



HAL
open science

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

Anne Peiter

► **To cite this version:**

Anne Peiter. Musik und Gewalt in Brechts Mahagonny-Texten und in Kraus' ‚Letzten Tagen der Menschheit‘. Marc Silberman; Florian Vassen. Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch : Mahagonny.com, 29, University of Wisconsin Press, pp.137-148, 2004, 9780971896321. hal-01366226

HAL Id: hal-01366226

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01366226v1>

Submitted on 28 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

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 enge 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 war.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 meint Canetti an, dass sein "Gott," Kraus, in Brechts Kreisen nicht den erwarteten richterlichen Gestus an den Tag legte, dass also sein Ausbild 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 "Netzstadt" 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

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 Operntadition 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 Musik¹⁰ 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

wie der "negativen Operette" Musik in kulinarischen Kontexten zu liegen.¹³

Paradoxiertweise 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 abspise.¹⁶ Brechts Vielfraß hingegen stellt eine Kongruenz zwischen Form und Inhalt her, schlingt das Fleisch in 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 Verbeszenen traditioneller Opern ab, da die Musik nicht auf die formale Gestaltung des Sterbens beschränkt bleibt, sondern sich ihres Objektes kannibalisches 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 Kriegsgewinners 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' Schlusszene 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 erkaufte. 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

Verprecher 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 wahr, 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 zurückkehren versucht, als die Diktatur des Geldes ihn einholt. Die Zivilisationsangebote von Zivilisation und Wildnis unterscheiden sich voneinander: Während sich Paul in Alaska von rohem Fleisch nährte, lißt in Mahagonny der Konsum von gekochtem Fleisch—und von Hütern!—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 Armut 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 Fleischverzehr 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 geistlich wird, hat jedoch eine zeitgenössische Stoßrichtung. Die ganze Oper über "saufen" die Figuren nichts anderes als Gin und Whisky.⁴¹ Anders als bei der Hochzeit zu Kanaan wandeln sich nicht die Krüge mit Wasser zu Wein. Vielmehr werden die drei unbezahlten Weisheitsflaschen zum biblisch reinen Wasser der Passionsgeschichte.

Wenn Mahagonny nach Pauls Tod am "Elektro-Kreuz" im Chaos winkt, hat der Hurrikan recht behalten: Seine Zerstörungsmacht ist nicht nötig, die Spaß-Gesellschaft richtet sich selbst. Bei Kraus scheint nur 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 verurteilt 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 aufgefördert 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 Sirenenengesang der Tradition. Er stirbt an einer selbst herbeigeführten Gefahr, die sich in der Form einer würdigen "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. Im [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., *Ostereich 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 von neuem Unwesens und alten Formenwahn einer Operette, einer jener operettenhaften 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*.

¹⁸² Brecht, "Anmerkungen," S. 102.

¹⁸³ Ebd., S. 103.

¹⁸⁴ "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 'täusgegangen.'" Ebd., S. 105.

¹⁸⁵ BFA 2, S. 362.

¹⁸⁶ Brecht, "Anmerkungen," S. 103.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ 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.D.

¹⁸⁹ Brecht, "Anmerkungen," S. 103.

¹⁹⁰ 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.

¹⁹¹ Kraus, *LTM*, S. 707.

¹⁹² Ebd., S. 507.

¹⁹³ Brecht, "Anmerkungen," S. 107.

¹⁹⁴ Kraus, *LTM*, S. 691.

¹⁹⁵ 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.