Ausgabe von 1979, herausgegeben von John Willett und Ralph Manheim³⁶ (obwohl so etwas wie editorische Exaktheit im eigentlichen Sinne bei Übersetzungen nie gewährleistet werden kann). Die Ausgabe gibt u. a. eine Zusammenfassung der Fassungsunterschiede Szene für Szene,³⁷ eine Aufzählung der zitierten Gedichte³⁸ und eine Übersetzung von relevanten Teilen der „Vorschläge zur szenischen Ausführung der Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ von Weill und Caspar Neher.³⁹

Wenn das Vorhandensein verschiedener voneinander abweichender Fassungen in der literaturwissenschaftlichen *Mahagonny*-Forschung außerhalb der Editionsprojekte beachtet wird, handelt es sich meist um Vergleiche zwischen jeweils zwei Fassungen, einerseits einer späteren literarischen, andererseits einer früheren Opernfassung, wobei aber selten die strukturellen Unterschiede zwischen beiden im Vordergrund stehen. Die ‚literarische‘ ist die in Brecht-Werkausgaben allgemein zugängliche Fassung oder die meistenteils mit ihr textidentische Fassung der Reihe *Versuche* von 1930, die ‚Opernfassung‘ entweder der Text des 1929 erschienenen Klavierauszugs oder der des gleichzeitig erschienenen Textbuchs. Vergleiche dieser Art finden sich u. a. bei Friedrich Wolfgang Gaede⁴⁰ (Textbuch und Klavierauszug),

36 Vgl. Bertolt Brecht: *Collected Plays*. Volume Two Part Three. Edited by John Willett and Ralph Manheim. The Rise and Fall of the City of Mahagonny and The Seven Deadly Sins of the Petty Bourgeoisie. Translated by W.H. Auden and Chester Kallman. London 1979. [Editorische Texte in diesem Band erhalten im Kurz hinweis die Bezeichnung ‚Willett/Manheim in Brecht 1979‘.]

37 Vgl. ebd., S. 103–124.

38 Vgl. ebd., S. 102f.

39 Vgl. ebd., S. 95–99.

40 Vgl. Friedrich Wolfgang Gaede: *Figur und Wirklichkeit im Drama Bertolt Brechts. Mit einer Untersuchung allegorischer Phänomene*. Diss. Freiburg i. Br.

Günter Hartung⁴¹ (Klavierauszug unter Kenntnisnahme des Textbuchs), Helfried W. Seliger⁴² und John Milfull⁴³ (beide Klavierauszug) vor. Da erst in späteren Kapiteln nähere Differenzierungen zwischen verschiedenen Fassungen vorgenommen werden, wird anfangs in dieser Übersicht vorläufig nur von einer „früheren“ und einer „späteren“ Fassung gesprochen.

In den genannten Fällen ist der Fassungsvergleich mit der Interpretation der Oper bzw. des Librettos verwoben. Daher werden auch interpretatorische Schlussfolgerungen aus den Fassungsunterschieden gezogen. Gaede meint, die spätere Fassung zeige gegenüber der früheren „einen stark veränderten Sinngehalt“, und weist darauf hin, dass Jim in der früheren durch das „Laßt euch nicht verführen“ eine „Bekräftigung seiner bisherigen Haltung“ ausdrückt.⁴⁴ So hält Gaede die neue Erkenntnis Pauls für eine Widerspiegelung der „Erkenntnis Brechts und seine[r] später gewonnene[n] Distanz zu ‚Mahagonny‘ mit dessen insbesondere im Schlußbild deutlich gewordener Sinnlosigkeit“⁴⁵.

Bei Seliger steht das Amerikabild im Fokus. Mit Hinblick auf die Mahagonny-Gesänge, das *Songspiel* und zwei Fassungen der Oper stellt er zur Entstehungsgeschichte fest, hier „entstand aus einzelnen, zuerst positiv bewerteten Elementen im Interesse der indirekten Kritik ein groteskes Abbild der Welt“⁴⁶. Dabei wird die Entamerikanisierung

1963; zu *Mahagonny* S. 44–51 und 100–108; zu den Fassungsunterschieden vor allem S. 103–105.

- 41 Vgl. Günter Hartung: „Zur epischen Oper Brechts und Weills.“ In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* VIII (1958/59). Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, H. 4/5, S. 659–673.
- 42 Vgl. Helfried W. Seliger: *Das Amerikabild Bertolt Brechts*. Bonn 1974. (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, Bd. 21); zum *Mahagonny*-Komplex S. 132–153, zu den Fassungsunterschieden vor allem S. 144–153.
- 43 Vgl. John Milfull: *From Baal to Keuner. The “Second Optimism” of Bertolt Brecht*. Bern/Frankfurt a. M. 1974; zu *Mahagonny* vor allem S. 24–57.
- 44 Vgl. Gaede 1963, S. 104.
- 45 Ebd., S. 105.
- 46 Seliger 1974, S. 152.

der Figurennamen (gegen Neujahr 1930) als ein Indiz dafür gesehen, dass „die Demaskierung der kapitalistischen Gesellschaft“ nicht mehr mit dem „mythische[n] Wildwest-Amerika der Goldgräberzeit“ als Mittel „adäquat“ dargestellt werden konnte:

das Exotische des grotesken Hintergrundes war zu stark und drohte, seine verfremdende Funktion einzubüßen. Das amerikanische Element war überbetont, es hatte bereits Eigenwert. [...] Trotz der Intention der kritischen Beleuchtung ließ sich die ursprüngliche Faszination für die amerikanische Folie nicht wirksam genug verbergen. Es entstand immer wieder die Gefahr, daß der zu stark herausgearbeitete Hintergrund gerade den Kulinarismus unterstützte, dem mit diesem Werk entgegentreten werden sollte.⁴⁷

Seliger sieht durch die Schlussrede des Protagonisten in der späteren Fassung „[d]ie Botschaft [...] stärker in den Vordergrund gerückt und direkt verkündet, um den Sinn der im Exotismus erstickenden Oper herauszuarbeiten“⁴⁸.

Wegen der Verschiedenheit der Fassungen sei *Mahagonny*, so die Auffassung John Milfulls, „not really one work, but two“⁴⁹. Er sieht den eher universellen „Weltuntergang“ der früheren Fassung in der späteren relativiert, denn „in 1930 [...] Brecht, as ‘frischgebackener Marxist’ could no longer allow himself the luxury of such a thorough-going nihilism“⁵⁰. Somit stelle die *Versuche*-Fassung „an adaptation by Brecht of a text from which he had already distanced himself to a considerable extent“⁵¹ dar, und „Brechts ‘Auseinandersetzung’ mit *Mahagonny* reflects his changing attitude to his early work as a whole“⁵².

Hartung sieht die Änderungen nach der Uraufführung als Versuch, den „Relativismus der abgeschlossenen Widersprüche“⁵³ zu

47 Ebd., S. 148f.

48 Ebd., S. 150.

49 Milfull 1974, S. 29.

50 Ebd., S. 26.

51 Ebd., S. 29.

52 Ebd.

53 Hartung 1959, S. 673.

überwinden. Das hauptsächliche Mittel dabei sei es, die Widersprüche als „beschränkt“ zu formulieren, damit sie als „bürgerliche Widersprüche“ erkennbar werden.⁵⁴

Andere, vor allem Literaturwissenschaftler, sehen jedoch ganz von diesem Aspekt ab und begnügen sich, wie etwa Chick, mit dem Hinweis auf die *Versuche*-Fassung als „the final, authorized version“⁵⁵. Auch beispielsweise Bjørn Ekmann, der sich der Problematik der Textüberarbeitung bei Brecht durchaus bewusst zeigt und beabsichtigt, immer die jeweils erste veröffentlichte Fassung zu behandeln, nimmt 1969 lediglich den *Versuche*-Druck von 1930 zur Kenntnis. Steve Giles, der (mit Anspielung auf eine bekannte Äußerung Brechts) auf „the fundamental laxity in matters of philological exactitude“⁵⁶ als ein Charakteristikum der Brecht-Forschung gemeinhin hingewiesen hat, ist generell zuzustimmen. Nirgends findet sich ein größerer textgeschichtlicher Überblick, der unter Umständen auch interpretatorische Folgen hätte bekommen können.

Einige Aufsätze Jan Knopfs rückten in den 1990er Jahren die Entstehungsgeschichte ins Zentrum auch der literaturwissenschaftlichen Aufmerksamkeit um *Mahagonny*. Knopf behandelt u. a. die bisher weitgehend unbeachtete so genannte Urfassung, die jedoch bereits früher an einer für die nicht-angelsächsische Welt eher peripheren Stelle, und zwar im Fassungsvergleich der oben erwähnten englischsprachigen Brecht-Werkausgabe ausführlich zusammengefasst (und z. T. in englischer Übersetzung zitiert) worden war.⁵⁷ Außerdem ist zu

54 Vgl. ebd.

55 Edison M. Chick: *Dances of Death. Wedekind, Brecht, Dürrenmatt, and the Satiric Tradition*. Columbia, S. C. 1984. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture. Vol. 19), S. 101.

56 Steve Giles: „Rewriting Brecht: *Die Dreigroschenoper* 1928–31.“ In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 1989, S. 249–279, hier S. 252.

57 Vgl. Willett/Manheim in Brecht 1979, S. 103ff. Einige literaturwissenschaftliche Untersuchungen machen vereinzelte Hinweise auf diese Zusammenfassung (nicht auf das Typoskript selbst); es sind dies Ronald Speirs (*Brecht's Early Plays*. London 1982, S. 159), Antony Tatlow („Mastery or Slavery? [On Brecht's Early Plays]“). In: Mews, Siegfried [Hg.]: *Critical Essays on Bertolt*

erwähnen, dass die Weill-Forschung durch David Drew bereits davor das Typoskript zur Kenntnis genommen und kommentiert hatte.⁵⁸

Mit Knopfs Worten stellt die Kenntnisnahme der ihm zufolge 1927 (vgl. dagegen die Datierung von und Bemerkungen zu Lt¹fr^{HWe} in Kap. 4.1.2 und 5.2) fertig gestellten Urfassung

die chronologische Folge von Brechts Opern auf den Kopf: *Mahagonny* ist vor der *Dreigroschenoper* entstanden und nicht umgekehrt, wie das sogar noch in der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe* behauptet wird.⁵⁹

In der Tat war die Entstehung von *Mahagonny* in der literaturwissenschaftlichen Brecht-Forschung – im Unterschied zur Weill-Forschung – bis dahin fast ausschließlich falsch datiert worden. Eine häufig vorkommende irrtümliche Datierung auf 1928/29⁶⁰ geht wahrscheinlich auf eine Angabe in einer späten Fassung von Brechts und Suhrkamps *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* zurück: „Die Oper ‚Mahagonny‘ ist vor zwei Jahren, 1928/29, geschrieben“⁶¹. In den ersten beiden Drucken des betref-

Brecht. Boston, Mass. 1989, S. 30–45, hier S. 36) und Ulrich Weisstein („Von reitenden Boten und singenden Holzfällern: Bertolt Brecht und die Oper.“ In: Hinderer, Walter [Hg.]: *Brechts Dramen: neue Interpretationen*. Stuttgart 1984, S. 266–299, hier S. 287).

- 58 Vgl. Drew 1987, S. 181f.
- 59 Knopf 1996c, S. 105f. Fast wortgleich auch in Jan Knopf: „Amor, lieblos: Brechts *Terzinen über die Liebe* mit einem Ausblick auf die *Marie A.*“ In: *Der Deutschunterricht*. Jg. 46 (1994), Heft 6, S. 32–42, hier S. 33.
- 60 Vgl. u. a. Marjorie Hoover: „Ihr geht gemeinsam den Weg nach unten.‘ Aufstieg und Fall Amerikas im Werk Bertolt Brechts?“ In: Bauschinger, Sigrid et al. [Hgg.]: *Amerika in der deutschen Literatur. Neue Welt-Nordamerika-USA*. Stuttgart 1975, S. 294–314, hier S. 304 und Jost Hermand: „Kurt Weill und andere ‚Brecht-Komponisten‘“. In: ders.: *Beredete Töne. Musik im historischen Prozeß*. Frankfurt a. M. usw. 1991 (Europäische Hochschulschriften: Reihe XXXVI, Musikwissenschaft, Bd. 51), S. 157–172, hier S. 165.
- 61 Bertolt Brecht: *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm (1927–1933)*. Erster Band: *Die Dreigroschenoper. Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Das Badener Lehrstück vom Einverständnis.*. Berlin [West]/Frankfurt a. M. 1955, S. 276.

fenden Textes, beide aus dem Jahre 1930 stammend, stand allerdings: „Die Oper ‚Mahagonny‘ ist vor drei Jahren, 1927, geschrieben“⁶².

Gerade die früher angenommene Reihenfolge von der *Dreigroschenoper* und *Mahagonny* führte die Forschung nicht selten auf Abwege: es wurde davon gesprochen, wie in *Mahagonny* „die mit ‚Mann ist Mann‘ und der ‚Dreigroschenoper‘ begonnene Linie verschärft fortgesetzt“⁶³ werde, oder wie „Brecht und Weill [...] sich [...] beide sichtliche Mühe gemacht [haben], ähnliche Missverständnisse wie bei der ‚Dreigroschenoper‘ zu vermeiden“; z. B. habe Brecht den Sprachton ins Rohe und Eiskalte“⁶⁴ verändert.⁶⁵ Auch weitere, mehr oder weniger begründete Datierungen kommen vor.⁶⁶

Parmalee dagegen geht von David Drews Forschungsergebnissen aus und übernimmt deswegen die Datierung „1927–29“, wobei es freilich anhand des Materials eher zweifelhaft wäre, wie sie zu behaupten, „throughout 1927–29 *Mahagonny* was Brecht’s principal project“⁶⁷. Zwar ist Brecht 1929 und 1930 ab und zu auf das Projekt zurückgekommen, besonders bei der Vorbereitung der *Versuche*-Ausgabe; *Mahagonny* ist aber für Brecht, anders als für Weill, nach 1927 nicht mehr ein Hauptprojekt gewesen, was ja durch seine eigene

-
- 62 GBA Bd. 24, S. 84. Für nähere Datierungen der verschiedenen Werkfassungen des Librettos, vgl. Kap. 5.2.
 - 63 Vgl. Reinhard Baumgart: *Selbstvergessenheit. Drei Wege zum Werk: Thomas Mann, Franz Kafka, Bertolt Brecht*. Frankfurt a. M. 1993 (München/Wien 1989), S. 138.
 - 64 Vgl. Bjørn Ekmann: *Gesellschaft und Gewissen. Die sozialen und moralischen Anschauungen Bertolt Brechts und ihre Bedeutung für seine Dichtung*. Kopenhagen 1969, S. 107.
 - 65 Ausgehend von dieser Prämisse argumentiert auch Gray (vgl. Ronald Gray: *Brecht: The Dramatist*. Cambridge usw. 1976. (Major European Authors), S. 38).
 - 66 Engelhardt liefert die gänzlich aus der Luft gegriffene Angabe „verfaßt 1929 bis Anfang 1930“ (Jürgen Engelhardt: *Gestus und Verfremdung. Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht/Weill*. München/Salzburg 1984, S. 186), so, als wäre sie eine Selbstverständlichkeit.
 - 67 Vgl. Patty Lee Parmalee: *Brecht’s America*. Columbus, Ohio 1981, S. 179.

Datierung auf „vor drei Jahren, 1927“ im Grunde genommen bestätigt wird.

Als ein Fortschritt bei der Beschreibung der Textgeschichte darf Jan Knopfs Artikel zu *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* im neuen *Brecht-Handbuch* von 2001 gelten. Zwar wählt Knopf selbst die *Versuche*-Fassung als Grundlage für seine Zusammenfassung des Inhalts wie auch für seine Interpretation, und zwar deshalb, weil diese (angeblich) „die für B[recht] gültige war“ und weil die *Versuche*-Fassung „der Forschung bisher ausnahmslos zugrundelag“⁶⁸. Andererseits fasst er auch kurz einige grundlegende, strukturelle Unterschiede zwischen der früheren und der späteren Fassung zusammen.⁶⁹ U. a. bemerkt Knopf zu Recht, dass „[d]ie Nichtbeachtung der klaren dreiaktigen Strukturierung im Erstdruck, die der *Versuche*-Druck unkenntlich werden ließ“⁷⁰, frühere Analysen z. T. fehlgeleitet hat.

Knopfs Ausführungen zum Thema „Entstehung und Fassungen“ bieten eine anschauliche Übersicht. Indessen wird ein Druck, und damit eine gesonderte Textfassung, die 3. Auflage des Textbuches bei der Universal-Edition auch hier nicht berücksichtigt; dieser Druck wurde in der bisherigen Forschung überhaupt nur von Ronald Speirs⁷¹ und Klaus Völker⁷² als Träger einer separaten Fassung zur Kenntnis genommen, allerdings auch von ihnen nur mit sehr spärlichen Kommentaren behandelt.

Zur Verwirrung um die Entstehungsgeschichte trägt auch das Songspiel *Mahagonny* bei. Obwohl sowohl Weill- als auch Brecht-

68 Knopf 2001/BHB1a, S. 183.

69 Ebd.

70 Ebd., S. 186.

71 Vgl. Speirs 1982, S. 202f, Anm. 17, und Speirs 1989, S. 656. Speirs' Buch von 1982 enthält in aller Kürze die bisher vollständigste Darstellung der Textgeschichte innerhalb der Literaturwissenschaft, da hier sogar die ‚Urfassung‘ – wenn auch nur kurz und vermittelt über die Zusammenfassung bei Willett / Manheim – beachtet wird.

72 Vgl. Klaus Völker: *Brecht-Kommentar zum dramatischen Werk*. Mitarbeit Hans-Jürgen Pullem. München 1983, S. 109 und ders.: „Druckgeschichte“. In: Knopf, Jan [Hg.]: *Brecht-Handbuch in fünf Bänden*. Bd. 4: *Schriften, Journale, Briefe*. Stuttgart/Weimar 2003, S. 479–498, hier S. 484.

Editionen Oper und Songspiel streng als zwei verschiedene Werke definieren⁷³ (wobei freilich der Werkstatus des Songspiellibrettos, also sein Stellenwert in einer Brecht-Werkausgabe bezweifelt wurde⁷⁴), ist manchmal in der Forschung und häufiger besonders in anderen Besprechungen von zwei „Fassungen“ eines Werks die Rede, wobei die Problematik der verschiedenen Fassungen des Librettos meistens nicht beachtet wird.⁷⁵ Diese Vorstellungen gehen auch auf Äußerungen vor allem von Kurt Weill zurück (vgl. Kap. 3.1.1 und 3.2.1). Nicht gerade einfacher wird die Textgeschichte durch die so genannte „Pariser Fassung“, die normalerweise als eine Fassung des Songspiels dargestellt wird, die aber in der Forschung auch als „verkürzte Version der Oper“⁷⁶ etikettiert wird (vgl. Kap. 3.1.1).

Zum Ursprung des Worts ‚Mahagonny‘ bei Brecht gibt es etliche verschiedene Meinungen. Inzwischen muss die 1980 von Knopf⁷⁷ und

73 Vgl. GBA Bd. 2, S. 323–331 (*Mahagonny: Songspiel*) und S. 333–389 (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny: Oper*) und die zwei Ausgaben des *Songspiels* und der Oper bei der Universal Edition, beide hergestellt von David Drew.

74 Jan Knopf stellt fest: „Da B[recht] an der Zusammenstellung nicht beteiligt war, ist die Aufnahme des Texts in eine B[recht]-Werkausgabe, wie in der GBA geschehen [...], nicht gerechtfertigt.“ (Knopf 2001/BHB1a, S. 178)

75 Für Parmalee sind Songspiel und Oper „one continuous work, not an original and a later revision“ (Parmalee 1981, S. 179). Ähnlich spricht Paula Hanssen von den „both versions of the opera *Mahagonny* (*Mahagonny Songspiel* [...]) and *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* [...]“ (Paula Hanssen: *Elisabeth Hauptmann: Brecht's Silent Collaborator*. Bern usw. 1994. (New York University Ottendorfer series, N.F., Bd. 46), S. 20). Ähnlich sieht es auch Hartmut Kahnt, der eingangs von den „beiden Fassungen von ‚Mahagonny‘“ spricht, womit er „das Songspiel und die Oper“ meint. Vgl. Hartmut Kahnt: „Die Opernversuche Weills und Brechts mit ‚Mahagonny‘.“ In: Kühn, Hellmut [Hg.]: *Musiktheater heute. Sechs Kongreßbeiträge*. Mainz 1982 (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 22), S. 63–93, hier S. 64.

76 Knopf 2001/BHB1a, S. 180.

77 Vgl. Jan Knopf: *Brecht-Handbuch: Theater: eine Ästhetik der Widersprüche*. Ungekürzte Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar 1996 (1980) [Knopf 1996a (1980)], S. 65.

noch 1988 von Schebera⁷⁸ vorgetragene These, dass das Wort ‚Mahagonny‘ und auch einige Mahagonny-Gedichte schon um 1920 bei Brecht vorhanden gewesen wären, als nicht belegbar und sogar wenig wahrscheinlich gelten.

Relativ spät, erst durch Kommentare von Fritz Hennenberg⁷⁹, Jürgen Schebera⁸⁰ und Michael Feingold⁸¹ sowie durch den mit weiteren Hintergrundfakten versehenen Artikel Andreas Hauffs⁸² ist die Forschung auf den Schlager⁸³ „Komm nach Mahagonne“ von Leopold Krauss-Elka (Musik) und O. A. Alberts (Text) als mutmaßliche Quelle gestoßen; diese Verbindung darf wegen deutlicher textlicher Parallelen mit Brechts späterer Mahagonny-Dichtung als relativ sicher gelten. Eine Notenausgabe von „Komm nach Mahagonne“ wurde 1922 veröffentlicht, und eine erste Aufnahme dieses Lieds erschien ungefähr gleichzeitig.⁸⁴

Die *Mahagonny*-Forschung der 1960er und 1970er Jahre, darunter Voigts⁸⁵ und Milfull⁸⁶, erklärt das Wort gemeinhin durch die späte (1960) Aussage Arnolt Bronnens, Brecht habe mit dem Wort ‚Mahagonny‘ – und zwar über die braune Farbe des Edelholzes Mahagoni – schon sehr früh den aufkeimenden Nationalsozialismus bezeichnen

78 Vgl. Schebera in GBA Bd. 2, S. 456.

79 Vgl. Hennenberg 1987, S. 158.

80 Vgl. Schebera in GBA Bd. 2, S. 456 und ders.: *Kurt Weill 1900–1950: Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*. Mainz o. J. [1990], S. 80.

81 Michael Feingold: „Mahagonny: Brecht and Weill’s American Dream“. In: Lee, Joanna et al. [Hgg.]: *Mahagonny: A Sourcebook*. New York 1995, S. 2–4, hier S. 2. (Urspr. veröffentlicht in: *Performing Arts*, September 1989).

82 Vgl. Andreas Hauff: „Mahagonny ... only a made-up word?“ In: Lee et al. 1995, S. 5. (Urspr. veröffentlicht in: *Kurt Weill Newsletter* 8 (1991), Nr. 1).

83 Michael Feingold spricht von einem „German pseudo-jazz record“. Feingold 1995, S. 2.

84 Vgl. Hauff 1995, S. 5.

85 Vgl. Manfred Voigts: *Brechts Theaterkonzeptionen. Entstehung und Entfaltung bis 1931*. München 1977, S. 158.

86 Vgl. Milfull 1974, S. 24.

wollen.⁸⁷ Gottfried Wagner sieht in der Erklärung Bronnens einen Beweis dafür, dass der Begriff Mahagonny bei Brecht von Anfang an „einen eminent politischen Aspekt“⁸⁸ gehabt habe. Jürgen Engelhardt scheint ebenfalls nicht an Bronnens Aussage zu zweifeln, sondern folgert aus ihr: „„Mahagonny“ wurde in der Folgezeit zum farblich kodifizierten Terminus eines ideologiekritischen Begreifens“⁸⁹.

Vor allem Helfried Seliger zweifelte jedoch Bronnens Aussage stark an, und nannte sie einen „nachträgliche[n], von der fertigen Oper her gefärbte[n] Interpretationsversuch“⁹¹. Aber noch 2001 spricht Jan Knopf im *Brecht-Handbuch* von einem angeblichen „Bezug zu den Nationalsozialisten, den B[recht] und Bronnen über den Namen der Stadt hergestellt hatten“⁹².

Knopf führt in seinem neuen *Handbuch*-Artikel zu *Mahagonny*, ebenso wie im früheren *Brecht-Handbuch* von 1980, einen Brief Brechts vom Juli 1923 als Beleg einer solchen Verbindung an. Es ist dies der früheste Beleg des Worts „Mahagonny“ überhaupt bei Brecht; den Satz in dem genannten Brief „Mahagonny weist alle Bayern aus“⁹³ als „bezogen auf den aufkommenden Nationalsozialismus“⁹⁴ bezeichnen zu wollen, ist aber weit hergeholt. Knopf führt an, dass „wenig später [...] unvermittelt: „hitler““⁹⁵ steht, was zwar stimmt, bei einer näheren Betrachtung dieses Briefes die These Knopfs jedoch nicht eindeutig bestätigt.⁹⁶

87 Vgl. Arnolt Bronnen: *Tage mit Bertolt Brecht: Geschichte einer unvollendeten Freundschaft*. Wien usw. 1960, S. 143f.

88 Gottfried Wagner: *Weill und Brecht. Das musikalische Zeittheater*. Mit einem Vorwort von Lotte Lenya. München 1977, S. 162.

89 Engelhardt 1984, S. 182.

91 Seliger 1974, S. 135.

92 Knopf 2001/BHB1a, S. 190.

93 GBA Bd. 28, S. 198.

94 Knopf 2001/BHB1a, S. 180.

95 Knopf 1996a (1980), S. 65.

96 Zwar spielt Einiges im Brief auf die Ideologie der Nationalsozialisten an, jedoch bei weitem nicht alles. Nach dem Satz „„Mahagonny weist alle Bayern aus““ steht im Brief Folgendes:

Parmalee merkt an, *Mahagonny* baut zum großen Teil auf früheren Stückfragmenten Brechts mit amerikanischem Milieu auf: „it was an especially happy solution to insert their component parts into *Mahagonny*“⁹⁷. Es ist die Rede von *Joe [Jae] Fleischhacker, Sintflut* und *Mann aus Manhattan*. Jim Mahoney sei

the first completion of a long list of characters who set out to conquer the world (‘cut their piece of meat,’ which is also the Mitchel family’s expression in *Fleischhacker*), who then become trapped by the city and are finally destroyed.⁹⁸

Milfull meint, das Fragment *Untergang der Paradiesstadt Miami* könnte mit einigem Recht als „an ‘Ur-*Mahagonny*’“⁹⁹ in stofflicher Hinsicht gelten; er führt in diesem Zusammenhang auch das Stückfragment *Sintflut* an.¹⁰⁰ Milfull erklärt auch die Tatsache, dass diese Projekte unvollendet blieben, mit der Integration großer Teile ihres stofflich-motivischen Materials in das neue Opernprojekt *Mahagonny*.

Während die eben angeführten Aspekte stofflich-motivischer Verbindungen in der vorliegenden Arbeit eher am Rande behandelt werden, ist die zitierende Integration früher entstandener Gedichte Brechts in das Opernlibretto und die damit verbundene Technik der Montage eines ihrer Hauptthemen.

„Kann ich Dein Salonstückchen haben?? | Ich interessiere mich immer noch für Deine literarischen Versuche. | ‚Dickicht‘ halte ich zurück in Berlin. Es ist eigentlich Engel versprochen | Ich möchte gerne wieder in Dein arisch Gesicht blicken wie einst im Mai | Was tust Du nicht?? | Was für eine Gemahlin hast Du | Das Essen | Der Film | Hitler | Aber woher die Goldmark nehmen | Nich || Aber was das übrige anlangt, so spüre ich wieder besseres Wetter auf dem Marsch | Deine Hand, Herrscher des Nordmeeres“ (GBA Bd. 28, S. 198).

97 Parmalee 1981, S. 181.

98 Ebd., S. 192f.

99 Vgl. Milfull 1974, S. 25.

100 In der GBA werden diese beiden Fragmente als Teile eines Projekts unter dem Titel *Sintflut* ediert. Vgl. GBA Bd. 10:1, S. 535–545 und den Kommentar dazu, Glaeser in GBA Bd. 10:2, S. 1155f.

Wie bereits erwähnt, zählen Willett/Manheim und Krabbe die im Libretto zitierten Gedichte auf.¹⁰¹ Vergleiche zwischen jeweils ursprünglichem Gedicht und entsprechendem Teil des Librettotextes kommen in der Forschung vereinzelt vor.¹⁰² Seliger interpretiert einige Zitate, u. a. das von „Mahagonnygesang Nr. 2“ mit zugehörigem Funktionswechsel.¹⁰³ Er bezeichnet *Mahagonny* als „groteske Montage (in Text und Musik) zahlreicher Elemente aus früheren Werken“, die „zu einem neuen Ganzen, nicht nur in der Form, sondern auch im Gehalt“¹⁰⁴ wird.

Die Charakterisierung dieser Oper gerade als Montage – hier im etwas allgemeineren Sinn – wurde bereits 1930 von Adorno vorgeschlagen.¹⁰⁵ Negativ bewertet – und zwar mit ausdrücklichen Hinweisen auf die nicht gesondert für das Libretto geschriebenen, sondern früher entstandenen, zitierten Gedichte – wird der montageartige Charakter des Texts bei Niels Krabbe und Ulrich Weisstein; Krabbe dazu: „Textlich ist *Mahagonny* [...] eine Reihe von Szenen mit eingefügten Brecht-Gedichten; was im Großen und Ganzen zusammenhaltend wirkt, ist die Musik Weills.“ (Im Original: „Tekstligt er *Mahagonny* [...] en række scener med indlagte Brecht-digte; hvad der holder sammen på det hele, er Weills musik.“)¹⁰⁶

Weisstein geht noch weiter in der Polemik gegen das genannte künstlerische Prinzip, nachdem er bildhaft den Handlungsaufbau als

101 Vgl. Willett/Manheim in Brecht 1979, S. 102f. und Krabbe 1991, S. 77.

102 Vgl. z. B. zu „Mahagonnygesang Nr. 2“ Seliger 1974, S.149f., zu „Tahiti“ Knopf 1996b (1984), S. 27, zu „Die Liebenden“ Knopf 1996c, S. 105–120, oder Knopf 1998, S. 14–32 (beide miteinander weitgehend identisch).

103 Seliger 1974, S. 149f.

104 Ebd., S. 152.

105 Vgl. Theodor W. Adorno: „Mahagonny“. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Band 17. Musikalische Schriften IV. *Moments musicaux / Impromptus*. Frankfurt a. M. 1982, S. 114–122, hier S. 118. Vgl. zur Montage auch Kahnt 1982, S. 77 und Vera Stegmann: „Brecht contra Wagner: The Evolution of the Epic Music Theater“. In: Mews, Siegfried: *A Bertolt Brecht Reference Companion*. Westport, Connecticut/London 1997, S. 238–260, hier S. 250.

106 Krabbe 1991, S. 113. Übersetzung ins Deutsche von E. N.

„Skelett“, Brechts Sprache als „Fleisch“ und Weills Musik als „Blut“ beschrieben hat:

Leider zeigt die Obduktion, daß dieses Fleisch so wenig organisch gewachsen ist wie das der Kunigunde von Thurneck; überdies hat sich der Schöpfer in diesem Fall die montierten Stücke aus dem eigenen Fleisch geschnitten. Zusätzlich zu den Mahagonny-Gesängen hat Brecht nämlich als Selbstanleihe acht seiner eigenen Gedichte eingeschmuggelt, so daß insgesamt kaum mehr als die Hälfte seines Textes neu ist. Man kann hier in der Tat von einem mageren Ergebnis sprechen.¹⁰⁷

Weissteins Ausführungen zum Thema sind m. E. zu sehr von Werturteilen, die dem Gegenstand nicht angemessen sind, geleitet. Auf die Frage der „Selbstanleihe“ Brechts in *Mahagonny* wird in Kap. 7.1 zurückzukommen sein, dabei auch unter anderen Aspekten.

Es soll abschließend auf die allerletzten ‚Errungenschaften‘ der *Mahagonny*-Forschung bzw. der *Mahagonny*-Edition hingewiesen werden. Die International Brecht Society (IBS) widmete *Mahagonny* im Juni 2003 ihr 11. Symposium. Der Tagungsband erscheint im Herbst 2004. Eventuelle Ergebnisse aus diesem Symposium konnten für die vorliegende Arbeit nicht mehr zur Kenntnis genommen werden. Die Textgeschichte und anschließende Fragestellungen waren aber kein häufig berücksichtigtes Thema bei der Tagung.

2005 soll außerdem, und zwar im Rahmen der „Suhrkamp Basisbibliothek“, eine Ausgabe des *Mahagonny*-Librettos erscheinen. Als Textgrundlage wird dabei der Erstdruck dienen.

Trotz vieler wichtiger Einzelergebnisse ist aus der hier besprochenen Forschungsliteratur zu *Mahagonny* die Textgeschichte des Librettos nur bruchstückhaft zu erschließen. Die chronologischen und stemmatologischen Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Werkfassungen sind nie systematisch untersucht worden. In diesem Kontext sieht die vorliegende Arbeit eine wichtige Aufgabe. Es wird sich auch erweisen, wie eine genauere Kenntnis solcher Zusammenhänge der Interpretation des Werkes vielfach neue Horizonte eröffnet.

107 Weisstein 1984, S. 290.