

KURT WEILL

* 2. März 1900

† 3. April 1950

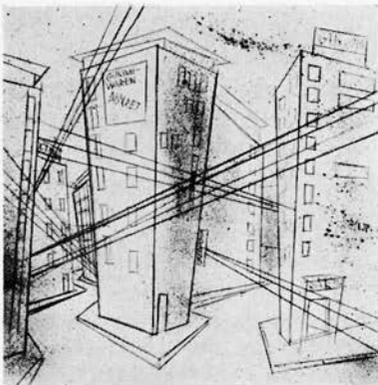
David Drew MAHAGONNY

Im März 1927 wurde Kurt Weill vom Komitee des Baden-Badener Kammermusikfestes mit der Komposition einer einaktigen Oper für die Sommerfestspiele beauftragt. Damals arbeitete er bereits mit Georg Kaiser an der einaktigen Oper „Der Zar läßt sich fotografieren“, die ihm aber für Baden-Baden ungeeignet schien. Da er keine Lust hatte, schon wieder einen Einakter zu komponieren, dachte er zunächst daran, eine einzelne Szene aus einer klassischen Tragödie — beispielsweise aus „König Lear“ — zu vertonen. Das Erscheinen von Brechts Gedichtband „Hauspostille“ dürfte ihn jedoch veranlaßt haben, diesen Plan fallen zu lassen. Er besprach mit Brecht die Mög-

lichkeit, die vierte Lektion der „Hauspostille“ — die fünf Mahagonnygesänge — zu vertonen. Da diese Songs keinen dramatischen Zusammenhang haben, entwarfen Brecht und Weill (zusammen mit dem berühmten Bühnenbildner Caspar Neher) ein einfaches Szenarium, und Brecht fügte einen kurzen Epilog hinzu. Im Mai unterbrach Weill seine Arbeit an der Georg-Kaiser-Oper und vollendete noch im selben Monat die „Mahagonny“-Komposition. Er verwendete dabei keine der in den „Gesangsnoten“ von Brechts „Hauspostille“ enthaltenen einfachen Melodien, wie oft fälschlicherweise angenommen wird. Diese dienten ihm nur in einigen Fällen als Vorbild für die rhythmische Betonung.

Das gesamte Werk erhielt den Untertitel „Songspiel“ — eine Anspielung auf die klassische Bezeichnung „Singspiel“, womit angedeutet werden sollte, daß letztere musikalisch-dichterische Form durch etwas ersetzt wird, dem Weill und Brecht die englische Bezeichnung „Song“ gaben. Die Original-Partitur enthielt noch einen weiteren Hinweis: „... das gespielt, gesungen und getanzt werden soll“. Dies klingt wie ein Echo auf Strawinskys Anmerkungen zu seiner „Geschichte vom Soldaten“, ein Werk, für das Weill, wie auch sein Lehrer Busoni, größte Bewunderung empfand, und von dem auch Brechts dramatischer Stil sichtlich beeinflußt wurde. Ebenso wie die „Geschichte vom Soldaten“ hat auch das „Mahagonny“-Songspiel etwas von dem zufälligen Charakter der mittelalterlichen Wanderbühne, und zweifellos wurde wegen dieses improvisierten Charakters, der den Grundsätzen moderner Choreographie gänzlich fremd ist, die Anmerkung „getanzt“ dann weggelassen.

Dennoch hat „Mahagonny“, ebenso wie ein späteres Werk von Brecht und Weill, „Die sieben Todsünden“, eine enge Beziehung zum mittelalterlichen Totentanz. Denn wenn auch in dem Werk (wie im Totentanz) gewisse Ele-



mente sorglos-heiter oder grotesk erscheinen, so liegt doch eine äußerst ernste und moralische Absicht zu Grunde. Weill wurde – unbewußt – seiner ursprünglichen Absicht, ein „tragisches Werk“ zu schreiben, niemals treu. Die Tatsache, daß er als zentrale Tonart d-moll wählte (jene düstre Tonart, die der von Weill verehrte Gustav Mahler so sehr bevorzugte), ist von größter Bedeutung. Es ist für Weills (und Mahlers) tragische Ironie sehr typisch, daß alles, was zunächst einfach und heiter erscheint, später überprüft, in Frage gestellt und von einer

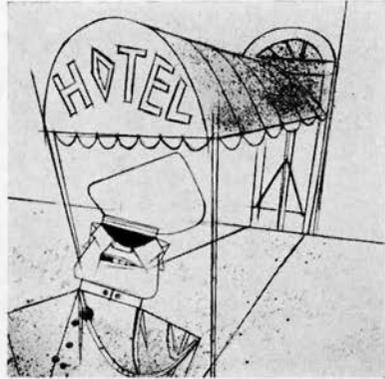
dunkleren Seite gezeigt wird. So wird zum Beispiel der einschmeichelnde, populäre Refrain des Alabama-Songs zu der Wildheit des Verses „Oh, show us the way ...“ in Gegensatz gebracht; und dem ganzen Alabama-Song folgt ein düsteres und stürmisches Zwischenspiel. Ganz ähnlich geht das Zwischenspiel nach dem halb heiteren, halb unheilvollen Song „Wer in Mahagonny blieb ...“ von einer Atmosphäre der Spannung in eine schmerzlich-lyrische Stimmung über. Das Thema des zweiten Teils dieses Zwischenspiels wird dann im Benares-Song in eine seltsame Karikatur der Verzweiflung verwandelt, die schließlich durch die erschreckende Feierlichkeit des Orchester-Chorales „korrigiert“ wird.

Ebenso wird die absichtliche Übertreibung des revolutionären Ausbruches am Ende von „Gott in Mahagonny“ durch den gewaltigen, schicksalhaften Beginn des Finales „korrigiert“. Und wenn Brecht und Weill am Ende des Werkes vorgeben, das „Mahagonny“ nur ein erfundenes Wort, daß alles nur Spiel gewesen sei, so lassen sie uns dadurch das Schicksal dieser Stadt noch realer erscheinen. So mißachtet der Mensch die Warnungen der Propheten.

„Mahagonny“ ist eine Warnung: die Warnung, daß das ausschließliche Streben nach materiellem Wohlstand in einer Katastrophe enden muß. Vergessen wir nicht, daß „Mahagonny“ zu einer Zeit geschrieben wurde, als Deutschland den höchsten Wohlstand nach dem ersten Weltkrieg erreicht hatte, kurz vor dem zweiten wirtschaftlichen Zusammenbruch, der dem Börsenkrach in der Wall Street folgte. Wir kennen Brecht als Gesellschaftskritiker und lernen in ihm nun



auch den Moralisten, den Puritaner kennen. Er leugnete nicht den Einfluß der Bibel auf seinen literarischen Stil; und obwohl er leidenschaftlicher Agnostiker war, konnte er sich auch auf anderen Gebieten dieses Einflusses nie ganz entziehen. Weill ist sogar noch tiefer in der Leidenschaftlichkeit und Strenge des alten Testaments verwurzelt. Auch wenn wir nicht die vielen rein religiösen und orthodoxen Texte, die Weill in seiner frühen und späteren Zeit vertonte, als Beweis hätten, wäre es ein sehr großer Irrtum, seine Grundhaltung als zynisch oder blasphemisch zu bezeichnen. Viel verworrenes Gerede über einen angeblichen Einfluß des modernen Jazz auf seine Musik hat zu einem völlig falschen Bild geführt, das ihn als einen nur von der Sinnenwelt beherrschten Künstler erscheinen läßt. (Übrigens ist ein wirklicher Einfluß des Jazz in Weills Musik viel weniger zu finden als beispielsweise bei Strawinsky, Milhaud oder sogar Ravel.) Er war — ganz im Gegenteil — ein Idealist und Romantiker, der, mit allen Zweifeln des denkenden Menschen, an die Möglichkeit einer besseren Welt glaubte.



Zum Schluß noch eines: das „Mahagonny“-Songspiel wird oft für einen bloßen Entwurf für die spätere Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ gehalten. In Wirklichkeit sind die beiden Werke vollkommen selbständig; trotz der Tatsache, daß ihnen ein großer Teil der Musik gemein ist. Die Sänger des Songspiels sind in keiner Weise „Charaktere“, und die Handlung hat keinen bestimmten Schauplatz, weder in einem „mythischen Amerika“ noch irgendwo anders. Das Werk ist einfach eine szenische Kantate mit einer ganz bestimmten eigenen Form. Jeder, der die „Mahagonny“-Oper kennt, wird dem „Mahagonny“-Songspiel schon auf Grund seiner Orchester-Zwischenspiele (besonders die Einleitung zum Benares-Song, die Revolutionsmusik und vor allem die entscheidende Stelle des Chorales) ein Eigenleben zugestehen müssen. Die viel gewaltsamere Harmonisierung der „Verse“ im Alabama-Song, die nicht in die Oper hätten übertragen werden können, bildet einen weiteren Teil dieses Eigenlebens. Wenn das „Mahagonny“-Songspiel eine Rauheit, gelegentlich sogar eine Unbeholfenheit aufweist, die in der Oper nicht mehr zu finden ist, so stellt dies eben auch einen Wesenszug seines Charakters dar.