



Charlotte Wegen

**Der Faden der Ariadne und
das Netz von Mahagonny im Spiegel
von Mythos und Religion**

Eine Untersuchung der Opernwerke
Ariadne auf Naxos und *Aufstieg und
Fall der Stadt Mahagonny*

Theater der Zeit

**Charlotte Wegen - Der Faden der Ariadne und das Netz von Mahagonny
im Spiegel von Mythos und Religion**

Charlotte Wegen

Der Faden der Ariadne und das Netz von Mahagonny im Spiegel von Mythos und Religion

Eine Untersuchung der Opernwerke *Ariadne auf Naxos* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

Recherchen 163

© 2022 by Theater der Zeit

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich im Urheberrechts-Gesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmung und die Einspeisung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

Verlag Theater der Zeit
Verlagsleiter Harald Müller
Winsstraße 72 | 10405 Berlin | Germany
www.theaterderzeit.de

Gestaltung: Tabea Feuerstein
Umschlagabbildung: Christofer Kochs: *Rückseite der Wirklichkeit*, 2020, Holzschnitt,
Öl auf Papier, 34 x 26 cm, www.christofer-kochs.com
Grafische Konzeption und Gestaltung der Buchreihe: Agnes Wartner, kepler studio

Printed in Germany

ISBN 978-3-95749-407-8 (Taschenbuch)
ISBN 978-3-95749-442-9 (ePDF)
ISBN 978-3-95749-443-6 (EPUB)

Charlotte Wegen

**Der Faden der Ariadne und
das Netz von Mahagonny im Spiegel
von Mythos und Religion**

Eine Untersuchung der Opernwerke
Ariadne auf Naxos und *Aufstieg und
Fall der Stadt Mahagonny*

Danksagung	9
I. Einleitung	11
1. Faden und Netz	11
2. Ariadne und der Mythos	15
2.1 <i>Ariadne</i> als mythologische Oper	17
3. <i>Mahagonny</i> und die Religion	19
3.1 Brechts Verhältnis zur Bibel	23
4. Kultur – Industrie	29
4.1 Kulturindustrie bei <i>Ariadne</i> und <i>Mahagonny</i>	34
5. Bemerkungen zur Vorgehensweise	35
5.1 Wege spinnen	35
5.2 Webstücke / Netzteile	37
5.2.1 <i>Ariadne</i>	37
5.2.2 <i>Mahagonny</i>	38
5.3 Risse / Lücken	38
II. Faden der Ariadne	40
1. Geschichte der <i>Ariadne</i> : Entstehung und Wirkung	40
2. Das Vorspiel	43
2.1 Zwei Gattungstraditionen – zwei Operndestillate	44
2.2 <i>opera seria</i> und <i>opera buffa</i>	47
3. Gestik und Metaphorik des Vorspiels	51
3.1 Paraphrase	52
3.2 Komponist	57
3.3 Zerbinetta	66
3.4 Begegnung als Folie	71
3.5 Schwerfällige Handlung	73
4. Wüste Insel Naxos	76
4.1 »Bei dir lass Ariadne sein«	76
4.2 Zwei Seelen	77
5. Der Text in seiner Gestalt	79
5.1 Das <i>Entgegen-Stehen</i> bei Zerbinetta	80
5.2 Das Nicht-Verstehen	85
5.2.1 Die Arie der Zerbinetta	87
5.2.2 Die Sprengkraft der Zerbinetta	91

Inhalt

5.3	Absolute Zuständlichkeit	93
5.3.1	Toter Keim der Zukunft	96
5.3.2	Sprache als Schablone	98
5.3.3	Erlrochenes Begehren	101
5.4	Die Verwandlung und ihr Missverstehen	104
5.5	Sinentleertheit als moderner Topos	106
6.	Der Ariadne-Mythos	107
6.1	Skizze des Überlieferten	108
6.2	Der Faden der Aufklärung	110
6.3	Naturbeherrschung	115
6.3.1	Die Tilgung der Uniform	118
6.3.2	Ariadne als plurales Wesen	120
6.4	Minotauros, das Andere	122
6.4.1	Problem der Identität	122
6.4.2	Die Suche nach Identität	125
6.5	Minotauros, eine Chimäre	130
6.5.1	Verschlingende Sphinx	132
6.6	Vernichtung des konstitutiven Außen	135
7.	Der Blitz, der vom Kunstwerk die Welt durchschlägt	138
III.	Das Netz von Mahagonny	143
1.	Geschichte von <i>Mahagonny</i> : Entstehung und Wirkung	143
2.	Aufstieg und Fall	147
2.1	Zustände aus unserer Zeit	149
3.	Dynamik des Textes	151
3.1	Mahagonny, Gegenründung oder Schein?	152
3.2	Geschminkte Kapitalismuskritik	155
3.2.1	Andeutung von Moral	156
3.2.2	Das aufsteigende Bild	160
3.2.3	Momente unverfälschten Glücks	165
3.2.4	Korruptiertes Bewusstsein der Rezeption	171
3.3	Jennys Eigenwert	173
3.4	Der Surrealismus und seine Kraft	176
4.	Schatten, auf den Licht fällt	180
4.1	Subjekte ohne Subjektivität	182
4.2	Ich, Paule Ackermann	186
4.3	Macht der Masse	188
4.4	Der Mensch als Naturgewalt	191
4.5	Entleerte Zeit	196

5. Kapitalismus: unterschiedliche Perspektiven	200
5.1 Entfremdung bei Marx	201
5.1.1 Das Geld als Selbstzweck	205
5.1.2 Gosselauf der Zivilisation	206
5.2 Der Geist des Kapitalismus	207
5.2.1 Entsagung und Entzauberung	208
5.2.2 Leeres Gehäuse	210
5.3 »Kapitalismus als Religion«	211
5.3.1 Utilitarismus	212
5.3.2 Entheiligte Zeit	213
5.3.3 Der Schuldzusammenhang	215
5.3.4 Gottes Nicht-Sein	218
6. Das Scheitern von Mahagonny	220
6.1 Materialistische Deutung	221
6.1.1 Eingeholte Utopie	224
6.1.2 Historische Entleerung	225
6.1.3 Erlöschen des Glutkerns	227
6.2 Mit Weber <i>Mahagonny</i> denken	229
6.2.1 Die Gesetze menschlicher Glückseligkeit	230
6.2.2 Askese als Form des Rausches	231
6.3 Mahagonny und der Gott des Kapitalismus	233
6.3.1 Geste des Exzesses	237
6.3.2 Das Aufblitzen einer anderen Welt	239
6.3.3 Die verlorene messianische Zeit	240
IV. Der Tod in <i>Ariadne</i> und <i>Mahagonny</i> : Schluss und Ausblick / Ende. Weiter.	245
V. Literatur	249
1. Siglenverzeichnis	249
2. Literaturverzeichnis	249
Endnoten	266
Die Autorin	346

Danksagung

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine von der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientalwissenschaften der Universität Leipzig angenommene Dissertation. Ihre Verteidigung fand am 3. Juli 2018 statt. Für den Druck bzw. die Vervielfältigung wurde sie geringfügig überarbeitet. Mit dem Motiv und Buchumschlag *Rückseite der Wirklichkeit* des Künstlers Christofer Kochs hat sie eine vorangestellte sowie rahmengebende Untermalung erfahren, die beides, Faden und Netz, Linie und Rhizom gleichermaßen und vielleicht sogar im wahrsten Sinne *ins Bild setzt*.

An diese Stelle gehören gleich mehrere Danksagungen, die über die Stelle der Form halber hinausgehen. Danken möchte ich meinem Doktorvater und Erstgutachter, Herrn Prof. Dr. Günther Heeg, zum einen für die Entscheidung, dieses über die Jahre gewachsene und liebgewonnene Thema vertrauensvoll in meine Hände als sogenannte Überlassung eines Dissertationsthemas zu geben. Zum anderen aber auch für die persönliche Art der Betreuung, die den Mut zur Entdeckung von Denkräumen und die Lust an der Verbindung von Gedankenketten zum Arbeitsmodus werden ließ.

Für diese besonderen und prägenden Jahre der Begleitung im Denken werde ich immer dankbar sein.

Dieser Dank ist unmittelbar geknüpft an einen zweiten, nicht minder herzlichen, der Frau Juniorprof. Dr. Veronika Darian gilt. Für ihre mir sehr teure Bereitschaft, diese Arbeit als Zweitgutachterin zu begleiten, ihr »offenes Ohr«, an das immer auch ein offener Gedankenaustausch geknüpft ist, sowie ihr Zutrauen in das Geschriebene danke ich ihr sehr.

Außerdem danken möchte ich meinem Freund und Weggefährten, Darko Specht, für die vielen Stunden gemeinsam verbrachter Denkliebe.

Und zu guter Letzt wie auch allen voran danke ich meiner Familie und Freunden für die fortwährende Unterstützung, für die vielen Worte ihres Zuspruchs und vor allem für die unendliche Geduld mit einem vertieften Kopf, der sich in dieser Zeit zu gerne in Gedanken verlor. Dank Dir sehr, lieber Julian.

I. Einleitung

1. Faden und Netz

Auf den ersten Blick mag es vielleicht erstaunen, dass die vorliegende Arbeit zu ihrem Gegenstand die Analyse zweier Opernwerke wählt, die in der Literatur so bislang noch nicht zusammengedacht worden sind. Dieses Staunen gilt allerdings nur dem ersten, nicht aber dem zweiten Blick:

*Ariadne auf Naxos*¹ und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*² implizieren nämlich in der Tat einen Zusammenhang, der eine wissenschaftliche Beschäftigung mit den Texten bzw. dem Text, wie er sich aus der Analogie ergibt, lohnenswert macht. Warum die vorliegende Arbeit sich also mit zunächst erkannten, später dann offengelegten Verbindungen zwischen *Ariadne auf Naxos* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* auseinandersetzen wird, geht in erster Linie aus der Feststellung hervor, dass beiden Opernwerken in ihren unterschiedlichen Auslegungen vorrangig ein kulturpessimistisches, wenn nicht gar kapitalismuskritisches Timbre beschieden wird.

Es handelt sich dabei um ein Textverständnis im Sinne des *semplique*: Überdeutliche Textzeichen werden in eine naheliegende Deutung gebettet, die sich kaum des Verdachts bemüßigt sieht, hinter der oberflächlichen Textebene vielleicht noch eine weitere textliche, gleichsam subversive Spur zu vermuten.

So einleuchtend diese Lesart von *Ariadne* und *Mahagonny* im ersten Moment ihrer jeweiligen Betrachtung auch erscheinen mag, so schnell erschöpft sie sich in einem exegetischen Ansatz, der neben einer Abbildtheorie zudem eher auf autorenbezogenen Assoziationen als innertextlichen Merkmalen zu gründen scheint. So sei im Falle der *Ariadne* im Hinblick auf Werkgeschichte und Briefwechsel unbestritten, »daß die vom deutschen Kaiser praktizierte Form des ›Mäzenatentums‹ eines der Hauptangriffsziele des Autorenpaars Hofmannsthal und Richard Strauss war«³, was nicht selten dazu verleitet, das psychisch-intellektuelle Unbehagen der beiden Autoren gegenüber Wilhelm II., diesem »mit staatlicher Macht ausgestattete[n] Usurpator unter den Kunstrichtern«⁴, zu einem kulturkritischen Sujet der Moderne zu erheben.⁵ Und auch Bertolt Brecht, der in seinen Werken Gesellschaft und Kunst einer radikalen Kritik unterzieht, sieht sich als etikettierter Kommunist immer wieder der Meinung ausgesetzt, sein marxismusaffines Denken müsse sich quasi eins zu eins

Einleitung

in seinem ästhetischen Tun niederschlagen. Statt eine wie auch immer geartete Ebene hinter dem Text anzunehmen, ist diese Arbeit dem Text *als Prozess* gewidmet und damit einem Text, dessen spezifische Dynamik sie im Folgenden zu begreifen versucht.

Beiden Opern – sowohl *Ariadne* als auch *Mahagonny* – wird ein vergleichbar tragisches Schicksal zuteil: Ihre Rezeption ist von der einstweiligen Behauptung bestimmt, die Autoren Hofmannsthal und Brecht hätten ihre jeweiligen Texte einer kultur- bzw. kapitalismuskritischen Sicht versprochen, die sich bei *Ariadne* vorrangig durch den Mäzen, dem »Willen dessen, der bezahlt«⁶, und in *Mahagonny* am Beispiel eines sozialen Zusammenhangs, »in dem sich das Leben allein nach den Gesetzen des Marktes zu richten hat«⁷, verwirklicht sieht.

Ausgehend von der Beobachtung, dass *Ariadne* und *Mahagonny* auffallend häufig in den Kontext einer konventionellen Kultur- bzw. Kapitalismuskritik eingebunden werden, entstand die Idee, sich wissenschaftlich mit diesen beiden Opernwerken gerade im Hinblick auf dieses eine, sie verbindende Element auseinanderzusetzen. Es handelt sich in der nachfolgenden Untersuchung also um eine Arbeit, deren Gegenstand es sein soll, sich gerade mit den innertextlichen Voraussetzungen von *Ariadne* und *Mahagonny* zu befassen, die im Text wirksam werden respektive im einzelnen Text über den Text hinausweisen. Zugleich ist an diese Feststellung auch die These geknüpft, dass beide Operntexte auf einer anderen, übergeordneten Ebene durchaus kritische Bezüge zu einem Zeitalter herstellen, das in seinen spätkapitalistischen Ausformungen allen voran die Kulturproduktion bezeichnet. Ebenjener Themenkomplex – Kapitalismus und Kulturproduktion – wird in *Ariadne* und *Mahagonny* auf solche Art und Weise verhandelt, dass die Kritik von Hofmannsthal und Brecht nicht in ihrem bloßen Kritik-Sein stehen bleibt, sondern ihrer subversiven Hinterfragung gleichzeitig auch ein Ausweg im Sinne eines utopischen Potentials eingesprengt ist.

Diese beiden Beobachtungen bilden zusammengenommen die Grundlage dieser Arbeit. Sie setzt sich dabei maßgeblich zum Ziel, die konstatierte Analogie zwischen *Ariadne* sowie *Mahagonny* und einer impliziten Kultur- bzw. Kapitalismuskritik anhand folgender struktureller Besonderheiten der zwei untersuchten Libretti aufzuzeigen:

Sowohl *Ariadne* als auch *Mahagonny* beschreiben zwei Opernwerke, die von einem durchweg statischen Zustand gekennzeichnet sind. Verloren hangeln sich ihre Figuren an einem starren Handlungs-

gerüst entlang, das – ohne wirkliches Motiv und ohne richtige Konsequenz – in eine Leere, ein Nirgendwo, nachgerade in ein Nichts mündet. Die a-dynamische Form, die sowohl in *Ariadne* als auch *Mahagonny* weit über die gattungsspezifische Schwerfälligkeit einer prototypischen Opernstruktur mit ihren »zirkulären Arienformen, der gedehnten musikalischen Zeitstruktur und dem Artefakt des singenden Menschen auf der Bühne«⁸ hinausreicht, bringt jede dramatische Handlung noch vor ihrer Erstehung zu Fall. Im aufgelösten Nebeneinander von Zuständen ist die Handlung weder bei *Ariadne* noch in *Mahagonny* imstande, die für ihre Entwicklung notwendige Kraft aus sich selbst heraus hervorzubringen. Stattdessen ist ihr Fortgang geprägt von einer »Verflüchtigung des Stofflichen«⁹, die das verbindliche Gefüge eines Textes, seine kohärente Logik endgültig in eine undramatische Dekomposition zerfallen lässt.

Die Beliebigkeit, Austauschbarkeit, schlussendlich auch Gleichgültigkeit, mit denen die Protagonisten in ihrem jeweiligen Tun verfahren, die Resultate ihres unreflektierten Treibens bilden gleichzeitig Primärmerkmale der noch darzustellenden Kulturproduktion im Spätkapitalismus ab: All diese Symptome, die eine stillstehende, ja entleerte Zeit anzeigen, finden in *Ariadne* und *Mahagonny* entsprechende, wenngleich unterschiedlich gestaltete Versinnbildlichung, deren nähergehende Betrachtung nicht nur eine librettistische Form, sondern auch ihr besonderes Verhältnis zur Gegenwart nicht nur im Sinne der klassischen Moderne¹⁰, sondern auch darüber hinaus beschreibt.

Entstehungsgeschichtlich sind beide Texte, wenngleich sie zum Libretto bestimmt und nicht als Drama konzipiert wurden, der klassischen Moderne zuzuordnen, jener literarischen Epoche, die Peter Szondi in seiner *Theorie des modernen Dramas*¹¹ umrissen hat und die von 1880 bis 1950 – von manchen literaturwissenschaftlichen Theorien auch nur als Zeitraum zwischen 1880 bis 1930 abgesteckt¹² – andauern sollte. So wurde dem Epigonentum in der Literatur ab 1880 eine Mannigfaltigkeit neuer Dramenformen entgegengesetzt, die in ihrer Zeitlichkeit auch jener stilistischen Pluralität entsprach, die für die literarische Moderne des deutschsprachigen Raums bis 1950 beispielhaft gewesen sein muss.¹³

In diese auch unter historischen Gesichtspunkten bewegte literarische Epoche fallen sowohl *Ariadne* als auch *Mahagonny*. Ihr jeweiliger Entstehungsprozess bzw. die faktische Dokumentation ihrer Genese sollte sich dabei weder bei Hofmannsthal/Strauss noch bei Brecht/Weill ganz linear und chronologisch vollziehen. So stellte

das Auftragswerk *Ariadne* zunächst ein als Verbindung konzipiertes Gattungskonglomerat zwischen musikalischem Divertissement des Opernaktes *Ariadne auf Naxos* (ohne Vorspiel) und einer Zwischenszene von Hofmannsthal und Molières Ballettkomödie *Le Bourgeois gentilhomme* dar¹⁴, das – 1912 in Stuttgart mit mediokrem Erfolg uraufgeführt¹⁵ – seine bis heute überlieferte Werkfassung erst im Jahre 1916 durch ein in seinen Grundzügen verändertes Libretto erhalten sollte.¹⁶ Gleichermäßen modifikativ ist denn auch die Arbeit an *Mahagonny* erfolgt, hatte Brecht, der im Gegensatz zu seinem Komponisten Kurt Weill¹⁷ die librettistische Arbeit an *Mahagonny* im Wesentlichen bereits 1927 als abgeschlossen betrachtete¹⁸, doch noch einige erkennbare Umformungen des Textes bis zu seiner Leipziger Uraufführung 1930 vorgenommen.

Im Hinblick auf die nachfolgenden Untersuchungen von *Ariadne* und *Mahagonny* werden drei in ihrer Definition als heterogen zu bewertende Termini einen besonderen Stellenwert einnehmen: Mythos, Religion und Kulturproduktion, so lauten die Schlüsselbegriffe, die sich teilweise bereits im Titel dieser Arbeit vertreten sehen. Dabei ist zunächst der Bemerkung Vorschub zu leisten, dass die Bespiegelung des Mythos in *Ariadne* respektive der Religion in *Mahagonny* sich auf Mythos und Religion als literarisch gestaltete Textformen beziehen, welche in ihrem Versuch, Vertrauen in die Welt zu bringen, jenes besondere Weltverhältnis begründen, das das kollektive Selbstverständnis wesentlich geprägt haben muss. Im Beispiel der *Ariadne* wird konkret auf die Geschichte der kretischen Königstochter Ariadne rekuriert und damit auf eine schier unergründliche Frauenfigur in der antiken griechischen Mythologie, deren Enigma bis in die Gegenwart reicht.¹⁹

In der *Mahagonny*-Oper indes kommen eine Vielzahl von textlichen Innuendi zum Tragen, die auf biblische Passagen des Alten wie auch des Neuen Testaments anspielen und damit auf prototypisch gründende Ereignisse und Handlungen des Christentums als Religion bildsymbolisch referieren. Damit einher geht auch die Feststellung, dass die Bezüge, die in *Ariadne* und in *Mahagonny* hergestellt werden, deshalb unterschiedlich gestaltet sind, weil sie bereits in ihrer Beschaffenheit die prägende Differenz zwischen Mythologie und Religion eröffnen. So wenig wie der Mythos nur Mythos und Religion halt Religion ist, so wenig wie die mythische Ariadne-Erzählung im Libretto Hofmannsthals den verhandelten biblischen Motiven²⁰ in Brechts *Mahagonny* gleichgesetzt werden kann, so wenig ist auch das

jeweilig angewandte literarische Verfahren der Autoren Hofmannsthal und Brecht einfach auf eine Stufe zu stellen. Wenn diese Arbeit also jene zwei Thesen entfaltet, dass beide Libretti zum einen wie auch immer geartete mythische respektive religiöse Phänomene anzeigen, denen zum anderen eine kultur- bzw. kapitalismuskritische Dimension innewohnt, dann soll im Zentrum die Frage stehen, welche textlichen Aspekte von Mythos, Religion respektive der *Differenz* von Mythos und Religion im Text *aktualisiert* werden. Die Bezeichnungen Mythos und Religion, aber auch Kulturproduktion bilden ein begriffliches Instrumentarium, das es näherhin behutsam und im Bewusstsein der ständigen Vorläufigkeit begrifflicher Fixierungen zu bestimmen gilt.²¹

2. *Ariadne und der Mythos*

In ihrer Auseinandersetzung mit dem Ariadne-Topos muss die vorliegende Arbeit jeden Versuch suspendieren, die Mannigfaltigkeit der bestehenden Mythentheorien wissenschaftlich diskutieren zu wollen.²² Es kann daher für die Zwecke dieser Untersuchung nur ausreichen, *den* Mythos in seiner ganzen begrifflichen Polyvalenz anzuerkennen und im selben Zuge einer definitorischen Eingrenzung zu unterziehen, die zugleich *eine* Form einer Mythostheorie manifestiert.

Wenn hier also vom Mythos die Rede ist, so ist damit in erster Linie eine orale Erzählüberlieferung in literarischer Gestaltung gemeint, die mit ihrer wiederkehrenden Urzeitschilderung die Funktion einnimmt, die chaotische Welt zu erläutern und zu begründen: »Er [der Mythos, Anm. C.W.] macht nicht nur gegenwärtige Ordnungen verständlich und legitimiert sie über ihre göttliche Einsetzung, sondern geht auf älteste Ursprünge und Schöpfungsprozesse zurück, von denen her er das Sein und die Ordnung der Welt überhaupt begreift.«²³

Mythos als umfassende Weltdeutung sei demnach die Bemühung um die menschliche Orientierung in der Welt, fungiere als Wirklichkeitsaneignung und stelle zugleich Daseinsbewältigung dar.²⁴ Sein narrativer Gehalt mitsamt seiner a-logischen Struktur sowie seinen irrationalen Elementen deutet dabei immer auch auf ein *Anderes* hin, dessen numinose Bezüge der Verstand in den Ursprung einer transzendentalen Wahrheit verortet. Dass das Begreifen dieser Wahrheit in allen mythomorphen Formen ihres Auftretens eine

kosmogonische Bemühung bleibt, ist »Arbeit am Mythos«²⁵, »Arbeit des Logos an der uns bedrängenden Lebenswirklichkeit«²⁶ und damit Auseinandersetzung mit dem »Absolutismus der Wirklichkeit.«²⁷ In dieser Sichtweise wird dem Mythos eine anthropologische Komponente zugeschrieben, die die existenziellen Erfahrungen als Phänomene ebendieser absolutistischen Faktizität in Worte fasst (fassen im doppelten Sinne) und so dem Unnennbaren einen Namen gibt. In einem eher modernen Vokabular könnte man von einer Äußerung und Darstellung des Prozesses sprechen, in dem sich der Mensch die Welt aneignet: Das Gegenwärtig-Ungegenwärtige wird zum Gegenstand einer »sich immer wieder selbst antreibenden Depotenzenierung dessen, was noch hinter dem Mythos als das selbst Unmythische, weil Bildlose und Gesichtslose ebenso wie Wortlose steht: das Unheimliche, Unvertraute – Wirklichkeit des Absolutismus.«²⁸ Dieser Aneignungsprozess indes bleibt sui generis lückenhaft; das Andere, das der Mythos seiner Grundstruktur nach behandelt, will sich allerdings nicht ausschließlich als Numen verstanden wissen: Wenngleich Mythologemen eine transzendente Dimension inneohnt, so verweist das Andere zugleich auf eine Fremdheit, die nicht nur im Außen des Ich, im Über des Irdischen zu suchen ist, sondern auch im Eigenen offenbar wird.²⁹ Und obwohl die Erwähnung jener Fremdheit auf Überlegungen einer zivilisationstheoretischen Kulturkritik rekurriert, welche erst im späteren Verlauf zum Tragen kommen sollen, so sei doch auf die ihnen zugrunde liegende Absicht verwiesen, im Mythos bereits aufklärerische Momente erblicken zu wollen. In einer solchen Betrachtung ist die Bedeutung des Mythos nicht allein in seiner sozialintegrativen Funktion der Sinn- und Einheitsstiftung entfaltet, stattdessen spricht sie ihm eine zivilisationstheoretische Größe zu, die sich in der Philosophiegeschichte bei Friedrich Nietzsche und in ihrem weiteren Verlauf bei Max Horkheimer und Theodor W. Adorno dunkel leuchtend vertreten sehen darf. Mythos ist hier nicht bloß ein Werkzeug, um die Welt zu deuten, vielmehr wird Weltdeutung als ein Akt der Naturbeherrschung und damit als ein Instrumentarium der menschlichen Weltbearbeitung verstanden, die immer auch aufklärerische Strukturen enthält.³⁰

Die philosophische Ausdeutung des Mythos als solchem misst seinem Begriff eine dialektische Komponente bei, in der das mythische wie auch das aufklärerische Moment vermittelt sind: »Schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück«³¹ – mit diesem Theorem ist der ganze Brandherd um die Herrschaftsverhältnisse in der Welt entfacht. Jene Theorie steht an dieser

Stelle nicht nur, um das spezifische, hiermit explizierte Mythosverständnis für diese Arbeit zu beschreiben, sondern leitet auch zur Kulturproduktion einer spätkapitalistischen Gesellschaft über, wie sie nur aus dem Mythos als erstes Herrschaftsprinzip des Menschen über die äußere sowie innere Natur und Praxis der Aufklärung entstehen konnte.³²

2.1 *Ariadne* als mythologische Oper

Die dezidierte Konkretion, mit der die *Ariadne* Hofmannsthals auf ihren Hypotext, den Ariadne-Mythos verweist, beschreibt sie nicht nur formal als »mythologische Oper[n]«³³, in deren »gefährliche[n]« Gefilde der angestammten heroisch-mythologischen Oper mit ihren starren Typen und Idiomen³⁴ sich Hofmannsthal begeben hatte. Vielmehr verdeutlicht sie auch den Rückgriff auf mythische Topoi als moderne Verfahrenstechnik der Re-, Ent- und Neumythisierung antiker Stoffe.³⁵ Hierfür sei das Gesamtwerk des »mythischen Dichters« Hugo von Hofmannsthal beispielgebend, dessen Antikerezeption zunächst im Zeichen ästhetizistischer Kleinformen wie lyrische Szenen und Einakter gestanden habe (Fragment *Die Bacchen des Euripides* 1892, *Idylle* 1893, *Alkestis* 1893), dieser am lyrischen Drama orientierte Formtypus dann aber nach 1900 von einer monumentalen, expressiven Bühnendichtung abgelöst worden sei (*Elektra* 1903, *Ödipus und die Sphinx* 1906, *Übersetzung des König Ödipus* 1910), um schließlich und in Zusammenarbeit mit Richard Strauss antike Stoffe ins Genre der mythologisierenden Oper zu kleiden (*Ariadne auf Naxos* 1912/16, Szenarium *Danae oder die Vernunfttheirat* 1919, *Die ägyptische Helena* 1928).³⁶ Dabei wird der Ariadne-Topos, dessen mythischer Stoff »unter den zahllosen Opern des 17. und 18. Jahrhunderts« in »mehr als vierzig« Werken Behandlung erfährt³⁷ und damit »mit der Geschichte der Oper aufs engste verknüpft«³⁸ ist, bei Hofmannsthal nicht nach dem gängigen Muster des 19. Jahrhunderts behandelt, vielmehr komplementiert er mit der sublimen Begegnung zwischen Ariadne und Dionysos bzw. Bacchus jene melodramatische Repräsentationsform des Mythos³⁹, welche sich mit der Uraufführung von Georg Bendas Duodrama *Ariadne auf Naxos* mit Text von Johann Christian Brandes 1775 in Gotha im deutschsprachigen Raum etabliert hatte.⁴⁰ Mit seiner *Ariadne*, deren »im Textbuch gegebene Bezeichnung Duodrama« kaum gerechtfertigt sei, »da im ersten Teile nur Theseus, im zweiten nur Ariadne spricht«⁴¹, hatte Brandes einerseits eine neue Gattung ins Leben gerufen⁴² und andererseits den klassischen Mythos

in die melodramatisch redigierte Gestalt eines einzigen Klageliedes umgewandelt, das nicht länger Theseus' Fortgang von Ariadne, sein achtloses Zurücklassen der Geliebten auf einer Insel zu seinem Thema macht, sondern um den Schmerz einer verlassenen Frauenfigur kreist. Hier weiß sich Ariadne in ihrer Trauer nicht anders zu helfen, als suizidal vom Felsen ins Meer zu stürzen: »*Es ist nicht die Geschichte einer Ariadne*, die wir in dem Melodram vernehmen sollten, [...] es ist die *Verzweigung einer zärtlich Liebenden*, die wir mit ihr empfinden wollen.«⁴³ Jene Modifikation des Mythos scheint bei Hofmannsthal durch die Wiedereinführung des erlösenden Moments – das Erscheinen von Dionysos bzw. Bacchus auf der Insel Naxos – aufgehoben und damit die (zweifelhafte) Apotheose des göttlichen Paares im weitesten Sinne rehabilitiert. Das von Hofmannsthal angewandte Verfahren in *Ariadne* ließe sich also als eines der Revision beschreiben, das die Vermählung von Ariadne und Dionysos, die sich in der Literatur des 20. Jahrhunderts überwiegend ironisch kommentiert sieht⁴⁴, wiederherstellt.⁴⁵ So ziele das Formexperiment der Verbindung der beiden Genres bei Hofmannsthal und Strauss »auf mehr [ab] als die parodistische Brechung des Seriösen durch das Komische«.⁴⁶ Wie aber ist diesem »mehr«, wie Theresia Birkenhauer es nennt, auf die Spur zu kommen?

Hofmannsthals *Ariadne* wird von einer Denkfigur bestimmt, die sich ausdrücklich mit dem Motiv der Verwandlung befasst⁴⁷ und deren Gehalt nicht nur von einem spezifischen Antiken- und Mythenverständnis bei Hofmannsthal, sondern auch von einer dezidierten Auseinandersetzung des Autors mit der Gegenwart zeugen könnte: »Betrachtet man die Wielandsche Auffassung der Antike und die Nietzschesche nebeneinander, ebenso die von Winckelmann und von Jacob Burckhardt, so erkennt man, daß wir etwa noch mehr als die andern Nationen die Antike als einen magischen Spiegel behandeln, aus dem wir unsere eigene Gestalt in fremder, gereinigter Erscheinung zu empfangen hoffen.«⁴⁸

Diese Spiegelmetapher Hofmannsthals – sofern sie als ein Streben des Autors nach Verwandlung des Bestehenden im Sinne einer Abwertung der Gegenwart gedeutet werden kann – ist bzw. wäre in dieser Interpretation auf einen »kulturkritische[n] Impuls[e]« zurückführen: »Was die Gegenwart bestimmt, ist ›unrein‹ und soll durch die retrospektive Bezugnahme auf eine frühere Epoche verwandelt und geläutert werden.«⁴⁹ Die Rekonstruktion dieses mutmaßlichen Strebens nach Verwandlung einer wohl ungenügenden Gegenwart soll in der Beschäftigung mit Hofmannsthal nicht erfolgen, stattdessen

muss für die vorliegende Untersuchung zunächst die Bemerkung ausreichen, dass die mythologische Welt von *Ariadne*, die in der Tat mehr als ein Formexperiment anstrebt, ihre Sprengkraft auf andere bzw. weitere Weise als über etwa Persiflage, Parodie oder Verwandlung entfaltet: So bringt das spezifische Arrangement gegenläufiger Bewegungen bei Hofmannsthal eine Brechung des Sublimen durch das Profane hervor, eine Brechung, die die Art und Weise, wie die Oper unterschwellig funktioniert, ablesbar macht und die im Laufe dieser Arbeit herausgeschält werden soll.

3. *Mahagonny* und die Religion

Während Hofmannsthal sein Libretto dem nach Rezeptionsvorbildern geschaffenen Mythos einer verlassenen Frauenfigur widmet und damit zumindest teilweise den *Ariadne*-Topos der Antike zum Gegenstand seiner librettistischen Opernarbeit von 1912 wie auch von 1916 macht, nimmt die *Mahagonny*-Oper Rekurs auf verschiedene Bibelpassagen, die in *Mahagonny* allerdings nicht in originärer Gestalt auftauchen, sondern in ihrem zitathaften Erscheinen Züge des Komischen als verfremdendes Mittel tragen. Es ist in erster Linie das Verdienst von Gunther G. Sehm, den Nachweis zahlreicher Bibelzitate im Zuge seiner These, *Mahagonny* sei »in seinen Grundstrukturen nichts anderes als eine Parodie der Bibel«,⁵⁰ herausgearbeitet zu haben. Eine Paraphrase dessen, was längst zum Standardwerk der kanonisierten Brecht-Forschung zählt, soll nicht das Ansinnen dieser Untersuchung sein.

Da die Bibel als Glaubensfundament christlicher Religion unbedingten Wahrheits- und Geltungsanspruch erhebt, ist sie unter dem Gesichtspunkt ihrer sakralen Textualität von Mythen, wie sie die griechische Antike prägen, zu unterscheiden. Dass dieses Abgrenzen nicht ganz einfach von der Hand geht, mag sicherlich auch damit begründet sein, dass die griechische Mythologie, die griechische Kultur für das deutsche Bürgertum insofern paradigmatisch war, als es das griechische Ideal in die jetzige Zeit als deutsche Kultur zu übertragen suchte.⁵¹ Die Geschichte der historischen Bibelkritik vom 18. Jahrhundert bis zu Rudolf Bultmanns »Entmythologisierungsthesen«⁵², die man wohl mit dem problematischen Hinweis zu entkräften suchte, bei den biblischen Erzählungen handele es sich ja gar nicht um Mythen, »zeigt den prekären Status sakraler Literatur in nachmythischen Kulturen«.⁵³

Dabei erfolgte die Rettung der Bibel »vergleichbar der Rettung antiker Mythen, einerseits euhemeristisch (nach dem Motto ›Und die Bibel hat doch recht‹, hierher gehören auch die Diskussionen um den historischen Jesus oder um die Qumran-Texte), andererseits allegorisierend, als Suche nach höheren Wahrheiten.«⁵⁴ Gerade im Hinblick auf jene Entmythologisierungsbemühungen des 20. Jahrhunderts wird der bibelwissenschaftliche Diskurs über etwaige mythologische Elemente in der Heiligen Schrift (insbesondere des Alten Testaments) nochmals deutlich.⁵⁵ Das muss vor allem damit zusammenhängen, dass die Bibel als mehr oder weniger institutionell fixierter Textkörper an das Subjekt andere hermeneutische Herausforderungen stellt als der nicht kanonisierte bzw. nicht kanonisierbare Mythos. Die Feststellung, dass Religion und Mythos, allen konstitutiven Verschränkungen⁵⁶ und denotativen Unschärfen zum Trotz, eines Differenzierungsversuches im jeweiligen begriffsmäßigen Einsatz, in ihrem Weltverhältnis bedürfen, kann jedoch nur eine Facette der Beobachtung sein. In diesem Sinne ist denn auch die Religion im Verhältnis zum Mythos als der zweite von drei Kernbegriffen in dieser Arbeit einstweilen darzustellen.⁵⁷

Was etwaige Begriffsbestimmungen betrifft, so übersehen »die gängigen, von der Phänomenologie herkommenden Definitionen« von Religion »als ›Erlebnis des Heiligen‹ oder ›des Transzendenten‹ oder ›des Numinosen‹ geflissentlich, daß das ›Erlebnis‹ nicht spontan gegeben, sondern stets durch Institutionen vorgeprägt und vermittelt« sei.⁵⁸ Als eine nennenswerte phänomenologische Betrachtung erweist sich da beispielsweise die (nicht ganz unumstrittene Argumentation) von Ernst Cassirer⁵⁹, die im Abgrenzungsdiskurs von Mythos und Religion⁶⁰ das ausschlaggebende Merkmal ihrer Distinktion auf Seiten des Rezipienten, im menschlichen Bewusstsein selbst bestehen sieht. Mit dem Aufkommen von Religion begründet sich also ein neues Bewusstsein, das im Gegensatz zum mythischen Weltverständnis um die Bedingungen für die Möglichkeit seiner Erkenntnis, um den unbedingten Eigenanteil, um seine »aktive Rolle des menschlichen Geistes im Akt der Erkenntnis«, am Verstehen der Welt und damit um des Menschen Part an der Erscheinung des Göttlichen in den artefaktischen Symbolen solcher Offenbarung weiß⁶¹:

Die Religion vollzieht den Schnitt, der dem Mythos als solchem fremd ist: indem sie sich der sinnlichen Bilder und Zeichen bedient, weiß sie sie zugleich als solche, – als Ausdrucksmittel, die,

wenn sie einen bestimmten Sinn offenbaren, notwendig zugleich hinter ihm zurückbleiben, die auf diesen Sinn »hinweisen«, ohne ihn jemals vollständig zu erfassen und auszuschöpfen.⁶²

Die Ausbildung einer neuartigen reflexiven Dimension im menschlichen Geist hat damit eine Erkenntnisform zur Folge, die religiöses Denken vom mythischen Denken in gewisser Weise scheidet.⁶³ Das Bewusstsein, zum einen der Zeichenhaftigkeit von Symbolen, zum anderen des Unterschieds zwischen dem Selbst als Subjekt und der Welt als Objekt gewahr, bekundet den Beginn einer individuierenden Weltanschauung. Die Veränderung dieses Weltverhältnisses durch die Religion, die mit dem aufkommenden »Gefühl der Individualität«⁶⁴ zugleich eine neuartige Beziehung zum Heiligen setzt⁶⁵, hat das mythische Lebensgefühl, ungebrochener Teil einer Einheit, eines Ganzen zu sein, weit hinter sich gelassen. »So entspricht einem Individuum, das von sich weiß, die Vorstellung einer ihrerseits individuierten Gottheit«⁶⁶, wie sie in individuierenden Glaubensrichtungen und ihrem bereits abstrahierten Weltbild offenbar wird. Was dem mythischen Verständnis nach noch ununterschiedenes Seins Ganzes war, wird im Zuge dieses neuen Gefühls von Individuation gelöst und in Kategorien gebracht, die sich nicht länger als symbiotisch verstehen: Transzendenz und Immanenz, Gut und Böse⁶⁷ lauten jene Begriffspaare, an deren Anfang sich die Distanz zwischen Mensch und Gott setzt. Neben dem moralischen Bewusstsein⁶⁸ bringen individuierende Religionen mit ihrem höheren Grad an Abstraktion aber auch ein rationalisiertes Verhältnis zur Natur dergestalt hervor, dass sie sie der Sphäre von Gesetz und Gesetzesmäßigkeit zuordnen: »Es ist dieses Moment, an dem deutlich wird, dass auf dem Weg zum rationalen Weltbild der wissenschaftlichen Erkenntnis die Ablösung der Religion vom Mythos einen entscheidenden Schritt darstellt.«⁶⁹

Das kulturgenealogische Theorem Cassirers und damit seine neumethodische kritische Analyse der Ursachen kultureller Verarmung am Phänomen der Ambivalenz mythischer Kulturursprünge⁷⁰ mutet zwar auf den ersten Blick wie eine Form von *Dialektik der Aufklärung* an⁷¹, doch ist diese speziöse Nähe zur Kritischen Theorie in wissenschaftlichen Diskursen zumindest kontrovers diskutiert worden.⁷² Ohne seine Philosophie in ihrer ganzen Reichweite tatsächlich kommentieren zu können, sei an dieser Stelle lediglich auf den kulturkritischen (nicht aber kulturpessimistischen) Part insbesondere der späteren Argumentation Cassirers verwiesen⁷³, die im kulturellen Fortschritt allen voran das Kräfteingen von Mythos und

Vernunft erblickt. Dass dies Ringen sich aber weder in der strukturellen Vermitteltheit von Mythos und Aufklärung begründet noch in der Instrumentalität menschlicher Vernunft realisiert sieht⁷⁴, gehört an dieser Stelle ebenfalls vermerkt. Vielmehr gilt Cassirers diagnostische Beobachtung jenen Symbolwelten, denen er auch sein gesamtes philosophisches Tun widmete. Gerade in ihnen entdeckt er nämlich eine Potentialität, hinter sich selbst zurückzufallen und damit eine Möglichkeit qua natura, welche symbolische Welten bereits in ihrer Konstitution mit dem Dispositiv der Depravation versieht.⁷⁵ Dabei führt der Rückfall immer zurück in jenen Zustand, an dem die Herausbildung von Kultur überhaupt erst ansetzt, der also kein Differenzbewusstsein kennt und dessen unumgrenztes Welterleben auch bei Cassirer als Mythos beschrieben wird: Mythos als kulturelles Urprinzip von Weltgestaltung, als Fundament jedweden Fortschritts menschlicher Freiheit, aber auch als indifferente Denkform, »die in der kulturellen Realisierung dieser Freiheit *überwunden* werden muss«⁷⁶. Eben in diesem Überwindungsmoment findet sich jene unauflösliche Verwobenheit der Inhalte von Mythos und Religion wieder, die in ihrem Übergang von Mythos zu Religion auch die »Dialektik des mythischen Bewusstseins«⁷⁷ markiert.

Damit ist keine Zersetzung des Mythos als Logik des Scheins im Sinne Immanuel Kants gemeint, sondern eine Bewegung, die sich mit der Genese von Religion, dem aus ihr erwachsenen Differenzbewusstsein und der für ihr Bestehen erforderlichen Negation des Mythos in Gang gesetzt fühlt. Die Religion selbst bleibt nämlich – allen Abgrenzungstendenzen gegenüber dem Mythos zum Trotz – auf den Vorgang der Symbolbildung und damit auf die mythische Symbolwelt wesentlich angewiesen:

»In dem Hinausstreben über die mythische Welt der Bilder und in der unlöslichen Verklammerung und Verhaftung mit eben dieser Welt liegt ein Grundmoment des religiösen Prozesses selbst«; die höchste geistige Sublimierung, die die Religion erfahre, bringe diesen Gegensatz nicht zum Verschwinden, sondern diene dazu, ihn – ganz im Gegenteil – immer schärfer kenntlich zu machen.⁷⁸ Religion, gebunden an eine tradierte Symbolsprache und im Bann selbstreferenzieller Wirklichkeitsannahmen, vermag den menschlichen Geist, der das Zeichen- und Bildsystem von Gottessymbolen kraft seiner Vorstellung schafft, sie also in Darstellungen seiner Ideen wandelt, nicht zu erfassen. So wagt sie nicht den Sprung in eine Freiheit, wo der Mensch – die symbolische Welt nunmehr als Selbststoffbarung seines eigenen Geistes dekurvierend – seine unabdingbare

Autonomie erfährt. Stattdessen bleibt Religion im stetigen Rückbezug auf eine mythische Symbolsprache in einer Welt verhaftet, der sie zugleich fremd geworden ist: »Denn, was sich an der Entwicklung vom Mythos zur Sprache wohl zeigen läßt, nämlich der zunehmende Wirklichkeitsverlust und die zunehmende Entfremdung durch Abstraktion als Preis einer Freiheit, die sich als Weltdistanz manifestiert, läßt sich bereits am Beispiel der Religion demonstrieren.«⁷⁹ Religion ist der erste Schritt, der gegenüber der Welt entfremdet.⁸⁰

Damit sei Religion nicht nur im Sinne *einer* definitiven Annäherung beschrieben, sondern auch ihre problematische Stellung in nachmythischen Kulturen kurz dargestellt.

3.1 Brechts Verhältnis zur Bibel

Brecht macht das Thema der Religion⁸¹, ihre problematische Stellung in der gegenwärtigen Gesellschaft, für seine eigene literarische Arbeit fruchtbar⁸²: So zeugen seine Werke von »der Haltung Brechts zu Christentum und Religion überhaupt«.⁸³ Die Berechtigung der Annahme, dass Brecht maßgeblich von der Bibel beeinflusst war und diese Prägung schon immer ein ambivalentes Verhältnis zu eben jenem textualisierten Zeugnis jahrtausendealter Menschheitsgeschichte bedeutet hat, wird nicht nur anhand seiner wohl prominentesten Aussage zur Bibel als literarisches Machwerk deutlich. Diese Äußerung Brechts geht auf eine Umfrage der *Berliner Zeitung* zurück, die den Autor nach dem Buch mit dem wohl stärksten Eindruck befragt und auf die er wie folgt geantwortet haben soll: »Sie werden lachen: die Bibel.«⁸⁴ So hat die ernsthafte intellektuelle Beschäftigung Brechts mit dem Wort Gottes als Geschichtsbuch, als »leere Transzendenz«, die sich auch nicht schlechthin als Nihilismus fixieren lässt, weil dem »Tod Gottes« die Wirklichkeit der geglaubten Fiktion widerstreitet, schon viel früher, nämlich bereits in den jungen Jahren eines Heranwachsenden, angesetzt.⁸⁵

Davon zeugt nicht zuletzt sein Tagebucheintrag als knapp Achtzehnjähriger, in welchem er zum einen den Zauber, zum anderen aber auch die Grausamkeit, mit der der biblische Stoff ins offene Leben greift, zur Sprache bringt:

Ich lese die Bibel. Ich lese sie laut, kapitelweise, aber ohne auszusetzen: Hiob und die Könige. Sie ist unvergleichlich schön, stark, aber ein böses Buch. Sie ist so böse daß man selber böse und hart

wird und weiß daß das Leben nicht ungerecht sondern gerecht ist und daß das nicht angenehm ist, sondern fürchterlich. Ich glaube David hat den Sohn der Bathseba selber getötet, von dem es heißt daß Gott ihn getötet hat (der doch für die Sünde Davids nichts konnte), weil David Gott fürchtete und das Volk beruhigen wolle. Es ist böse, das zu glauben; aber die Bibel glaubt es vielleicht auch, sie ist voller Hinterlist, so wahr ist sie.⁸⁶

Diese Auseinandersetzung mit der Bibel, die sich bei Brecht auf einer fast schon sinnlichen Ebene vollzieht, bricht mit dem allmählichen Adoleszieren nicht ab, im Gegenteil. So schreibt er als Student im September 1920 über ein Passionsspiel in Augsburg: »Abends in der ›Großen Deutschen Passion‹ der Brüder Faßnacht. Elender Text, geschmacklose Aufmachung. Aber gewisse Bibelworte nicht totzukriegen. Sie gehen durch und durch. Man sitzt unter Schauern, die einem, unter der Haut, den Rücken lang herunterstreichen, wie bei der Liebe.«⁸⁷ Mit diesem Zitat ist zum Ausdruck gebracht ein ganz wesentlicher Aspekt der biblischen Strahlkraft, die dieses Buch für Brecht entfaltet haben muss. Es scheint also in erster Linie die besondere Sprachlichkeit, die poetische Erzählfkraft zu sein, mit der die Bibel ihre jeweiligen Botschaften transportiert, die Brecht nicht nur persönlich berühren, sondern auch seinen literarischen Kosmos nachhaltig prägen sollten.⁸⁸

Mit den Worten von Jan Knopf: »Die Bibel fesselte – vor allem im Alten Testament – durch ihre großartigen und lebensprallen Geschichten, lenkte das Hauptaugenmerk auf die Fabel, an der Brecht ein Leben lang festhielt, und bestach – zumal in der Übersetzung Luthers – durch ihre Sprache, die dem Volk zwar aufs Maul schaute, ihm aber nicht nach dem Mund redete.«⁸⁹ Und dennoch kann die von Brecht so bestaunte Literarizität der Bibeltexte nicht die einzige Wirkungskomponente gewesen sein, die sein künstlerisches Schaffen seit Anbeginn so substanziell bestimmten sollte. So verfolgt Peter Paul Schwarz die These, dass es mitunter die »Fiktion der Transzendenz« bzw. die »Mächtigkeit der fiktionalen Transzendenz«, ihre Auflösung und der daraus folgende Nihilismus gewesen sei, die Brechts ironische Stilhaltung, wie sie beispielsweise seine frühe Lyrik kennzeichne und im ironischen »risus mortis« angesichts der mit dem »Tod Gottes« unverbindlich gewordenen Glaubensformen begründet liege, nach und nach ausgebildet habe.⁹⁰ Jener ironische Stil sei bei Brecht aber immer im Zusammenhang der ihm notwendig eingeschriebenen Kritik zu betrachten.⁹¹

Ließ sich das Freiwerden von Ironie, Parodie, Provokation und Satire [...] aus dem Zusammenbruch des religiösen Weltbilds erklären, so darf doch daneben die kritische Intention der Brechtschen Ironie nicht übersehen werden, welche die Kategorien [sic] der religiösen Wertewelt im Sinne *Nietzsches* ironisch zu verkehren sucht, ohne sich indessen ganz aus ihrem Bann lösen zu können.⁹²

Das erinnert an Georg Lukács' Sentenz, die Ironie sei die negative Mystik gottloser Zeiten.⁹³ Bedenkt man nun die Vielzahl und Mannigfaltigkeit, mit der biblische Elemente in wie auch immer gearteter Form in Brechts Œuvre verhandelt werden, so liegt die Vermutung nahe, dass Brecht etwas über die Literarizität Hinausgehendes in der Bibel entdeckt haben muss, das ihn gleichsam zur stofflichen Verarbeitung auch in *Mahagonny* motivierte. Anders als *Ariadne* aber ist *Mahagonny* keine explizite Transposition einer biblischen Geschichte, wie sie in *Ariadne* als mythologische Oper (oder gar als Antikendrama) und demgemäß in ihrer strukturellen Verschränkung mit dem Ariadne-Mythos aufgezeigt ist.

Nach Reinhold Grimm seien die Bibelentlehnungen bei Brecht einer Ästhetik der Verfremdung gewidmet und damit Mittel, um den Stoff systematisch zu verfremden:

»Das biblische Muster verfremdet den Vorgang im Stück; zugleich aber bedeutet die Wahl dieses Musters eine extreme und durchaus mit beabsichtigte Blasphemie: die Spannungen zwischen den beiden Bereichen wirken dialektisch.«⁹⁴ Dieses besondere, dem Autor sehr eigene Verfahren könnte sich – wie wohl in so vielen Werken Brechts⁹⁵ – denn auch in der Oper *Mahagonny* mit ihren parodistischen Bibelbezügen wiederfinden. Doch muss an dieser Stelle dem Missverständnis vorgebeugt sein, Brecht habe mit seiner Parodie ein Lächerlich-Machen des Gegenstandes im Sinn gehabt. Wenn Brecht sich in *Mahagonny* des biblischen Themas annimmt, sich ihm auf parodistische, überzeichnende, komisch-verzerrende Weise nähert, die Bibel als parodierten Gegenstand also extrapoliert darstellen lässt, so ist diese Auseinandersetzung dialektisch zu denken. Die Parodie bezeichnet demnach eine besondere Form des Realismus, ist Realästhetik dergestalt, dass ihr realistisches Vorbild in jedem Moment ihrer Parodie erkennbar bleibt, im Verständnis der Parodie sogar erkennbar bleiben muss. So schreibt Michail Bachtin über die Parodie:

Eine der ältesten und am weitesten verbreiteten Formen der Abbildung des fremden direkten Wortes ist die *Parodie*. Worin besteht nun die Eigenart der parodistischen Form? Da gibt es zum Beispiel die parodistischen *Sonette*, mit denen *Don Quijote* eröffnet wird. Obwohl sie unzweifelhaft als Sonette gebaut sind, können wir sie keinesfalls zur Gattung des Sonetts rechnen. Sie sind hier Teil des Romans; auch wenn es für sich steht, kann das parodistische Sonett nicht einfach der Gattung des Sonetts zugerechnet werden. Die Form des Sonetts ist im parodistischen Sonett keineswegs eine Gattung, das heißt nicht die Form des Ganzen, sondern *Gegenstand der Abbildung*; das Sonett ist hier der *Held der Parodie*. In der Parodie auf das Sonett müssen wir das Sonett erkennen, seine Form, seinen spezifischen Stil, seine Art und Weise, die Welt zu sehen, auszuwählen und zu bewerten, seine sozusagen sonetteigene Weltanschauung. Die Parodie kann diese Besonderheiten des Sonetts besser oder schlechter, gründlicher oder oberflächlicher abbilden und verspotten. Aber es liegt jedenfalls kein Sonett vor, sondern ein *Bild des Sonetts*.⁹⁶

In Bezug auf Brecht hat Marianne Kesting dieses Verfahren wie folgt beschrieben:

An *Mahagonny* schließt sich eine entscheidende Betrachtung über das epische Theater, in diesem Fall über die epische Oper an. »Die Oper *Mahagonny* wird dem Unvernünftigen der Gattung Oper bewußt gerecht«, schrieb Brecht. Dieses »Unvernünftige der Gattung Oper« wurde von Brecht bewußt zur Kritik und Parodie einer unvernünftigen gesellschaftlichen Ordnung eingesetzt: »Also sollte etwas Unvernünftiges, Unwirkliches und Unernstes, an die rechte Stelle gesetzt, sich selbst aufheben, in doppelter Bedeutung.« Es wiederholt sich, auf anderer Ebene, ein ähnlicher Vorgang wie in Tiecks *Gestiefeltem Kater*, wo die Realität in der Parodie wieder erreicht wird, oder auch wie in der *Dreigroschenoper*[,] die, indem sie den »unvernünftigen« Wünschen der Zuschauer bewußt Rechnung trägt, diese Wünsche ad absurdum führt und in der Parodie richtigstellt.⁹⁷

Brechts Intention ist es nicht, die Bibel bloß ins Lächerliche zu ziehen, sie mittels übertreibender Stilistik zu verspotten oder gar – und das wäre eines der Grundaspekte der Blasphemie – zu verhöhnen: »Natürlich steckt in alldem viel mehr als eine bloße, durch das Zitat fixierte

Anspielung. Mit Recht sieht Reinhold Grimm in den meisten Bibelziten eine Anwendung des Verfremdungsprinzips, ein dialektisches Reizverhältnis zwischen Ursprung und Aktualisierung des Bibelwortes.«⁹⁸ Oder mit eigenen Worten ausgedrückt: Die Parodie als eine in *Mahagonny* angewandte, notwendig intertextuelle Form gilt vielmehr dem sehr ernstesten Versuch der Aktualisierung, in der die Geisteshaltung, die sich in den biblischen Texten vermittelt, zwangsläufig wieder aktuell wird. Eine solche Aktualisierung der Bibel vollzieht sich bei Brecht nicht unter den Voraussetzungen der Lutherzeit, sondern unter den Bedingungen der Jetzt-Zeit, sie sucht mit dem Bewusstsein der Historizität von Texten nach neuen Antworten, die die Bibel als eine der wohl primärsten Beschäftigungen mit den Grundfragen, mit den Grundproblemen menschlicher Existenz nach Brecht zu geben vermag. Man könnte diese Aktualisierung im Sinne Benjamins als Skizzen eines von bürgerlicher Teleologie freien historischen Materialismus⁹⁹ denken, als eine Aktualisierung, in der die Zeit gerade durch ihr Verhältnis zum Abwesenden aufscheint, als Mandat eines *Noch-nicht*, das in der Gegenwart je neu gewonnen und bestimmt werden müsste. In dieser Lesart würde es Brecht in seiner sehr kritischen Beschäftigung mit der Bibel nicht um eine Depotenziierung derselben gehen, vielmehr könnte ihm an der Herausschälung ihres Potentials gelegen sein, das sich dem Menschen im Kontext einer Aktualisierung unter den Voraussetzungen der Jetzt-Zeit auf je neue Weise zeigt.

Es erscheint unter diesem Gesichtspunkt lohnenswert, die blasphemische Qualität, wie sie auch von Hans Mayer mit seiner Beobachtung: »Blasphemie, Anspielung, Verfremdung. Trotzdem ist da noch mehr«¹⁰⁰, festgehalten wurde, mit ein, zwei Sätzen näherhin zu charakterisieren. Zum einen muss der, wenn man so will, blasphemische Charakter in Brechts Texten im Zusammenhang seines genuin anerkennenden (anerkennend nicht im Sinne von zustimmend), wenngleich »kompromißlos ablehnend[en]«¹⁰¹ Verhältnisses zur Bibel als primärem Text, auf dessen Basis sich die Problematiken menschlichen Daseins in der Welt verhandelt sehen, betrachtet werden. Zum anderen sollte über die Parodie nicht insofern hinweggegangen werden, als das Mehr, nach dem auch Mayer fragt, keinesfalls *über* der Parodie stehen darf, sondern die Parodie als das zum Einsatz kommende Verfahren bereits als das Mehr anzusehen ist. Um dem besonderen biblisch-theologischen *Überschuss*¹⁰² bei Brecht, »dem ›Mehr‹ an Funktion, um das es [also] geht, auf die Spur zu kommen«¹⁰³, geht Gotthard Lerchner wie folgt vor:

Die Herstellung von Bezügen zwischen Bibelaussage und kapitalistischer Umwelt mit ihren sozialen Gebrechen, ihrer Ungerechtigkeit und ihren gesellschaftlich sanktionierten Verbrechen entlarvt eine bürgerliche Ethik und Moral, die sich selbst als christlich versteht und aus der Bibel ihre Rechtfertigung ableitet. So wird zum Beispiel die antihumanistische Anbetung des Geldes im Kapitalismus (*Mahagonny*) als eine der alttestamentlichen »Eitelkeiten« (das heißt Nichtigkeiten) bloßgestellt, »by revealing the ›sacred origins‹ of the city and by ›blessing‹ the founding of the city and its continuance with quotations from Genesis, Wisdom literature and Psalms«. Es können auch die sozialen Forderungen insbesondere des Neuen Testaments der ihnen völlig widersprechenden bürgerlich-»christlichen« Alltagspraxis als Folie unterlegt werden, indem die Unmöglichkeit ihrer Erfüllung in der Ausbeuterordnung gezeigt wird [...] Oder herbe Kritik wendet sich gegen die Bibel selbst, deren Geschichten, Gleichnisse und Lehren die Möglichkeit für eine Rechtfertigung der kapitalistischen Gesellschaftsordnung liefern [...]¹⁰⁴

So könnte sich bei Brecht bzw. in seiner steten Bibelreferenz eine Sozial- und Religionskritik¹⁰⁵ begründet sehen, die in ihrer alt- und neutestamentarischen Motivik weniger um die Existenz Gottes kreist, als vielmehr die Faktizität der Welt selbst bespielt, in die das menschliche Leben sich geworfen sieht. In *Mahagonny* rückt also der Mensch in den Fokus und damit ein In-der-Welt-Sein, das immer auch nach Maßstäben, nach Werkzeugen strebt, die ihm dabei helfen, sich im opaken Diesseits zu orientieren. Die biblischen Bezüge, die Brecht in die *Mahagonny*-Oper einbaut, verweisen dabei auf eine seinem Denk- und Schreibgebilde immanente Kritik, die im institutionalisierten Glauben vor allem erst einmal ein Instrumentarium zur Durchsetzung eines Machtanspruches entdeckt und so als ununterschieden von einem staatspolitischen System definiert werden kann. Beide Ordnungen machen sich zu eigen, »eine schlechte gesellschaftliche Wirklichkeit zu rechtfertigen«. ¹⁰⁶ Ausgehend von einer Ordnung, die einen wie auch immer gearteten Nexus zur Religion markiert, sollen in der Analyse von *Mahagonny* gerade die Bezüge von System und Religion ausgeleuchtet werden, die diese Oper mit ihrem Scheitern thematisiert.