

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

KURT WEILL | BERTOLT BRECHT





Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

Oper von **Kurt Weill** | Text von **Bertolt Brecht**

Uraufführung am 9. März 1930
am Neuen Theater Leipzig

Charaktere

Leokadja Begbick
Fatty, der »Prokurist«
Dreieinigkeitsmoses
Jenny Hill
Jim Mahoney
Jack O'Brien
Bill, genannt Sparbüchsenbill
Joe, genannt Alaskawolfjoe
Tobby Higgins
Sechs Mädchen von Mahagonny
Die Männer von Mahagonny

Orchester

2 Flöten (beide auch Piccolo)
Oboe
2 Klarinette (2. Klarinette auch Sopransaxophon)
Altsaxophon
Tenorsaxophon
2 Fagotte (2. auch Kontrafagott)

2 Hörner
3 Trompeten
2 Posaunen
Tuba

Pauken
Schlagzeug
Klavier
Banjo | Bass-Gitarre | Hawaii-Gitarre
Zither
Bandoneon

Streicher

English
synopsis
see page

26

Synopsis
en français
à la page

27

Türkçe
cevirisini
bu sayfada

28

Handlung

1. Akt Auf der Flucht vor der Polizei gründen die Witwe Leokadja Begbick, Dreieinigkeitsmoses und Fatty, der »Prokurist«, die Stadt Mahagonny. Die »Paradiesstadt« soll mit billigem Alkohol, Frauen und der Aussicht auf ein idyllisches Leben Arbeiter von der Goldküste anlocken und dabei Geld in die Kasse des Trios spülen. Zunächst geht die Idee auf und Mahagonny wächst rasch. Auch Jim Mahoney, Jack O'Brien, Joe und Bill, vier Holzfäller aus Alaska, sind unter den Neuankömmlingen. Gleich bei ihrer Ankunft vermittelt Begbick die Männer an Prostituierte. Jim entscheidet sich für Jenny.

Trotz günstiger Preise kann das Gründertrio die Massen jedoch nicht dauerhaft an Mahagonny binden. Auch Jim ist in der Stadt nicht glücklich, denn das beschauliche Leben mit seinen Regeln und Verboten reicht ihm nicht aus. Als sich ein zerstörerischer Taifun auf die Stadt zubewegt, macht sich Jim kurzerhand zum Wortführer und bestimmt: Ab jetzt ist alles erlaubt – wenn man dafür bezahlen kann.

2. Akt Wie durch ein Wunder wird Mahagonny vom Unwetter verschont, das neue Gesetz bleibt jedoch bestehen. Die zahlungskräftigen Männer können nun hemmungslos ihr Verlangen nach Saufen, Fressen, Sex und Boxen ausleben. Jack überfrisst sich und stirbt daran. Jenny muss einem Ansturm von Freiern gerecht werden. Joe wird in einem Boxkampf erschlagen. Jim ist nach dem Kampf mittellos, denn er hat sein gesamtes Geld auf den Freund gesetzt. Als er im Trinkgelage dann auch noch allen eine Runde ausgibt, fällt auf, dass er nicht zahlen kann. Damit widerspricht er seinem selbst erlassenen Gesetz und wird festgenommen.

3. Akt Am nächsten Tag wartet Jim auf seine Gerichtsverhandlung. Der wegen Mordes angeklagte Toby Higgins besticht das Gericht und wird freigesprochen. Jim hingegen kann sich nicht freikaufen. Weder sein alter Freund Bill noch Jenny sind bereit, ihm zu helfen. So wird Jim schuldig gesprochen und zum Tode verurteilt. Nach seiner Hinrichtung kommt Gott nach Mahagonny und will die Menschen der Stadt in die Hölle verdammen. Als diese sich weigern, geht die Stadt unter.





Das Wichtigste in Kürze

- Bertolt Brecht verfolgte schon früh in seiner Karriere den Plan, auch Texte für Opern und andere Musikwerke zu schreiben. Die erste Notiz zu einer Oper mit dem Titel *Mahagonny* findet sich 1924 – drei Jahre bevor Brecht Kurt Weill kennenlernt.
- Anders als oft zu lesen, ist *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, und nicht etwa *Die Dreigroschenoper*, die erste Gemeinschaftsarbeit von Brecht und Weill. *Die Dreigroschenoper* feierte zwar zwei Jahre früher ihre Uraufführung, die Zusammenarbeit der beiden Künstler begann aber mit dem 1927 uraufgeführten *Mahagonny-Songspiel*, das Weill als »Stilstudie« auf dem Weg zur *Mahagonny*-Oper bezeichnete. Die Idee eines abendfüllenden Werks bestand bei beiden Autoren bereits zuvor.
- Auch wenn in der Rezeptionsgeschichte von *Mahagonny* meist die gesellschafts- und konsumkritischen Aspekte des Werks im Fokus standen, so strotzt Brechts Text vor Anspielungen auf die Bibel. Einzelne Bilder, ganze Handlungsstränge, zum Teil auch der Duktus der Sprache sind dem »Buch der Bücher« entlehnt.
- Kurt Weills Musik hingegen ist durchzogen von Zitaten und Anspielungen auf die Musikgeschichte. So werden Bruchstücke aus Mozarts *Zauberflöte*, Webers *Freischütz* oder den Chorälen Bachs verfremdet in die Partitur eingeflochten. Kongenial verknüpft Weill die Anspielungen an die reiche Operntradition mit Anklängen an die populäre Jazz-, Tanz-, Salon- und Marschmusik seiner Zeit.
- Dass *Mahagonny* in den Vereinigten Staaten verortet ist, dient mehr als Chiffre, als dass es einen konkreten Bezug hätte. Obwohl sich Brecht intensiv mit Amerika beschäftigt hat, auch in zahlreichen anderen seiner Werke, haben beide Autoren im Vorwort deutlich gemacht, dass *Mahagonny* eine stellvertretende Funktion hat und jede »Wild-West«-Romantik auszuschließen ist.







Menschliche Kaleidoskope

Regisseur Barrie Kosky über die Bibel, Selfies und den Sündenbock

Drei Menschen gründen eine Stadt in der Wüste ... Was ist das für ein merkwürdiger Beginn einer Oper?

Barrie Kosky *Mahagonny* beginnt in einer Mischung aus Detektivkrimi und Stummfilm – und endet in einer Variante der Passionsgeschichte. Begbick, Fatty und Dreinigkeitsmoses irren durch die Wüste, weil sie wegen einer Mischung aus »Sex, Drugs and Crime« von der Polizei gesucht werden. Sie entwerfen die utopische Idee einer Stadt, in der es um den puren Genuss geht, ohne dass jemand dafür arbeiten muss. Als Zuschauer*in weiß man sofort: Das muss schiefgehen! Und in jeder Utopie steckt schließlich die nicht unwahrscheinliche Möglichkeit, dass es nicht gut ausgeht. Also wissen wir für die nächsten drei Stunden: Aus der utopischen Idee wird eine Dystopie, und das Spannende bei Kurt Weill und Bertolt Brecht ist, auf welche Art sich das Blatt wenden wird. Es ist eine ziemlich gute Geschichte, stärker und strenger als die der *Dreigroschenoper*. Und vor allem viel düsterer, denn in *Mahagonny* gibt es keine Hoffnung.

Kann man die inhaltliche Ausrichtung von *Mahagonny* in zwei Sätzen auf den Punkt bringen?

Barrie Kosky Man kann in zwei Sätzen erzählen, um was es in *La traviata* oder in *La Bohème* geht. Aber die Besonderheit bei *Mahagonny* ist, dass dieses Stück so reich an Ebenen, Formen und inhaltlichen Richtungen ist, dass man dem Werk in zwei Sätzen nicht gerecht werden kann. Es ist ein Kaleidoskop menschlicher Abgründe, das macht es so fantastisch.

Die Zusammenarbeit von Kurt Weill und Bertolt Brecht, wir kennen das von der *Dreigroschenoper*, zeichnet sich auch dadurch aus, dass beide Autoren unterschiedliche Auffassungen von ihren gemeinsamen Werken hatten. So auch bei *Mahagonny*: Wir wissen, was beide vor der Uraufführung geschrieben haben und wie sich ihre Sichtweisen in der

Zeit danach verändert haben. Wenn diese fantastischen Künstler an einem Werk arbeiten, muss man auch mit der Widersprüchlichkeit zwischen den beiden leben. Kurt Weill nennt das Werk eine Parabel, und das scheint mir bei allen Gegensätzen sehr wichtig: *Mabagony* kommt ein bisschen daher wie ein Moralitäten-Theater, welches sich im Mittelalter großer Beliebtheit erfreute: gut gemachtes Volkstheater des 14. Jahrhunderts, bei dem allegorisch Sünden und Laster in den Mittelpunkt gestellt wurden. Gut und Böse waren klar erkennbar, meist hatte sogar der Teufel persönlich einen Auftritt. Diese Art von Theater und sein Spiel mit Metaphern und Symbolen haben ihren Einfluss bis weit ins 20. Jahrhundert bewahrt. Man denke nur an Hugo von Hofmannsthal's Schauspiel *Jedermann*. Bei Weill ist es eine Mischung aus narrativem Theater, dem Spiel mit Symbolen, psychologischer Dramaturgie und Elementen der Parabel. Und diese Mischung ist im 21. Jahrhundert extrem schwer auf die Bühne zu bringen – dieses Schwanken zwischen verschiedenen inhaltlichen und theatralen Strukturen. Das macht es unmöglich, das Stück auf einen Nenner zu bringen – aber gerade daher liebe ich es so.

Was hat Sie an dieser Vielfalt als Erstes fasziniert?

Barrie Kosky Erstens war es wie bei der *Dreigroschenoper* die unglaubliche Musik von Kurt Weill, die einen emotional direkt anspricht. Zweites dann die unsympathischen Charaktere. *Mabagony* ist eines der seltenen Stücke im Musiktheater, bei denen man vielleicht mit Ausnahme von Jim Mahoney keine Sympathie und Empathie für die Protagonisten hegt. Als ich in jungen Jahren dieses Stück zum ersten Mal gehört habe, beschäftigte mich gerade sehr das Verhältnis von Menschlichkeit und Verständnis, Liebe und Empathie, wie man sie etwa in den Werken von Mozart oder Janáček findet. *Mabagony* ist voll von Monstern! Und drittens hat mich das Experiment dieser neu gegründeten Stadt in der Wüste interessiert. Weill und Brecht sind sehr klar, dass es nicht darum geht, eine realistische Stadt in den Vereinigten Staaten abzubilden. Die Stadt sind die Menschen. Die Stadt ist das Volk. Zur gleichen Zeit, als ich mit 15 oder 16 Jahren *Mabagony* zum ersten Mal gehört habe, bin ich auch auf Arnold Schönbergs *Moses und Aron* gestoßen. Es scheint unglaublich, aber beide Stücke sind fast zeitgleich in Deutschland komponiert wurden. Und die biblischen Elemente von *Moses und Aron* tauchen auch in *Aufstieg und Fall der Stadt Mabagony* wieder auf. Hier aber in der Form einer Parodie! Obwohl man sich nie sicher sein kann, ob es wirklich eine Parodie ist. Das Stück beginnt wie im Alten Testament: Wüste, die Gebote und Plagen in Form des Hurrikans. Das Neue Testament scheint dann im zweiten Teil deutlich durch. Das Schicksal von Jim Mahoney ist fast eine Nacherzählung der Passionsgeschichte von Jesus Christus: die dreifache

Verleugnung durch Petrus, hier von Jenny begangen; das letzte Abendmahl ist in Mahagonny eine Einladung zum Whiskey-Saufen; und aus Christus' »Mich dürstet« wird Jims Wunsch nach einem Glas Wasser vor seiner Hinrichtung. Diese religiösen Bezüge wurden mir erst später bewusst, aber beide Werke, *Moses und Aron* und *Mahagonny* haben mich als Teenager unfassbar gepackt. Dieses Spiel mit Utopie und Dystopie – diese Idee von einem Ort, an dem man alles machen darf. Das sind alles Aspekte, die in der Jugendkultur eine große Rolle spielen.

Die Bibel-Bezüge in Mahagonny sind tatsächlich eindeutig. Ist es Parodie oder am Ende doch so etwas wie Verehrung für das »Buch der Bücher«?

Barrie Kosky Wie so oft bei Weill und Brecht ist es natürlich beides. Ein Beispiel ist die sensationelle, tief berührende Musik, die Weill für Jims Arie »Nur die Nacht« im dritten Akt schreibt. Es ist das einsame Gebet von Jesus Christus im Garten Gethsemane – als Opernarie. Und nur einen Augenblick später hat man diese extrem satirische Gerichtsszene, die an Christus vor den Hohepriestern erinnert, nur jetzt unterlegt mit grandioser Zirkusmusik. In unserer Inszenierung zelebrieren wir diese Ambivalenz des Stücks geradezu.

Wo packt man als Regisseur diese reichhaltige Mischung beim Schopfe?

Barrie Kosky Wenn man in *Mahagonny* als Regisseur nur den Auftrag sieht, dem Publikum oder einer Gesellschaft zu sagen, wie furchtbar der Kapitalismus ist, auf welcher schrecklichen Weise die Gier nach Geld den Menschen korrumpieren kann und wie miserabel das Leben an sich sein kann, ist man nach zwei Minuten fertig. »Ihr seid böse Menschen!« – das macht noch keine Inszenierung, da muss dann doch noch etwas mehr kommen. Ein gutes Beispiel ist die grandiose Inszenierung von Joachim Herz 1977 an der Komischen Oper Berlin, die Gott sei Dank auf Film festgehalten wurde. Herz baut seine Inszenierung auf einer Verzahnung von deutscher (Kriegs-)Geschichte mit der Geschichte der DDR auf. Dieser Theaterabend, mit zahlreichen Referenzen an die jüngere deutsche Vergangenheit, konnte in dieser Form nur in der DDR ein paar Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg stattfinden. Mich interessiert das Stück wiederum, weil ich glaube, dass es hinter den großen Parolen noch einige Farben zu entdecken gilt, und zwar sehr existenzielle Farben. Ich glaube, es wäre Kurt Weills Wunsch, dieses Stück in einer solch auf die Menschen konzentrierten Umsetzung zu sehen, wie wir das versuchen – schließlich ist es eine Parabel. Dafür muss man den Text nicht bebildern und verdoppeln. Wenn über Sex und Geld gesungen wird und man nichts anderes als Sex und Geld sieht, wird es fatal. The whole thing collapses! Nicht

ohne Grund war auch Brecht fest davon überzeugt, die verschiedenen theatralischen Mittel, also Text, Musik und Spiel, messerscharf voneinander zu trennen. Daher machen wir es genauso wie im Alten Testament: am besten ohne Bebilderung! Denn dieses Stück ist das nächste Kapitel von *Moses und Aron*. Schönbergs Oper ist Staffel 1, hier kommt Staffel 2: *Mahagonny!*

Am Ende vom komponierten Teil von Schönbergs Oper folgt das Volk Israel in der Wüste einer Erscheinung, einer Wolkensäule. Und in Staffel 2 stehen sie nun verloren in der Wüste – nur plötzlich stammt die Musik nicht mehr von Schönberg, sondern von Weill! Und Staffel 3 ist in meinen Augen dann *Anatevka* – doch das führt jetzt zu weit. Aber diese drei Inszenierungen als Trilogie an einem Wochenende zu spielen, das wäre großartig gewesen. Aber zurück zu Staffel 2: Die Israeliten sind verloren in der Wüste, und nun gibt es eine neue musikalische und theatralische Struktur – man spielt mit dem Alten Testament, mit seinen Narrativen und seinen Symbolen. Die Menschen, die nach Mahagonny kommen, sind nichts anderes als eine Form des jüdischen Volks. Arbeitslose, Fabrikarbeiter, Prostituierte, Kriminelle. Um diese Menschen zu zeigen, muss man keine Stadt auf die Bühne stellen. Mahagonny entsteht aus den Bedürfnissen der Menschen. Was braucht das Volk? Was hält eine Gesellschaft zusammen?

Auch heute wieder eine wichtige Frage ...

Barrie Kosky Wir leben heute in einer sehr narzisstischen Zeit, einer Ich-Zeit, geprägt durch Social Media und das Internet. Wir sehen, wie die Idee einer Gemeinde, in der man selbstlos etwas für die anderen macht, bröckelt. Die sozialen Netzwerke sind nichts anderes als ein Spiegel, in dem ich mich selbst immer wieder bespiegeln kann. Man denke nur an das sogenannte Selfie, vielleicht die atemberaubendste und fürchterlichste Form von Narzissmus. In unserer Inszenierung gibt es zwar kein Instagram oder Videoeinspielungen zu sehen, trotzdem sehe ich dieses Thema als einen sich durch den Abend ziehenden Faden.

Am Ende ist das Stück tief pessimistisch. Denn Weill und Brecht legen menschliche Gier, menschliche Blödsinnigkeit, menschliche Arroganz in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit offen. Was macht der Mensch alles Dummes, um zu überleben? Das ist eine zeitlose Frage. Und mitten in diese Fragen kommt Jim Mahoney als Holzfäller-Philosoph hereinspaziert und erklärt kurz vor dem sicheren Tod im Hurrikan die neue Philosophie: Alles ist erlaubt! Plötzlich wechselt man im zweiten Teil des Stücks in eine Form von Anarchismus. Man kann alles essen, man kann alles ficken, man kann alles trinken. Man kann alles machen. Die ultimative Freiheit.

Aber wie eingangs gesagt, kann das nicht gut ausgehen ...

Barrie Kosky Am Ende kommt es zu einem seltsamen Prozess, eine Mischung aus *Alice im Wunderland* und Franz Kafka, um die Utopie-Dystopie doch noch irgendwie zu retten. Aber die Musik, die wir hören, ist Zirkusmusik. Das ist schlichtweg genial und zeigt ein weiteres Mal, wie gut es bei Weill und Brecht funktioniert, Musik und Text so deutlich voneinander zu trennen. Jim Mahoney wird zum Sündenbock. Erst wird er für seine Ideen benutzt, dann für die Sünden aller. Doch ist am Ende des Tages irgendwas besser?

Also keine Moral von der Geschichte'?

Barrie Kosky Weill und Brecht haben keine Antwort für uns. Wir müssen uns selbst fragen: »Was für ein Leben leben wir eigentlich?« Anders als in der *Dreigroschenoper* wird der Held nicht durch einen Deus ex machina gerettet. Dafür gibt es einen Auftritt von Gott, gesungen von Dreieinigkeitsmoses als Stimme hinter dem Vorhang. Ein parodistischer Auftritt, der nun endgültig verrückt zwischen Altem und Neuem Testament hin- und herpendelt. Bei uns erscheint hier eine »Gott-Maschine«, ein mechanischer Golem, als Parodie auf Darwinismus und Monotheismus. Sie erwacht zum Leben und hat das hebräische Wort für »Emet« (Wahrheit) auf der Stirn eingraviert. Die Kabbalisten glaubten, dass wenn man einen Golem stoppen wollte, man den ersten Buchstaben Aleph von seiner Stirn entfernen musste. Die übrigen Buchstaben ergeben dann das Wort »Met« (Tod). Der Tod steckt also in der Wahrheit. Leider geht die Szene in den meisten Inszenierungen, die ich gesehen habe, unter, weil alle nur mit den großen Demonstrationen der letzten Nummer beschäftigt sind. 1930 war das sicherlich revolutionär, mit Plakaten aufzumarschieren, auf denen stand: »Dekadenz ist schlecht«. Aber nichts altert schneller als Satire, und nichts altert noch schneller als politisches Theater. Shakespeare macht es vor: Gutes politisches Theater zu schreiben, geht am besten durch die Geschichten von Menschen. Das macht *Mahagonny* und *Henry IV.* heute noch aktuell. Nicht weil sie historisch oder dokumentarisch sind oder politische Themen behandeln, sondern weil sie Stücke über Menschen sind.

Die zwei Menschen, um die diese Geschichte immer wieder kreist, sind Jim und Jenny ...

Barrie Kosky Kurt Weill und Bertolt Brecht schreiben mit den beiden Figuren einen Anti-*Tristan und Isolde*. Für die zwei »Liebesszenen« muss man das Wort »Liebe« in Klammern setzen. Sie fragt ihn, was er für sein Geld will. Haare, Make-up, Unterwäsche? Er darf es entscheiden. Aber Weill macht es komplex und kompliziert für uns Zuschauer*innen, weil er diese unfassbar schöne Musik daruntersetzt,

die ein emotionales Spektrum sondergleichen eröffnet. Weill macht es ambivalent! Natürlich finden sie sich attraktiv, sie verstehen sich als verlorene Menschen, sie fickt ihn für Geld, aber das war's dann auch schon. Liebe sieht wirklich anders aus. Und damit sind wir tief im 20. Jahrhundert angekommen: *Tristan und Isolde* funktioniert nicht mehr. »Und du schreibst 40 Minuten Liebesmusik, Richard Wagner?«, blafft Kurt Weill förmlich in seinen Noten. »Ich schaffe das in eineinhalb Minuten.« Jim und Jenny singen nicht einmal wirklich, sie sprechen über das Orchester hinweg. Und man sieht dabei keine Beziehung auf der Bühne, man sieht nicht mal Momente, in denen eine Beziehung entstehen würde. Das ist auch nicht Intention und Ziel von Weill und Brecht, denn wir sind – nicht vergessen – in einer Parabel! Psychologische Verbindungen interessieren die beiden nicht – und sie sollten uns in diesem Stück auch nicht interessieren.

Die einzige Möglichkeit, das alles eindrucksvoll und überwältigend auf die Bühne zu bringen, ist eine einfache Form, in der der Text und die Musik aus den Menschen und ihren Körpern entsteht. Klaus Grünberg hatte die fantastische Idee, mit Spiegelwänden zu arbeiten, so dass sich alle permanent selber sehen – verdoppelt und verdreifacht! Die Assoziationen, die dabei, im Zusammenspiel mit Weills Musik und Brechts Text entstehen, sind so stark, damit ist alles gesagt.







RLEY'S V

Im Spiegel von Mahagonny

Über die Reflexion einer Kunstform, eines Jahrhunderts und des Menschen an sich

von Maximilian Hagemeyer

Die 1920er Jahre in Deutschland – über so viele Aspekte dieser Zeit wurde schon geschrieben. Die wilden Zwanziger, Weimarer Republik, Wirtschaftskrise, soziale Umbrüche, politische Auseinandersetzungen, Tanz auf dem Vulkan, *Babylon Berlin*. Und doch ist es schier unmöglich, in nur wenigen Sätzen zu fassen, was in diesen wenigen Jahren aufeinandertraf. Welche gesellschaftlichen Umwälzungen ihren Anfang nahmen, wie technische Fortschritte den Alltag neu prägten, wie kulturelle Grenzen zu verfließen begannen. Auch aus musikalischer Sicht ist es fast unmöglich, die Bandbreite der künstlerischen Ausprägungen jener Zeit, in der Kurt Weill und Bertolt Brecht mit ihrer Arbeit an *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* begannen, wirklich zu begreifen: Während Spätromantiker wie Franz Schreker, Richard Strauss oder der Impressionist Claude Debussy die Grenzen der Tonalität ausreizten, hatte sich Arnold Schönberg von dieser mit der Zwölftontechnik bereits gelöst. 1926 wird Giacomo Puccinis letzte, im Exotismus schwelgende Oper *Turandot* uraufgeführt, ein Jahr später erblickt Ernst Kreneks jazzgeprägte »Zeitoper« *Jonny spielt auf* das Licht der Welt, dicht gefolgt von Igor Strawinskys kühl-distanziertem Opern-Oratorium *Oedipus Rex* – allein diese drei willkürlich gewählten Beispiele machen die stilistische Spannweite jener Jahre im Bereich des Musiktheaters spürbar. Für *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ist diese Vielfalt mehr als nur ein Kontext: Zum einen bindet Kurt Weills Musik die Einflüsse jener Zeit wie kaum eine andere zu einem einzigartigen Stil, zum anderen stand die Individualisierung der Tonsprachen für eine neue komplexe, vielschichtige Lebensrealität im beginnenden 20. Jahrhundert – einer Lebensrealität, der Brecht und Weill mit einer neuen Art Oper gerecht werden wollten. Es wurde Zeit für *Mahagonny*.

Von der Oper zum Songspiel und zurück

»Pläne: [...] Mahagonny-Oper« – jene Notiz von Bertolt Brecht aus dem Juli 1924 markiert die allererste Idee zu einer Oper, die sechs Jahre später am Neuen Theater in Leipzig uraufgeführt werden sollte. Doch bis aus der Notiz wirklich ein Plan wurde, vergingen noch einige Jahre. Es bedurfte eines Partners: des jungen Komponisten Kurt Weill. Brecht und Weill lernten sich im März 1927 in Berlin kennen. Weill arbeitete zu dieser Zeit noch als Redakteur für die Programmzeitschrift *Der deutsche Rundfunk*, hatte aber mit der Uraufführung seiner Oper *Der Protagonist* schon einen ersten großen Erfolg erzielt. Brechts Werke hingegen wurden schon landauf, landab auf allen Bühnen der Republik gespielt. Brechts Wunsch, Texte für Opern zu schreiben, besitzt zu dieser Zeit nicht nur einen künstlerischen Impuls, sondern auch einen ökonomischen: In Libretti sieht Brecht eine »zu Unrecht vernachlässigte Absatzmöglichkeit für Lyrik«. Als Weill und Brecht sich also 1927 treffen, so lässt sich aus Briefen rekonstruieren, wurde der Plan, eine Oper über die »Paradiesstadt Mahagonny« zu schreiben, im Austausch der beiden Künstler konkretisiert. In den darauffolgenden Wochen entstand für das Festival Deutsche Kammermusik Baden-Baden aber vorerst keine Oper, sondern ein Werk, das die Autoren *Mahagonny-Songspiel* nannten. Kurt Weill vertonte dafür die fünf »Mahagonnygesänge«, die kurz zuvor in Bertolt Brechts Gedichtesammlung *Hauspostille* erschienen waren. Die fünf Songs fanden später in veränderter Form Eingang in die Oper. Oft wird es daher so dargestellt, als wäre die Idee der Oper aus dem Songspiel entstanden. Eher ist das Songspiel einerseits eine (musikalische) Vorstudie (Weill spricht von einer »Stil-Studie«) und fungiert andererseits als eine Art Vorbote oder Werbetrailer zur späteren Oper. Und tatsächlich – die Rückmeldungen und Kritiken zur Baden-Badener Uraufführung waren äußerst positiv!

Im Herbst 1927 beginnen Brecht und Weill die gemeinsame Arbeit am Libretto zur Oper. »Etwas grundlegend Neues«, eine »völlig neue Art von Bühnenkunstwerk« soll es werden. Nicht weniger als eine Neuerfindung der Gattung Oper ist das Ziel. Brecht hatte kurz zuvor begonnen, mit den Methoden des epischen Theaters sein Verständnis von »modernem Theater« zu erarbeiten. Mit diesen Grundsätzen will er etwas Vergleichbares für die Oper erschaffen: weg von einem linearen, psychologischen Geschehen; weg von Handlung als treibendem dramatischen Moment. Es gilt vielmehr, die Erkenntnisfähigkeit der Zuschauenden so zu verändern, dass sie nicht von (nach-) empfundenen Gefühlen, sondern von Betrachtungen geleitet werden. Die strikte Trennung der Elemente Musik, Text und Spiel soll der Weg dahin sein. Brecht und Weill streben eine Musik an, die die Handlung weder illustriert noch emotional unterstützt, sondern eine kommentierende, zum Teil sogar gegenläufige Intention verfolgt. Es ist der

absolute Gegenentwurf zur Konzeption des Gesamtkunstwerks, wie sie etwa Richard Wagner zur Perfektion getrieben hatte. »Alles, was Hypnotisiersversuche darstellen soll, unwürdige Räusche erzeugen muss, benebelt, muss aufgegeben werden«, schreibt Brecht in seinen *Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«*, die er nach der Uraufführung beim Verlag Suhrkamp herausgibt. Trotzdem – und hier beginnt sich die faszinierende Vielschichtigkeit von *Mahagonny* zu entblättern – besteht Brecht darauf, dass es eine Oper bleibt, die für die Zuschauenden ein Genuss bleiben soll. Er argumentiert, dass das Thema Genuss ja ein wesentliches inhaltliches Moment des neuen Werkes sei – nur eben in einer neuen Form. Man müsse dem Wesen der Oper gerecht werden, nur so könne man für Neuerungen in dieser Kunstform sorgen.

Reflexion einer Kunstform

Diese Ambivalenz der erklärten Absicht zur nach Neuerung einerseits und des Wunsches, der Kunstform als solcher gerecht zu werden, andererseits, gilt auch für Kurt Weills musikalische Umsetzung. Ähnlich wie Brecht treibt auch Weill in jener Zeit die Idee um, der Gattung Oper zu einer neuen Form zu verhelfen. Brecht und Weill entwerfen ein Szenario aus 20 Musiknummern. Von der Montage-Technik des aufkommenden Films inspiriert, bilden die einzelnen Nummern keine zusammenhängende Handlung, sondern sind Momentaufnahmen aus einem größeren Zusammenhang: »Sittenbilder des 20. Jahrhunderts. Es ist ein Gleichnis vom heutigen Leben«, so Weill. Und um diesem »Gleichnis« musikalisch gerecht zu werden, entwirft Weill eine Tonsprache, die die eingangs erwähnte stilistische Vielfalt der Entstehungszeit in sich aufnimmt: Koloratur und Blues treffen im Alabama-Song aufeinander, Carl Maria von Webers *Freischütz* wird im Quartett »Auf nach Mahagonny« parodistisch aufgegriffen und das damals bekannte Salonstück *Gebet einer Jungfrau* wird in der Musiknummer 9 als überdramatisiertes Klaviersolo dargeboten. Abgedrehte Marschmusik trifft auf ironische Choräle, effektvolle Opernfinali auf Jazz und kunstvolle Fugen. Es ist ein Gemisch, das nicht nur eklektisch Stile bedient, sondern aus allen Einflüssen eine neue Klangsprache formt: Es ist Weills Klang der 1920er Jahre: mit Puccini-Arien, Strawinsky-Instrumentierungen und Tanzmusik »auf nach Mahagonny«!

Doch dieser Klang ist nicht allein ein Tribut an die Mode(n) der Zeit. Er ist auch ein wesentlicher Bestandteil von Weills Neuerungsabsichten auf formaler Ebene. *Mahagonny* spielt in hohem Maße auch mit den Erwartungen der Opernzuschauer*innen jener Zeit,

die gekonnt unterlaufen werden: Wenn beispielsweise Jim nach seiner Ankunft in Mahagonny ein Bild von Jenny gezeigt bekommt, so erinnert dies unweigerlich an Tamino in Mozarts *Zauberflöte*, der beim Anblick von Paminas Bild die berühmte Bildnis-Arie anstimmt. Bei Weill hingegen? Ein auskomponierter Mittelfinger Richtung Opernkonvention: Jim zuckt mit den Schultern und antwortet im gesprochenen Wort: »Ich mache mir nichts aus Bildern. Ich muss schon hinlängen, damit ich weiß, ob es Liebe ist bei mir.« Willkommen in der Oper des 20. Jahrhunderts! Auf die große Tenor-Arie wartet das Publikum (an dieser Stelle) vergeblich ...

Selbst Gott kann bei seinem Auftritt in Mahagonny die Opernkonvention nicht retten: Nachdem das Konzept einer Paradiesstadt vollends gegen die Wand gefahren ist, kommt Gott persönlich zu den Männern und schickt sie aufgrund ihres frevelhaften Verhaltens in die Hölle. Die aber verweigern dreißt den Gehorsam. Für die Opernkonventionen des 18. und 19. Jahrhunderts eine Unvorstellbarkeit! In Mozarts *Don Giovanni* wird der Titelheld wegen konsequenter Weigerung zur Besserung in die Hölle geschickt und für sein lästerhaftes Leben bestraft. Heute, fast 100 Jahre nach der Uraufführung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, vermag das radikale Unterwandern der Konventionen und Erwartungshaltungen des 19. Jahrhunderts ein Publikum nicht mehr zu schocken – im Jahre 1930 sah dies aber noch ganz anders aus.

Die Oper sieht sich

Der große Eklat der Uraufführung, bei der rechtskonservative und faschistische Parteien und Organisationen fast einen Abbruch der Vorstellung provozierten, ist einer der wichtigsten Theaterskandale des 20. Jahrhunderts. Es zeigt, welcher Stimmung sich ein tagesaktuelles Werk wie *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* im Land stellen musste, und ist bis heute ein wichtiger Teil der Rezeptionsgeschichte dieser Oper. Dass die laute Kritik sich mit den ästhetisch-künstlerischen Fragen des Werkes in keiner Weise auseinandersetzte, machen die lebhaften Berichte rund um den 9. März 1930 mehr als deutlich. Wesentlich aufschlussreicher sind da die ersten Reaktionen von Theaterkünstler*innen während der Vorbereitungen zu *Mahagonny*, die vor Augen führen, welchen »Einschlag« man dem neuem Werk von Brecht und Weill zutraute.

So unterstützte Weills Verleger Emil Hertzka von der Universal Edition beispielsweise die Idee einer Zusammenarbeit mit Brecht als Librettisten, stand dem ersten Text-Entwurf aber eher verstimmt gegenüber. Auf eine »symbolhafte, fassbare Opernhandlung« habe man gehofft. Stattdessen seien die an sich spannenden Szenen zu einer »Opern-Revue« zusammengefasst. Des Weiteren fehlten ihm die so

wichtigen lyrischen Elemente wie Freundschaft, Liebe und Treue. Im Briefwechsel mit Weill wird schnell deutlich, dass sein Verleger die Intention der Neuerungen, etwa der montagehaften Konstruktion des Szenenablaufs nicht verstanden hatte. Und das bemängelte Fehlen von wahrer Freundschaft, Liebe und Treue in dem Werk ist keine Unachtsamkeit der Autoren, sondern intendierter Ausdruck einer neuen Nähe zur Lebensrealität auf der Opernbühne. Verrat, Untreue und Hass gehören schließlich ebenso zum Leben wie ihre jeweiligen positiven Gegensätze. Nur dass Brecht radikal auf jedwede positive Ausrichtung verzichtet.

Der Dirigent Otto Klemperer, zu jener Zeit Generalmusikdirektor der Berliner Krolloper, durchdringt die Radikalität dieser Neuerungen von *Mahagonny*, das seinem Haus zur Uraufführung angeboten wird. Er sieht das Gesamtpotential des Werkes, nur scheint ihm vor allem der zweite Akt in seiner allzu großen Freizügigkeit hinderlich für eine erfolgreiche Verbreitung des Werkes. Auch die Oper Leipzig, die schlussendlich Ort der Uraufführung wird, hat Bedenken, was Freizügigkeit und die Radikalität der Themen angeht. So muss zum Beispiel die Liebes-Szene im zweiten Akt stark gekürzt werden (stattdessen fügt Weill eine Vertonung des Gedichts »Sieh, jene Kraniche« von Brecht ein). An den musiktheatralischen Qualitäten des Werkes gibt es hingegen in Leipzig keine Zweifel. Gustav Brecher, der Dirigent der Uraufführung, bezieht nach dem Eklat der Premiere in der Leipziger Abendpost Stellung:

»Kinder, macht Neues, Neues« war eine unablässige Mahnung Richard Wagners an die Künstler. Und wenn sich auch »Neues« in unserer Zeit mitunter in solcher Gestalt präsentiert wie die Mahagonny-Oper, so mag mancher beklagen, in dieser Zeit leben zu müssen: Ihre Erscheinungsformen in der Wirklichkeit wie in der Kunst wird man nicht aus der Welt schaffen können.«

Die parabelhafte Abbildung der Welt

Nach der Uraufführung veröffentlichen Brecht und Weill jeweils Vorworte und Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Beide erheben, ohne darüber in Streit zu geraten, eine Art Deutungshoheit über ihre gemeinsame Arbeit. Während Brecht vor allem die Neuerungen für die Kunstform Oper sowie die Aktualität des Stoffes herausstellt, betont Weill u. a., dass die Stadt Mahagonny aus den Bedürfnissen der Menschen entsteht (und aus den Folgen dieser aufsteigt und fällt). Weill bündelt die implementierten Themenkomplexe Ökonomie, Gesellschaft und Religion als »Zusammenleben der Menschen«. »Freundschaft und Verrat, Armut und Wohlstand, Bescheidenheit und Auflehnung, Angst und Mut«, das seien in seinen Augen schlussendlich die tiefgreifenden Themen jener Oper. Weill betont auch hier

wieder die Ambivalenzen zwischenmenschlicher Verbindungen und fordert Realitätsnähe statt romantisierender Augenwischerei. Keine »Zeitoper« sei *Mahagonny*, so Weill, sondern (hoffentlich) ein zeitloses Stück Musiktheater, welches, wie ein wahrer Klassiker, über die Zeit hinweg als Parabel seine Aktualität behält. So hängt Barrie Koskys Inszenierung auch nicht weiter der Oberflächlichkeit der *Mahagonny*-Quintessenz »Geld macht Menschen schlecht« nach, sondern ergründet eben jene Ambivalenz des menschlichen Zusammenlebens: Was für eine merkwürdige Verbindung spüren Jim und Jenny? Eine Liebe mag das kaum sein, eher das zufällige Aufeinandertreffen zweier Seelenverwandter, auch wenn es sich dabei um eine Prostituierte und ihren Kunden handelt. Wie lässt sich einer sich auflösenden Freundschaft zweier Männer mit szenischen Vorgängen nachspüren? In Barrie Koskys Inszenierung ist das symbolhafte Wegbrechen von Glaube (an Religion und Geld), von Freundschaften und überhaupt von Beziehungen aller Art zu beobachten: Die impulshafte Befriedigung der eigenen Bedürfnisse, sei es Essen, Sex oder der Verstoß gegen Regeln, zerstört jede Regung menschlichen Miteinanders. Und so nehmen Brecht und Weill mit *Mahagonny* fast die Überindividualisierung des Menschen im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts vorweg: Das Auflösen von Zugehörigkeit, die Zentrierung auf die Entfaltung der eigenen Persönlichkeit, aber auch das Wegbrechen von politischen, religiösen, gesellschaftlichen und ökologischen Sicherheiten und Zusammenhängen – lauter Entwicklungen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihren Anfang nehmen und unsere heutige Zeit prägen. »Was ist der Taifun an Schrecken gegen den Menschen, wenn er seinen Spaß will!« – Jims Prophezeiung hallt immer noch nach, genauso wie es der gesamte Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny tut. Es ist Brechts und Weills »Gleichnis vom heutigen Leben«.











The Plot

Rise and Fall of the City of Mahagonny

Act 1 On the run from the police, the widow Leokadja Begbick finds the city of Mahagonny together with Trinity Moses and Fatty the »Bookkeeper«. With cheap booze, women and the promise of an idyllic life, this »new paradise« is supposed to attract workers from the Gold Coast, bringing a steady flow of cash into the coffers of the trio. To begin with, the idea is a hit, and Mahagonny grows rapidly. Jim Mahoney, Jack O'Brien, Joe and Bill, four lumberjacks from Alaska, are among the new arrivals. As soon as they arrive, Begbick sends the men to the brothel, where Jim picks out Jenny.

Despite the low prices, the founding trio don't manage to keep the masses in Mahagonny. Jim isn't happy in the city either. The quiet life with its rules and prohibitions is not enough for him. When a devastating typhoon descends upon the city, Jim quickly takes charge and declares that from now on, everything goes – so long as you can pay for it.

Act 2 Miraculously, Mahagonny is spared by the storm, but the new law remains in force. The deep-pocketed men can now indulge their proclivities for boozing, feasting, womanising and boxing unabated. Jack eats himself to death. Jenny has to deal with a stampede of johns. Joe is beaten to death in a boxing match. Jim is left penniless after the bout, having put all his money on his mate. When he decides to pay for another round anyway, he comes up short. Which means he has broken his own law and is taken into custody.

Act 3 The next day, Jim is awaiting his court case. Toby Higgins, who is up on murder charges, bribes the court and is declared not guilty. Jim has no such luck. Neither his old friend Bill nor Jenny are willing to help him. So Jim is found guilty and sentenced to death. After his execution, God comes to Mahagonny and wants to condemn the inhabitants of the city to hell. When they refuse, chaos breaks out.



L'intrigue

Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny

Premier acte Alors que la police est à leurs trousses, la veuve Léocadia Begbick, Moïse la Trinité et Fatty le « fondé » de pouvoir fondent la ville de Mahagonny. Leur objectif : que cette « ville paradisiaque » attire les chercheurs d'or avec de l'alcool bon marché, des femmes et la perspective d'une vie facile, tout en remplissant leurs caisses. Au début, l'idée fonctionne et Mahagonny ne cesse de s'agrandir. Jim Mahoney, Jack O'Brien, Joe et Bill, quatre bûcherons d'Alaska, font partie des nouveaux venus. Dès leur arrivée, Begbick leur présente des prostituées. Jim choisit Jenny. Bien qu'ils cassent les prix, les trois fondateurs ne parviennent pas à retenir les masses qui quittent la ville. Jim n'est pas heureux : une vie contemplative régie par les règles et les interdictions ne lui suffit pas. Lorsqu'un cyclone destructeur s'approche de la ville, Jim s'improvise porte-parole et proclame que désormais, tout est permis – à qui peut payer.

Deuxième acte Mahagonny est miraculeusement épargnée par l'ouragan. La nouvelle loi reste cependant en vigueur. Les riches peuvent désormais se gaver d'alcool, de nourriture, de sexe et de combats à volonté. Jack s'empiffre à en mourir. Jenny doit faire face à un assaut de clients. Joe meurt à l'issue d'un combat de boxe. Jim, qui avait parié tout son argent sur son ami, est ruiné. Il veut payer sa tournée générale, mais n'a plus un sou en poche. Il enfreint ce faisant la loi qu'il a lui-même instaurée et est arrêté.

Troisième acte Le lendemain, Jim attend son procès. Toby Higgins, accusé de meurtre, soudoie le tribunal et est acquitté. Jim n'a pas les moyens d'en faire autant. Ni Bill, son vicil ami, ni Jenny ne sont prêts à l'aider. Jim est donc reconnu coupable et condamné à mort. Après son exécution, Dieu vient à Mahagonny et veut condamner ses habitants à l'enfer. Comme ces derniers s'y refusent, la ville sombre dans le chaos.



Konu

Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü

1. Perde Dul Leokadja Begbick, İmanlı Musa (Dreieinigkeitsmoses) ve Muhasebeci Fatty polisten kaçarken Mahagonny kentini kurar. Üç kafadarın amacı, altın yataklarının bulunduğu sahil şeridinde çalışan işçileri, ucuz alkollü içki, kadın ve sakin bir kır yaşamı imkanı sunduğu vaadiyle bu »cennet kente« çekerek kendi ceplerini doldurmaktır. İlk başlarda bu plan tıkr tıkr işler ve Mahagonny hızla büyür. Alaskalı dört oduncu olan Jim Mahoney, Jack O'Brien, Joe ve Bill de kente yeni gelenlerdendir. Daha kente ayak basar basmaz, Begbick onları ayaklarının tozuyla fahişelerin yanına gönderir. Jim tercihini Jenny'den yana yapar.

Her şeyin ucuz olsa da üç kafadarın kitleleri kalıcı olarak Mahagonny'ye bağlamaları mümkün olmaz. Aynı şekilde Jim de kendisini burada mutsuz hisseder, çünkü kentte kurallar ve yasaklarla düzenlenmiş olan sade yaşamdan artık keyif almaz. Yıkıcı bir kasırga kente doğru ilerlemeye başlayınca Jim kendisini kent nüfusunun sözcüsü ilan eder ve kararını verir: O andan itibaren herkese her şeyi yapma izin verilmiştir; yeter ki ücretini ödesin.

2. Perde Bir mucize eseri kasırga Mahagonny'ye uğramaz, ancak yeni yasalar yürürlükte kalır. Cüzdanı kabarık olanlar; içme, tıkınma, seks ve boks için canlarının istediğince para harcayıp hayatın tadını çıkarırlar. Boğazına düşkün Jack, fazla tıkınmaktan canından olur. Jenny sayısı her geçen gün artan müşterilerine layıkıyla hizmet vermekte zorlanır. Joe bir boks maçında yediği yumruklar sonucu hayatını kaybeder. Bütün parasını arkadaşının galibiyetine yatıran Jim ise maç sonunda varını yoğunu kaybetmiştir. Eğlence mekânında herkese içki ısmarlayınca, aslında meteliksiz kaldığı ortaya çıkar. Bu davranışıyla kendi çıkardığı bir yasayı ihlal etmiştir ve tutuklanır.

3. Perde Jim ertesi gün mahkemede davasının görülmesini beklemeye başlar. Cinayet suçlamasıyla mahkemeye çıkan Toby Higgins, mahkeme heyetine verdiği rüşvet sayesinde beraat eder. Buna karşılık Jim ise parasız olduğu için ceza almaktan kurtulamaz. Ne eski dostu Bill ne de Jenny kendisine yardım etmeye yanaşmaz. Mahkemede suçlu bulunan Jim idama mahkûm edilir. Cezasının infazının ardından tanrı Mahagonny'ye gelir ve insanları cehenneme sürmek ister. Ancak kent nüfusu buna karşı çıkınca, bütün kent kaosa sürüklenir.

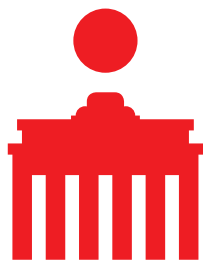




Gemeinsam für Berlin

... kulturbegeistert.

Deshalb fördern wir Projekte aus Kunst
und Kultur und tragen so dazu bei,
dass Talente eine Bühne bekommen.



berliner-sparkasse.de/engagement

 Berliner
Sparkasse

Vom Kraft- zum Bühnenwerk.

Wir unterstützen mit voller Energie
die Komische Oper Berlin.

Seit 1990
Ihr zuverlässiger Partner für
individuelle Energielösungen

Wärme, Kälte, Strom für Wohn-
quartiere, kommunale Bauten,
Industrie und Gewerbe.



Herausgeber Komische Oper Berlin
Dramaturgie
Behrenstraße 55–57, 10117 Berlin
www.komische-oper-berlin.de

Intendant Barrie Kosky
Generalmusikdirektor Ainārs Rubiķis
Geschäftsf. Direktorin Susanne Moser
Redaktion Maximilian Hagemeyer
Fotos Iko Freese/drama-berlin.de
Layoutkonzept State, Design Consultancy
Gestaltung Hanka Biebl
Druck Druckhaus Sportflieger

Premiere am 2. Oktober 2021

Musikalische Leitung Ainārs Rubiķis
Inszenierung Barrie Kosky
Bühnenbild und Licht Klaus Grünberg
Bühnenbildmitarbeit Anne Kuhn
Kostüme Klaus Bruns
Dramaturgie Maximilian Hagemeyer
Chöre David Cavelius

Quellen

Texte Das Gespräch mit Barrie Kosky führte Maximilian Hagemeyer | Der Artikel *Im Spiegel von Mahagonny* von Maximilian Hagemeyer ist ein Originalbeitrag für dieses Heft | Handlung von Katie Campbell, übersetzt von Joel Scott (englisch), Yasmina Ikkene (französisch) und Mehmet Callı (türkisch)

Bilder Fotos von der Klavierhauptprobe am 23. September 2021

Titel Nadja Mchantaf
Titel innen Allan Clayton, Nadja Mchantaf
S. 4 Ivan Turšič, Jens Larsen
S. 6/7 Nadja Mchantaf, Chorsolistinnen
S. 14/15 Allan Clayton, Ensemble, Chorsolisten
S. 22/23 Tom Erik Lie, Allan Clayton, Nadja Mchantaf
S. 24/25 Nadine Weissmann, Jens Larsen, Ivan Turšič, Adrian Kramer, Allan Clayton, Chorsolisten
S. 29 Allan Clayton
Titel hinten Nadja Mchantaf

Die besten Pralinen kommen aus Berlin



Sawade

Seit 140 Jahren
begeistert Sawade
Menschen aus aller
Welt.

Onlineshop:
www.sawade.berlin

A woman with long, wavy brown hair is standing on a stage. She is wearing a black, short-sleeved, knee-length dress covered in sequins, and black high-heeled shoes. The stage is lit with several long, horizontal, glowing light fixtures that create a dramatic, low-key atmosphere. In the background, other people in dark clothing are visible but out of focus. The overall scene suggests a theatrical production or a performance.

Komische
OPER
BERLIN

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny