

# Mahagonny hos Brecht og Weill

NIELS KRABBE

Whether we are accustomed to mentioning Weill in the same breath as Hindemith or as Holländer, as Copland or as Cole Porter; whether we see him as an outstanding German Composer who somehow lost his voice when he settled in America, or as an outstanding Broadway composer who somehow contrived to write a hit-show called *The Threepenny Opera* during his otherwise obscure and probably misspent Berlin youth; whether we disagree with both these views and either find evidence of a strikingly original mind at all stages in his career (but at some more than others), or dismiss him as nothing but a gifted amanuensis of Bertolt Brecht; whether we think of him as a 'product of his times' who had his one lucky strike with *Die Dreigroschenoper* and apart from that can safely be forgotten, or whether we believe him to be the creator of a substantial and durable body of work spanning twenty (or even thirty years); whether we consider him incompetent to write anything but theatre music, or whether we number several of his non-theatrical pieces and at least one of his orchestral works among his finest achievements; in short, whether we feel him to be important or negligible; whether we love his music or detest it, admire or despise it – we may rest assured that we are by no means alone, and that we will not need to look far for some eminent authority who shares our views.<sup>1</sup>

But one thing is certain: whether devoted to Schoenberg or Cole Porter, disposed more toward Adorno than Virgil Thomson, situated closer to Berlin than to Broadway, 'only the dull of soul and ear can remain indifferent to Kurt Weill'.<sup>2</sup>

## 1. Indledning

De sidste årtier har udvist en klar stigning i interessen for Kurt Weill og hans musik – ikke kun den Kurt Weill, der i Weimarrepublikkens Tyskland i samarbejde med Bertolt Brecht skrev samfundsrevsende, venstreradikale værker, men også den tidlige Kurt Weill, som under indflydelse af nybruddet i den europæiske kompositionsmusik skrev musik, der placerede ham blandt tidens øvrige unge "avant-garde" komponister som f.eks. Schönberg, Stravinsky og Bartok, og også den "amerikanske" Kurt Weill, der indrettede sig i Den nye Verden og skrev succesfulde musicals for Broadway og andre amerikanske teatre.

Trods en sådan stigende interesse for Weills musik og trods bestræbelser – ikke mindst i USA – på at gøre *hele* hans produktion til genstand for en seriøs behandling, er det dog stadig fire-fem værker i samarbejde med Brecht, der står i centrum. Trods talrige forsøg på at rehabilitere musicals som *Lady in the Dark*, *Street Scene* og *Love Life*, er det *Die Dreigroschenoper*, *Die Sieben Todsünden* og *Mahagonny*, der dominerer europæiske og amerikanske scener og festivals. I det brede publikums bevidsthed er og bliver Weill først og fremmest komponisten, der på genial vis formidlede Brechts politiske budskab under deres korte hektiske samarbejde i årene 1927-1933 – uden måske altid selv at reflektere så voldsomt over, hvorvidt han kunne tilslutte sig dette budskab helt ned i de mindste detaljer.

Følgende – måske lidt ”uvidenskabelige”, men dog oplysende – statistik underbygger denne beskrivelse af Weill-receptionen i dag. I sæsonen 1989/90, en sæson, der selvsagt har været præget af de to halvrunder mærkedage i marts og april 1990 (90-året for komponistens fødsel og 40-året for hans død), fremstår følgende top-ti liste over opførelser af Weills værker.<sup>3</sup>

*Die Dreigroschenoper*: 27 opførelser (heraf 11 i USA)

*Mahagonny Songspiel*: 12 opførelser (heraf 8 i USA)

*Die Sieben Todsünden*: 9 opførelser (heraf 5 i USA)

*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*: 6 opførelser (Los Angeles, Bratislava, Regensburg, Augsburg, Hamburg samt Firenze; sidstnævnte skulle have været dirigeret af Luciano Berio, men han blev erstattet af Jan Latham-König).

*Happy End*: 6 opførelser (heraf 3 i USA)

*Street Scene*: 6 opførelser (heraf 2 i Europa)

*Der Jasager*: 4 opførelser (heraf 1 i USA)

*Lady in the Dark*: 3 opførelser (alle i USA)

*Der Zar lässt sich photographieren*: 3 opførelser (alle i Vesttyskland)

*Der Silbersee*: 2 opførelser (begge i Vesttyskland)

At *Dreigroschenoper* kommer ind på en suveræn førsteplads kan ikke undre; brodden og satiren i dette værk går ofte – nu som ved sin førsteopførelse i 1928 – hen over hovedet på publikum. Og når det er tilfældet, er det kun underholdende og fornøjeligt – og så giver det et godt afkast til producenten. Mere overraskende er det nok, at *Mahagonny Songspiel* kommer ind som nr. 2. Dog kan man ikke af de anvendte kilder udlede noget om, hvorvidt disse opførelser er sceniske – som førsteopførelsen i Baden-Baden – eller om der er tale om koncertopførelser. Hvorom alting er, fremgår det dog klart af listen, at det er Brecht-værkerne, der dominerer: 64 opførelser ud af ialt 78 opførelser!

Også de seneste års plade- og filmfremstød bekræfter dette billede. I 1989 havde den ny Hollywoodfilm "Mack the Knife" premiere, produceret af Menahem Golan for \*21st Century Film Corporation med bl.a. rocksangeren Roger Daltrey (gadesangeren) og Raul Julia (MacHeath). Det er nummer tre i rækken af filmatiseringer af successværket fra 1928.<sup>4</sup>

Nærværende artikel er at opfatte som en værkmonografi – eller måske snarere en "ide-monografi". Den forsøger at samle og kommentere empirien omkring det, der her er kaldt "Mahagonny-komplekset" hos Brecht og Weill, således som det optræder i udtalelser, digte, sange og musikdramatiske værker, og udrede nogle af de komplicerede tråde, som forbinder disse forskellige udtryksformer. Fremstillingen er disponeret i fire hoveddele: efter en præsentation af selve Mahagonny-ideen og en antydning af Brechts forhold til "det amerikanske" følger en omtale af de tre Mahagonny "værker", *Hauspostille*, *Songspiel* og opera. Det falder uden for fremstillingens rammer at gå nærmere ind på de samfundsmæssige omstændigheder bag værkerne, hvor vigtige disse end måtte være, ligesom hele det komplicerede personlige forhold mellem Brecht og Weill kun berøres flygtigt. Disse forhold er nærmere behandlet i min artikel om *Dreigroschenoper* i *Musik & Forskning* 14.<sup>5</sup>

## 2. Mahagonny-ideen

Hvornår Brecht første gang er kommet ind på tanken om en fiktiv – quasi amerikansk – nybyggerby under navnet Mahagonny står ikke ganske klart. Med jævne mellemrum i løbet af 1920'erne dukker navnet op i digte og dagbogsnotater, men hvor meget af dette stof, der oprindeligt er skrevet med henblik på en samlet dramatisk fremstilling og hvor meget, der har karakter af "øvelsesstof" og selvransagelse, lader sig ikke fastslå. Men givet er det, at der blandt digtene findes adskillige, som man meget vel kunne have forestillet sig indarbejdet i operaen. I det hele taget giver Brechts omfattende produktion af digte forud for 1927 et godt indblik i den ideverden, som ligger bag både *Mahagonny Songspiel* og operaen *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, en ideverden, der er præget af det fra tyverne så velkendte venstre-radikale hadkærligheds forhold til USA og den ny fascinerende teknik. Første gang vi møder ordet "Magahonny" hos Brecht er i en enkelt, lakonisk sætning i et brev til vennen Arnolt Bronnen fra juli 1923: "Mahagonny weist alle Bayern aus".<sup>6</sup> Bronnen selv har senere i sine erindringer om samlivet med Brecht fortalt, hvordan Brecht i 1923 fandt på ordet, da han så de brunklædte nazister i

# AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY

Oper in zwei Akten

Text von BERT BRECHT

Musik von KURT WEILL

Ein neuer großer Erfolg in Wien

*Einige Pressestimmen:*

## Der Wiener Tag

Ein Werk wie „Mahagonny“ führt mitten hinein in die künstlerischen Probleme des Tages. In dieser Oper ist die Anti-Romantik unserer Zeit auf eine neue Formel gebracht. Kurt Weill hat für diese Ballade den rechten Ton. Das Grelle des Stoffes wird mit grellen, harten Klängen noch gesteigert. Das Brutale mit mitleidsloser Musik noch unterstrichen. — Das volle Haus war interessiert, es fehlte nicht an starkem Beifall. Es war jedenfalls ein anregender Abend, der an der geistigen Struktur Wiens einiges verändert hat.

## Die Stunde

Die Musik von Kurt Weill unterstreicht den phantastischen Pessimismus dieser Dichtung. Auch er, und er erst recht, wühlt alle Tiefen auf. Wenn sich die Katastrophe dieser Zeit in einer Oper spiegeln soll: hier ist sie. Ein Werk wie dieses lohnt, für die Aufführenden sowohl wie für den Zuhörer, die Mühe, die daran gewendet wird.

## Wiener Allgemeine Zeitung

Die Wiener Aufführung der Oper „Mahagonny“ im Raimund-Theater konnte für Wien ein historischer Tag sein. — Wir wissen schon, daß Brecht kein Beaumarchais und Weill kein Mozart ist. Aber der „Figaro“ war einmal eine Revolutionsoper im Sinn künstlerischer Evolution. Ob man die „Dreigroschenoper“ und „Mahagonny“ nach hundert Jahren nicht auch so beurteilen wird?

## Der Abend

Eine neuartig-längstvertraute, sentimental-sachliche, primitiv-geniale Musik treibt mit peitschenden Rhythmen einen Tonfilm vor sich her, wenn auch keinen, der diesmal nicht auf der Leinwand, sondern mit höchst wirklichen Darstellern auf der Bühne abrollt . . . Mahagonny: Jazz, Ulk, Theater, fast ein Nichts — und irgendwie geht's doch uns alle an!

Ansichtsmaterial von der

**UNIVERSAL-EDITION A. G., WIEN — LEIPZIG**

München.<sup>7</sup> Allerede heraf fremgår det, at Mahagonny-ideen i Brechts bevidsthed er en lidt uvirkelig blanding af småborgerlig nazisme og forestillinger om livet i pengenes og kulinarismens Amerika.

Det vides ikke, om Brecht straks har set de videre udviklingsmuligheder i dette stof, men så tidligt som juli 1924 viser et kort dagbogsnotat, i hvilken retning hans overvejelser gik: "Pläne...Mahagonny-Oper...Mar".<sup>8</sup> Han var to år forinden blevet gift med operasangerinden Marianne Zoff ("Mar" i notatet), og det er åbenbart til hende, han overvejer at skrive værket. Selvom eftertiden har været – og stadig er – usikker på, om den færdige opera bedst lader sig opføre med operasangere eller syngende skuespillere (jvf. s. xxx), er den altså på det allertidligste stadium bestemt for en operasanger!

Uanset om Mahagonny oprindeligt har med afskyen for nazisterne at gøre eller om byen i virkeligheden er et sindbillede på Berlin, så ligger den i Amerika, og hele handlingsgangen og miljøet er en udmøntning af Brechts forestilling om det amerikanske – på godt og ondt, samtidig med at han naturligvis bygger på sine erfaringer fra Berlin som storby.

I hans digtning fra 20'erne træder to temaer stærkt frem: Amerika og storbyen. En tidlig dagbogsoptegnelse fra årene 1920-22 lyder:

*Als heroische Landschaft habe ich die Stadt, als Gesichtspunkt die Relativität, als Situation den Einzug der Menschheit in die grossen Städte zu beginn des dritten Jahrtausends, als Inhalt die Appetite (zu gross oder zu klein), als Training des Publikums die Sozialen Riesenkämpfe.*<sup>9</sup>

Arbejdet med Mahagonny finder sted på et tidspunkt, hvor Brechts tillid til fremskridtet og hans fascination af Amerika er begyndt at vakle i takt med hans politiske afklaring. Han havde ellers følt sig stærkt tiltrukket af farten og teknikken, den energiske livsstil, sporten (boksning) og dens publikum, det nye og ukompromitterede, der ikke var tynget af den århundredgamle europæiske arv osv; men han indså efterhånden, hvordan det hele gik op i forbrug og profit – to af Mahagonny-værkernes nøglebegreber.

*Dem Geld erweisen die Menschen Ehren.*

*Das Geld wird über Gott gestellt.*

*Willst du deinem Feind die Ruhe im Grab verwehren*

*Schreibe auf seinen Stein: Hier ruht Geld.*<sup>10</sup>

Dette arbejde bidrager utvivlsomt til en afklaring af Brechts forhold til Amerika; bagsiden af medaljen træder stærkere og stærkere frem.

Som på så mange andre punkter var Weill også her mindre kritisk. Han bevarede sin Amerika-begejstring både før og efter at han endeligt slog sig ned i USA. I et radiointerview fra 1941 ser han tilbage på Berlin-årene:

*We liked everything we knew about America. We read Jack London, Hemmingway, Dreiser, Dos Passos, we admired Hollywood pictures, and American jazz had a great influence on our music. America was a very romantic country for us.*<sup>11</sup>

Som bekendt er *værkformen* hos Brecht ikke noget entydigt begreb. I takt med sin egen politiske skoling og udvikling – og i forbindelse med den strøm af udgaver af hans værker, der kom på markedet – reviderede han løbende mange af sine værker. Det er da heller ikke muligt uden videre at opstille en fortegnelse over Brechts *Mahagonny-sange*. Hvad skulle en sådan i givet fald omfatte? De digte, der under denne titel blev trykt i Hauspostille? De, der indgik i Songspiel og operaen? Eller de, der overhovedet har med Mahagonny-ideen at gøre?

I det følgende vælges den sidste løsning! Her bringes en oversigt over de digte, som på den ene eller anden måde har tilknytning til Mahagonny-ideen, idet der dog her ses bort fra digte, der rent faktisk fandt anvendelse i Brechts og Weills to forestillinger (for disses vedkommende henvises til oversigten s. 77):

*Mahagonnysong Nr. 4* ("Zu den Burschen im gelben Fieber") [GW III, s. 168; L&S 101]

Man hæfter sig ved forskellen på "Gesang" og "Song" i de to sange med nummeret "4" (den anden anført s. 115). Det er ikke nødvendigvis en tilfældighed! En af nyskabelserne i samarbejdet med Weill var netop etableringen af *Song*-genren med dens særlige præg af cabaret og refrainsang. "Song" har ikke samme valeur som f.eks. "Lied" eller "Gesang", og følgelig er et "Songspiel" som *Mahagonny* også noget andet end et "Singspiel" som *Doktor und Apotheker*! Denne sang har måske på et tidspunkt været tænkt som nr. 4 i *Hauspostilles* cyklus af Mahagonnysange.

Det første af digtets tre vers lyder:

*Zu den Burschen im gelben Fieber  
Hast du dich gelegt, man weiss es  
In den heissen Nächten von Mahagonny  
Ihre Körper missbraucht statt des Eises.*

*Immer deine Beine  
Immer nur sagten sie das  
Manchem Burschen der seine  
War schon wie Gummi, du Aas  
Aber wenn du schon nicht wartest, bis mich  
deine Krankheit frisst  
Warte gefälligst, meine Geliebte, bis mein Hemd  
getrocknet ist.*

Til begge de her anførte ”Mahagonny”-sange er der overleveret skitser til melodier fra Brechts hånd.

*Der Kaugummi-Song* (”Hauptsächlich haben viele Frauen auf der Welt nur Johnny gesehen”. [Brecht GW III, s. 182; L&S 90] ligesom i *Mahagonnygesang Nr. 4* optræder også her personen Johnny, ”...der der hårteste Mann in Mahagonny war”. Det er hans særkende at han tygger tyggegummi ved enhver lejlighed (”Doch in allen Lebenslagen kaute Johnny Kaugummi”) – både bag sin Browning, når han er sammen med kvinderne samt på dødslejet!

Det skal nævnes, at i operaens scene 14, i afsnittet ”Lieben”, indleder bordel-værtinden Witwe Begbick sin formaning til kunderne med følgende bemærkning: ”Spucke den Kaugummi aus. Wasche zuerst deine Hände [...]”

”*Ach in Mahagonny war die Jenny schlecht gestellt*” [L&S 73; ikke i GW]  
Tidligt fragment med skitseret melodi af Brecht.

”*Ach, Jimmi, kümmre dich nicht um den Hut*” [GW III, s. 165; L&S 89]  
Digtet sættes af L&S uden nærmere begrundelse i forbindelse med Mahagonny-komplekset. Det skyldes vel dels forekomsten af navnet ”Jimmi”, dels bemærkningen om, at Jimmi ikke skal bekymre sig om hatten, thi det er ikke hatten, der bestemmer manden; dette *kan* være en reference til operaens scene 8, hvor Jim synger sangen ”Ich glaube, ich will meinen Hut aufessen”.

”*Mittags, da rasierte ich meine Beine*” [GW III, 180; L&S 86]

Ifølge L&S findes digtet på bagsiden af et blad (Bertolt Brecht Archiv 329/70) indeholdende et brudstykke af en scene med titlen ”Auf nach Mahagonny”. Regi-anvisningen lyder: ”Erstklassiges Etablissement. Jazzband, rote Beleuchtung...Irma vor einem drehbaren Stehspiegel pudert sich, hört auf die Musik im Hintergrund und singt wie eine Kabarettdiva parodierend den Schlager

mit”.<sup>12</sup> Denne sceneanvisning ligger meget tæt op af, hvad der rent faktisk forekommer i *Mahagonny Songspiel* under afsyngelsen af 'Oh moon of Alabama'. Om dette scenebrudstykke så har noget med digtet "Mittags..." at gøre er en anden sag. Fragmentet består kun af en enkelt kort strofe,<sup>13</sup> med den for Brecht karakteristiske profaning af de (små)borgerlige værdier:

*Mittags, da rasierte ich meine Beine  
Abends, da sass ich im Ufergesträuch  
Und der Mond stieg hoch.  
Mit grünem Scheine  
Und er sagte zu mir still und bleich:  
Wie er steigt! Wie er steigt!*

"Auf nach Mahagonny" [Gr.Berl.Ausg. 2, s. 470]

I ovennævnte kilde nævnes det uden yderligere reference, at et tidligt fragment fra 1921 lyder således:

*Auf nach Mahagonny  
Dort ist ein Land entdeckt  
Das ist so voller Wonne  
Dass dort ein Mensch verreckt.*

Fragmentet findes ikke gengivet i nogen af de eksisterende Brechtudgaver af digtene.

Udover de nævnte digte og fragmenter består det egentlige Mahagonny-kompleks af tre værker eller værkgrupper – hver af dem i en række forskellige tilstandsformer:

1. De fem Mahagonny-digte i Brechts første trykte digt-samling fra 1927, *Hauspostille*.
2. *Mahagonny Songspiel*, undertiden kaldet "Kleine Mahagonny",<sup>14</sup> (i det følgende forkortet til "Songspiel")
3. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (i det følgende forkortet til "Mahagonny")

Forholdet mellem disse tre værker er ganske kompliceret og tilblivelsesprocessen beskriver ikke nogen ubrudt linje. Det gælder her, således som det også er tilfældet med Brechts og Weills behandling af Dreigroschen-stoffet, at en bestemt grundide fæster rod i kunstnernes bevidsthed for derefter en række år at afgive stof og inspiration til bearbejdelser og opstramninger. Men hertil kom-



Hauspostille	Songspiel	Opera	Versuche
"Vierte Lektion: Mahagonny Gesänge":	"Mahagonnysongs":		
Nr. 1 Auf nach Mahagonny	Nr. 1 Auf nach Mahagonny	Nr. 1 Aber dieses ganze Mahagonny	Nr. 1
Nr. 2 Wer in Mahagonny blieb	Nr. 2 Alabama Song	Nr. 2 Alabama Song	Nr. 2
Nr. 3 An einem grauen Vormittag	Nr. 3 Wer in Mahagonny blieb	Nr. 4 Auf nach Mahagonny	Nr. 4
Alabama Song	Nr. 4 Benares Song	Nr. 9 Ach mit euren ganzen Mahagonny	Nr. 9
Benares song	Nr. 5 An einem grauen Vormittag	Nr. 10 Alabama Song	Nr. 10
	Nr. 6 Dieses ganze Mahagonny	Nr. 16 Wer in Mahagonny blieb	Nr. 16
		Nr. 18 Benares Song	[udeladt]
		Nr. 20 An einem grauen Vormittag	Nr. 19
		Nr. 20 Nämlich dieses schöne Mahagonny	Nr. 20
		Alabama Song	Nr. 20

**Oversigt over Mahagonnysangenes placering i henholdsvis Hauspostille (udgaven fra 1927), Mahagonny Songspiel, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (David Drews klaverudtog) samt teksten, som den fremtræder i Brechts Versuche..., Heft 2 fra 1930.**

mer, at allehånde sammenblandinger af songspiel og opera med skiftende styrke af diverse teaterdirektører og ensembler er blevet lanceret som nye og tidssvarende versioner af *Mahagonny*, til stor forvirring for den, der vil forsøge at forholde sig til værkerne som de foreligger fra komponistens og librettistens hænder men også til skade for værkernes almindelige omdømme.<sup>15</sup>

Allerede en opstilling af de oprindelige fem Mahagonny-sange, således som de optræder i henholdsvis Brechts *Hauspostille*, Songspiel og operaen, viser, at der ikke blot er tale om en ureflekteret indarbejdelse af fem eksisterende digte i en musikdramatisk sammenhæng. Både i songspiel og i Mahagonny indtager digtene en helt central placering, men i henseende til deres rækkefølge og deres ”betydning” i den dramatiske helhed er der iøjnespringende forskelle. I skemaet ses bort fra en nærmere udredning af forskellene ved de forskellige opførelser af operaen i Leipzig, Braunschweig, Kassel og Berlin i årene 1930-32, foranlediget af ønsker om ændringer dels fra producenterne dels fra Brecht og Weill. Der gøres alene rede for Mahagonny-sangenes placering i de forskellige trykte udgaver.<sup>16</sup>

Som det fremgår af skemaet anvender Songspiel de fem digte i en fra digtsamlingen afvigende rækkefølge, således at der veksles mellem tysk og engelsk tekst; hertil kommer et tilføjet sjette digt, ”Dieses ganze Mahagonny”, skrevet specielt med henblik på Songspiel.

Indarbejdelsen af disse satser i operaen indebærer dels påny en ganske radikal omplacering, dels en opstramning i form af udeladelse af visse dele af digtene. Hertil kommer naturligvis hele spørgsmålet om de *musikalske* forbindelsestråde mellem Songspiel og *Mahagonny*, som kun vil blive berørt flygtigt i denne artikel.

Et eksempel på disse forhold er den ny rolle, slutsangen i Songspiel (”Aber dieses ganze Mahagonny”) har fået i operaen. Den er nu blevet et slags gennemgående ledemotiv – et memento – placeret i begyndelsen, i midten og i slutningen, hver gang med visse karakteristiske tekstlige variationer og hver gang i forskellig musikalsk ikklædning. Som Ronald Sanders bemærker i sin Weill monografi: ”[...]the very fact that this, the most solemn song of that earlier group, is now being placed first is a signal as to the altered nature of the new Mahagonny”.<sup>17</sup>

Songspiel, Finale:

*Aber dieses ganze Mahagonny  
Ist nur, weil alles so schlecht ist  
Weil keine Ruhe herrscht*

*Und keine Eintracht  
Und weil es nichts gibt  
Woran man sich halten kann.*

— — —

*Mahagonny – das gibt es nicht  
Mahagonny – das ist kein Ort.  
Mahagonny – das ist nur ein erfundenes Wort.*

Opera, scene 1:

*Aber dieses ganze Mahagonny  
Ist nur, weil alles so schlecht ist  
Weil keine Ruhe herrscht  
Und keine Eintracht  
Und weil es nichts gibt  
Woran man sich halten kann.*

Opera, scene 9:

*Ach, mit eurem ganzen Mahagonny  
Wird nie ein Mensch glücklich werden  
Weil zu viel Ruhe herrscht  
Und zu viel Eintracht  
Und weil's zu viel gibt  
Woran man sich halten kann.*

Opera, scene 20:

*Nämlich dieses schöne Mahagonny  
Hat alles solange ihr Geld habt  
Dann gibt es alles  
Weil alles käuflich ist  
Und weil es nichts gibt, was man nicht kaufen kann.*

*Aber dieses ganze Mahagonny  
Hat nichts für euch wenn ihr kein Geld habt  
Für Geld gibt's alles  
Und ohne Geld nichts  
Drum ist's das Geld nur, woran man sich halten kann.*

Som det fremgår, er det kun Songspiel-versionen, der har den tilføjede distancerende og ironiserende bemærkning om, at Mahagonny slet ikke findes men blot er et opdigtet ord. I operaens første scene danner sangen afslutning på de tre forbryderes beslutning om at grundlægge paradisbyen Mahagonny; både melodi og akkompagnement er kraftigt ændret i forhold til forlægget.

I scene 9, en af operaens nøglescener med hovedpersonen Jim Mahoneys personlige krise, slutter han sine anfægtelser og skuffelser over livet i Mahagonny med den citerede variant, nu til musik som ligger meget tæt op ad sangen i Songspiel, blot transponeret en tone ned. I teksten har Brecht her på raffineret vis gengivet digtet i en slags indholdsmæssig ”omvending”.

Endelig optræder sangen to gange i slutningen af operaen som en slags konkluderende morale, med en næsten nodetro gengivelse af songspiel-versionens musik (inclusive forspillet).

Sammenligninger af denne art mellem songspiel og opera kompliceres af det forhold, at der så at sige ikke er nogen lineær forbindelse mellem de to versioner af Mahagonny. Værkerne er i alt væsentligt planlagt og skitseret sideløbende med songspil som en slags stilstudie. Dette ændrer dog ikke ved, at de bør vurderes som to selvstændige værker, der af deres ophavsmænd blev præsenteret som sådanne for offentligheden med tre års mellemrum.

### 3. Hauspostille

I 1927 udsendte Brecht sin første trykte digtsamling, *Hauspostille*; heri forekom som ”Vierte Lektion” de fem ”Mahagonnygesänge”.

Ideen om en sådan postil gik helt tilbage til 1921, hvor Brecht allerede havde samlet tilstrækkeligt materiale til en udgave (dog endnu uden Mahagonny-sangene). Et enkelt af digtene, ”Legende vom toten Soldaten”, skrevet 1918 var imidlertid så forargeligt, at forlæggeren ikke turde udsende samlingen; den makabre historie om, hvordan kejseren på grund af den ugunstige krigssituation beordrer en lægekommision sendt til kirkegården for at grave den døde soldat op af graven og sende ham i krig igen, var for stærk kost så kort tid efter Tysklands nederlag i verdenskrigen.

I 1925 forsøgte Brecht påny at få samlingen ud – nu også med de fem Mahagonnydigte – men stadig uden held. I stedet valgte han at udgive den selv i et privattryk i 25 eksemplarer under titlen *Taschenpostille* i lommeformat, tospaltet layout og med røde kapiteloverskrifter – altsammen noget der skulle lede tanken hen på reformationstidens lutherske huspostiller. Endelig i 1927

lykkedes det omsider Brecht at få en forlægger til at udgive digtene, som udkom under den nu kendte titel *Hauspostille* – dog uden privattrykkets typografiske specialiteter.<sup>18</sup>

Luthers *Kirchen- und Hauspostille* fra 1527 var som navnet antyder en opbyggelig brugsbog, som udlagde teksten for lægfolk ("post illa verba textus" – "efter disse tekstens ord"). Med sin opbygning i lektioner, sit formanende forord til læseren og hele sit indhold er Brechts *Hauspostille* en tydelig parodi på en sådan andagtsbog – eller måske snarere en slags antireligiøs venden den på hovedet!

Om Mahagonnysangene i fjerde lektion hedder det i forordet:

*Die vierte Lektion (Mahagonnygesänge) ist das Richtige für die Stunden des Reich-tums, das Bewusstsein des Fleisches und die Anmassung. (Sie kommt also nur für sehr wenige Leser in betracht.) Diese können die Gesänge ruhig mit der Höchstleistung an Stimme und Gefühl (jedoch ohne Mimik) anstimmen.*

Det er altså fra Brechts hånd digte til at synge, og han har da også i et tillæg forsynet dem med melodier komponeret af ham selv.

Helt fra sin tidligste ungdom i Augsburg yndede Brecht at fremføre sine sange til eget guitarakkompagnement. Han var stærkt betaget af den lokale markedssang, den såkaldte "Bänkellied" – moraliserende og grupp vækkende sange, som senere skulle inspirere ham til hans allerkendteste digt, "Moritat von Mackie Messer". Men også den ekspressionistiske dramatiker og cabaret-kunstner Frank Wedekind gjorde stærkt indtryk på Brecht, og netop blandingen af markedssangens rædselsberetninger og Wedekinds absurd-groteske moraliseren prægede den unge Brecht.

Fra broderen Walter Brechts erindringer<sup>19</sup> ved vi, hvordan der tidligt blev musiceret i barndomshjemmet, hvor de to brødre Walter og Eugen (Bertolts fødenavn) spillede klaver, violin og guitar mens forældrene sang: sentimentale folkelige sange, ofte med mange vers!. Det blev dog snart guitaren, der blev Brechts foretrukne instrument, og han blev efterhånden kendt i byen for sine fremførelser af egne digte til egne melodier. Talrige beretninger fra venner og svirebrødre skildrer hans studentikose ungdom, hvor sang og musik helt naturligt indgik på afgørende vis. Walter Brecht gengiver en vens beskrivelse af Brechts optræden:

*Er sang nicht schön, aber mit einer hinreissenden Leidenschaft, trunken von seinen eigenen Versen, Einfällen und Gestalten, wie andere von Wein, und machte die, die ihm zuhörten, wiederum trunken, wie nur Jugend sein kann.*<sup>20</sup>

Han kan f.eks. have afsunget følgende stemningsfulde skildring:

*Jetzt wachen nur noch Mond und Katz,  
Die Mädchen alle schlafen schon,  
Da tritt über Rathausplatz  
Bert Brecht mit seinem Lampion*

*Wenn schon der junge Mai erwacht,  
Die Blüten sprossen für und für,  
Dann taumelt trunken durch die Nacht  
Bert Brecht mit seinem Klampfantier.*

*Und wenn ihr einst in Frieden ruht,  
Beseligt ganz vom Himmelslohn,  
Dann stolpert durch die Höllenglut  
Bert Brecht mit seinem Lampion<sup>21</sup>*

Et tidligt repertoire af sådanne sange findes i en håndskreven samling fra 1918 med titlen ”Lieder zur Klampfe von Bert Brecht und seinen Freunden 1918”.<sup>22</sup> Også i broderens erindringer findes offentliggjort en tidlig sang med tilhørende melodi – endda et af Brechts berømteste og hyppigst citerede digte, som siden skulle indgå i *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Det drejer sig om ”Luzifers Abendlied”, med tekst og melodi dateret 23. september 1918 umiddelbart efter at brødrene var vendt hjem fra krigstjeneste, bedre kendt under titlen fra *Hauspostille* ”Gegen Verführung”<sup>23</sup> (se nodeeks. 1)

Som det ses af nodeeksemplet er Brechts melodi ikke noget musikalsk mesterværk, men den har sikkert gjort sig under de rette omstændigheder og med den rette fremførelse. Senere har Brecht-fortolkeren Ernst Busch indsunget digtet med sin melodi.<sup>24</sup>

I *Hauspostille* udgør digtet samlingens ”Schlusskapitel”, hvorom Brecht i forordet til læseren har disse bemærkninger:

*Nach der Lektüre der etwas düsteren Lektion von den kleinen Tagzeiten der Abgestorbenen sollte man das Schlusskapitel dazu lesen. Überhaupt empfiehlt es sich, jede Lektüre in der Hauspostille mit dem Schlusskapitel zu beschliessen.*

Vi skal senere vende tilbage til dette digt og dets placering i Mahagonny.

Som nævnt har Brecht skrevet melodier (uden akkompagnement) til samtlige fem Magahgonnysange og ladet dem trykke i nodebilaget til *Hauspostille* –

Lasst euch nicht ver-füh-ren, es kommt keinWie-der-kehr!

Wollt Ihr den Tag ver-lie-ren? Ihr könnt schonNacht-wind spü-ren Es

kommt kein Mor-gen mehr.

**Nodeeks. 1:**  
 'Luzifers Abendlied' fra 1918; tekst og musik af Brecht.

her iøvrigt under titlen *Mahagonny-Lieder*!<sup>25</sup> Han var ikke nogen skolet komponist eller nodeskriver og mange af hans melodier er ganske primitive både i notationen og i den musikalske substans. De er ikke uden effekt, når man medtænker opførelsesomstændigheder og funktionssammenhænge! En ting kan dog undre; når man betænker den store interesse for jassen, som iøvrigt prægede tiden (jvf. nedenfor), er det påfaldende at Brecht tilsyneladende slet ikke forholder sig til denne nye musikkultur, hverken i sin egen musik eller i sine udtalelser iøvrigt. Bortset fra et par nedladende bemærkninger virker han faktisk totalt uinteresseret i denne vigtige kulturfaktor.<sup>26</sup>

Jeg har i anden sammenhæng<sup>27</sup> gjort nærmere rede for, hvordan visse Brechtforskere har villet tillægge Brechts kompositionsvirksomhed en mere vidtrækkende betydning, end den nok kan bære; hvordan man har hævdet, at det i virkeligheden er Brecht, som er ophavsmand til mange af de melodier, som Weill siden er blevet berømt for.

I denne forbindelse er huspostillens fjerde Mahagonnysang, "Alabama Song" et velkendt eksempel. Ingen, som hører Weills musik til denne sang som

Oh, show us the way to the next whis-ky bar, Oh, don't ask why.

Oh, don't ask why, for we must find the next whis-ky bar, for if we don't find

the next whis-ky bar I tell you, I tell you, I tell you: we must diel

Oh show us the way to the next whis-ky bar ,

oh don't ask why, oh don't ask why, for we must

find the next whis-ky bar, for if we don't find the next whis-ky

bar , I tell you we must diel I tell you we must

diel I tell you, I tell you, I tell you we must diel

**Nodeeks. 2 og 3:**

Verset fra 'Alabamasong'; musik fra Hauspostille af Brecht (eks. 2) og fra Mahagonny af Weill (eks. 3).

den optræder i Songspiel og operaen, kan være i tvivl om, at de motiviske ideer stammer fra Brechts melodi her i Hauspostille – eller hvem der nu har komponeret den (se nodeeks. 2 og 3). Noget tyder nemlig på, at Brecht har fået hjælp til denne og andre af sine melodier fra sin første musikalske medarbejder, den unge tidligt afdøde komponist Franz S. Brunier!<sup>28</sup>

Selv kommenterer Weill dette forhold i sin artikel om "det gestiske" i musikken fra 1929. Efter at have citeret Brechts omkvæd skriver han:

*Man sieht: das ist nicht mehr als eine Aufzeichnung des Sprachrhythmus und als Musik überhaupt nicht zu verwenden. In meiner Komposition desselben Textes ist der gleiche Grundgestus gestaltet, nur ist er hier mit den viel freieren Mitteln des Musikers wirklich "komponiert". Der Song ist bei mir ganz breit angelegt, schwingt*



There is no whiskey in this town, there  
 is no bar to sit us down. Oh! where is the tele-  
 phone? Is here no tele- phone? Oh! Sir, God damn me: No!  
 Let's go to Be- na- res, where the sun is shin- ing,  
 let's go to Be- na- res! John- ny, let us go.

**Nodeeks. 4:**

**Brechts melodi fra Hauspostille til 'Benares Song'.**

*melodisch weit aus, ist auch rhythmisch durch die Begleitungsformel ganz anders fundiert – aber der gestische Charakter ist gewahrt, obwohl er in einer ganz anderen Erscheinungsform auftritt.*<sup>29</sup>

Også Brecht har – indirekte – udtalt sig om disse sange. I et notat i hans Arbeitjournal fra august 1938 finder vi følgende bemærkninger:

*[...] beinahe auf jedem Feld habe ich konventionell begonnen. In der Lyrik habe ich mit Liedern zur Gitarre angefangen und die Verse zugleich mit der Musik entworfen. Die Ballade war eine uralte Form, und zu meiner Zeit schrieb niemand mehr Balladen, der etwas auf sich hielt.[...] Der Song, der nach dem Krieg wie ein Volkslied der grossen Städte auf diesen Kontinent kam, hatte, als ich mich seiner bediente, schon eine konventionelle Form. Ich ging aus von dieser und durchbrach sie später [...]*<sup>30</sup>

I den sidste af de fem Mahagonnysange, *Benares Song*, har Brechts virkningsfuldt stillet versets parafrase over den martialske "There is a Tavern in the Town" over for omkvædet mere sentimentalt udholdte melodik – et træk som også Weill senere udnytter i *sin* version (se nodeeks. 4).

Med Hauspostilles "Vierte Lektion: Mahagonnygesänge" havde Brechts Mahagonny-ide for alvor slået rod. Der skulle dog en "rigtig" komponist til, før den kunne overføres til det mere pretentiøse musikdramatiske medie!

## 4. Mahagonny Songspiel

Mahagonny Songspiel var det første resultat af det berømte, frugtbare, problemfyldte, gnistrende og forholdsvis kortvarige samarbejde mellem to af Weimarrepublikkens betydeligste kulturpersonligheder, Bertolt Brecht og Kurt Weill. Der er vistnok ikke helt klarhed over, hvornår de første gang mødte hinanden, men Weills begejstrede bekendelse til den unge dramatiker Brecht kan læses i to omtaler af skuespillet "Mann ist Mann", som Weill skrev i sin egenskab af journalist på bladet *Der deutsche Rundfunk* i marts 1927. Her omtaler han stykkets radiopremiere i Berlin som "[...] das neuartigste und stärkste Theaterstück unserer Zeit [...]", og forfatteren selv betegnes som "[...einer] der führenden jungen Dramatiker [...] ein wirklicher Dichter, [der] mit kühnem Griff und mit wundervoller Einfühlungskraft einen wesentlichen Teil aller Sendespielfragen seiner Lösung entgegengeführt."<sup>31</sup> Det var derfor nærliggende for Weill at henvende sig netop til Brecht med henblik på et samarbejde omkring den kortopera, som han havde fået opfordring til at skrive til opførelse ved Baden-Baden festspillene i sommeren 1927.

Resultatet af henvendelsen blev *Mahagonny Songspiel*, der som nævnt samtidigt dannede indledningen til de følgende seks års samarbejde med en række af 20'ernes og 30'ernes betydeligste musikværker til følge: foruden Mahagonnyværkerne kan som de vigtigste nævnes *Vom Tod im Wald* (ballade for bassanger og 10 blæsere, 1927) *Die Dreigroschenoper* (1928), *Das Berliner Requiem* (kantate for tenor, baryton, mandskor og blæsere, 1928), *Der Lindberghflug* (lærestykke, 1929), *Happy End* (Komedie med musik, 1929) samt *Die sieben Todsünden* (ballet m. indlagt sang, 1933).

### Baden-Baden

Førsteopførelsen af *Mahagonny Songspiel* fandt sted den 18. juli 1927 ved den første af de "Kammermusik-Tage", der i årene 1927-29 blev afholdt i den sydtyske by Baden-Baden.<sup>32</sup> Disse Kammermusik-Tage var en direkte videreførelse af en tilsvarende festival i Donaueschingen. Her havde man siden 1921 regelmæssigt holdt musikfestival med det erklærede mål at fremme den ny musik. Faktisk var Donaueschingen Musiktage det første mere betydelige forum i mellemkrigstidens Tyskland for den ny musik, hvilket allerede fremgår af festivalens officielle betegnelse: "Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst".<sup>33</sup> Selvom der bestod et vist modsætningsforhold mellem wienerskolen og ledelsen i Donaueschingen – og det vil reelt sige Ernst Krenek, Paul Hindemith og Alois Hába – gav koncertene i Donaueschingen



Weill og Brecht under musikfesten i Baden-Baden. Samtidig tegning af Benedikt Dolbin.

gen og senere i Baden-Baden dog plads for et bredt udsnit af samtidens musik – også musik af Schönberg og hans elever. Kurt Weill fik ikke opført musik her, men dramaturgen Hans Curjel, som spillede en afgørende rolle i forbindelse med de forskellige opførelser af *Songspiel*, hævder i sine erindringer om Weill, at hans navn blev nævnt blandt andre fremtrædende avantgardister her i Donaueschingen.<sup>34</sup> En særlig aura udgik fra Donaueschingen og Baden-Baden i kraft af den bevågenhed som det ansete wiener-forlag *Universal Edition* udviste over for meget af den spillede musik.

Pudsigt nok, når man betænker tid og sted, var Donaueschingen-festspillene underlagt en form for fyrsteligt mæcenat, som selv i begyndelsen af dette århundrede må have forekommet lidt altmodisch. Initiativ og økonomiske ressourcer udgik fra en af Tysklands rigeste mænd, fyrst Egon Fürstenberg – efter

sigende i en blanding af ideelle og mere profitorienterede interesser. En sådan fyrstelig blåstempling af festspillene passede en komponist som Schönberg. Da han i 1924 af Egon Fürstenberg selv var blevet bedt om at lede opførelsen af sin ”Serenade” ved de kommende Donaueschingen festspil, skrev han – med en blanding af ydmyghed og åndshovmod – følgende betragtninger til fyrsten:

*Das herrliche Unternehmen in Donaueschingen habe ich lange schon bewundert; dieses Unternehmen, das an die schönsten, leider vergangenen Zeiten der Kunst gemahnt, wo der Fürst sich schützend vor den Künstler gestellt und dem Pöbel gezeigt hat, dass die Kunst, eine Sache des Fürsten, sich gemeinem Urteil entzieht. Und nur die Autorität solcher Personen vermag, indem sie den Künstler teilnehmen lässt an der Sonderstellung, die eine höhere Macht gegeben, diese Abgrenzung allen bloss Gebildeten und Hinaufgearbeiteten sinnlich fasslich vorzuführen, und darzutun den Unterschied zwischen Gewordenen und Geborenen; zwischen denen, die mittelbar zu einer Stelle und Tätigkeit gelangt, und denen, die unmittelbar dazu geboren sind.*<sup>35</sup>

Schönberg ville næppe have billiget eftertidens antydninger af, at også promoveringen af ølsalget fra det fyrstelige bryggeri var med i Egon Fürstenbergs overvejelser omkring rollen som mæcen for den ny musik!

Som nævnt rykkede festivalen i 1927 fra Donaueschingen til Baden-Baden stadig med Hindemith som førende musikalsk rådgiver. Også han skulle komme til at arbejde sammen med Brecht i Baden-Baden. I 1929 var et af festivaltemaerne *lærestykket* og Hindemith satte musik til to sådanne Brecht-tekster, *Der Lindberghflug*<sup>36</sup> og *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*. Samarbejdet mellem Hindemith og Brecht skulle dog snart vise sig at være uholdbart.

Det første år i Baden-Baden markerede straks, at ledelsen for festivalen ønskede at fastholde niveauet fra Donaueschingen; af uropførelser kan nævnes: Alban Bergs *Lyrische Suite*,<sup>37</sup> Bartoks *Sonate for klaver* og Eislers kantate *Tagebuch op. 9*. Flere af koncerterne var som nævnt bygget op efter bestemte temaer. En af tema-koncerterne omhandlede film og musik,<sup>38</sup> en anden ”Kortopera”, og sammen med tre andre yngre komponister var Weill blevet bedt om at bidrage til Kammermusikdagene med en sådan kortopera. Resultatet af henvendelsen blev følgende fire værker:

Ernst Toch, *Die Prinzessin auf der Erbse*  
Darius Milhaud, *L'Enlèvement d'Europe*  
Paul Hindemith, *Hin und zurück*  
Kurt Weill, *Mahagonny*

Blandt disse fire værker var Mahagonny Songspiel med sine 25 minutters spilletid ubetinget det længste.<sup>39</sup>

## **Zeitoper**

Alle fire værker er på en eller anden måde udtryk for tidens almindelige mistillid til den overleverede operagenre, og alle står de i en vis forbindelse med et af Weimartidens slagord, *Zeitoper*.<sup>40</sup>

Mahagonny songspiel er ikke en *Zeitoper* i ordets egentlige betydning, men den er i høj grad udsprunget af den æstetik og ideologi, der lå bag dette slagord.

Udtrykket blev vistnok tidligst brugt om Ernst Kreneks opera *Jonny spielt auf*, opført i 1927, og allerede året efter er det så meget slået an, at Weill bruger det som titel på en af sine artikler i *Melos*.<sup>41</sup> Der er naturligvis tale om en afsmitning fra begreber som *Zeitgeist* og *Zeitstück*, der begge signallerer en bekendelse til tiden her og nu. *Zeitoper* står således i et klart modsætningsforhold til den overleverede, etablerede opera med dens behandling af de eviggylde værdier og relationer. Genren kan karakteriseres gennem en række nøglebegreber som tempo, dagligdag, maskinfascination, "neue Sachlichkeit", nutidighed, jazz, fremskridtstro o.lign. Iblandet denne tro på de moderne tider ligger samtidig en vis social og politisk satire. Man kan i denne forbindelse minde om, at hovedpersonen i *Jonny spielt auf* er farvet!

Teatermæssigt står formen i gæld både til kabaret'en og til de nye teaterideer, som de udmøntede sig hos Erwin Piscator. Blomstringstiden for denne form for musikdramatik falder karakteristisk nok i årene 1924 til 1929, netop de år, hvor en vis behersket tro på republikkens fremtid var fremherskende begrundet i økonomisk og politisk stabilitet. Dette fik et afgørende knæk med verdenskrisen i oktober 1929 – og dermed mistede samtidig *Zeitoper* sin berettigelse.

I ovennævnte artikel, *Zeitoper*, skrevet på foranledning af opførelsen af Mahagonny Songspiel, går Weill i rette med den slagordsagtige brug af udtrykket. Han fastslår, at det ikke blot er gjort med at sætte vor egen tids livsomstændigheder i centrum under indragelse af de velkendte begreber "Tempo des 20. Jahrhunderts" og "Rhythmus unserer Zeit". Efter at teatret er befriet for den tyngende arv og de tekniske midler for en oplblødning er tilvejebragt, skriver Weill, er det ikke tilstrækkeligt blot at fremstille tingene på scenen som på et fotografi; først i *spejlbilledet* – konkavt eller konvekst, forstørret eller formindsket – kan virkeligheden tages under behandling på scenen. Men i modsætning

til den mere vulgære udlægning af genren plæderer Weill for, at operaen også fremover behandler ”store emner”:

*Es steht ausser Zweifel, dass diese Verarbeitung grosser Stoffe unserer Zeit in der Oper zunächst einmal nur aus der Zusammenarbeit eines Musikers mit einem zumindest im Niveau gleichwertigen Vertreter der Literatur hervorgehen kann.[...]*

*Die grossen Stoffe erfordern für ihre Darstellung in der Oper die grosse Form. Je breiter und gewichtiger die Anlässe zum Musizieren werden, um so grösser wird die Bedeutung, werden die Entfaltungsmöglichkeiten der Musik in der Oper. Das neue Operntheater, das heute entsteht, hat epischen Character. Es will nicht schildern, sondern berichten. Es will seine Handlung nicht mehr nach Spannungsmomenten formen, sondern es will vom Menschen erzählen, von seinen Taten und dem, was ihn dazu treibt.<sup>42</sup>*

Her er Weill endnu på linje med Brechts teaterteorier. Senere skulle det vise sig, at denne enighed ikke kunne vare ved.

### **Modtagelse**

I programmet fra førsteopførelsen i Baden-Baden kunne man læse følgende provokerende note:

*In seinen neueren Werken bewegt sich Weill in der Richtung jener Künstler aller Kunstgebiete, die die Liquidation der gesellschaftlichen Künste voraussagen. Das kleine epische Stück ”Mahagonny” zieht lediglich die Konsequenz aus dem unaufhaltsamen Verfall der bestehenden Gesellschaftsschichten. Er wendet sich bereits an ein Publikum, das im Theater naiv seinen Spass verlangt.<sup>43</sup>*

Nok var Baden-Baden festspillene centrum for ny musik, hvor man måtte være indstillet på at musikken bevægede sig bort fra den slagne landevej. Men alligevel blev det traditionelle festspilpublikum rystet ved opførelsen af *Mahagonny Songspiel*. Ny musik i en boksering var ikke hverdagskost. Helt galt var det naturligvis gået, såfremt Brechts oprindelige ide om to nøgne kvinder på scenen var blevet realiseret! Også uden dem var der nok at forarges over.

*Morgenzeitung und Handelsblatt Baden-Baden* beretter to dage efter begivenheden:

*Den Kammeroperabend am Sonntag umwehte der Reiz einer grossen ”Opernpremière”. Leicht gespanntes, durch die vorhergehenden Konzerttage angeregtes internationales elegantes Publikum, die Spitzen der Behörden des Landes und der Stadt,*

*Fürstlichkeiten, viel Presse und Fachleute füllten Ränge, Logen und Parkett und so eine gewisse prickelnde Erwartung durchzitterte von der Bühne her den Raum; was werden wir sehen und hören?*

Efter en forholdsvis "neutral" omtale af Tochs og Milhauuds værker fortsætter anmelderen:

*Das nun folgende Songspiel nach Texten von Bert Brechts "Mahagonny", von Kurt Weill in Musik gesetzt, muss eine seriöse Kritik ablehnen, und zwar hauptsächlich des Textes und der Gesinnung wegen. Zwar hält Herr Brecht den Leuten ihren Zeitspiegel entgegen und sagt, so seid ihr, ordinäre, sinnlose Niggersongs kann man Euch bieten, man kann Euch sagen, der Mond ist grün, mit einem Nichts kann man Euch Geist vortäuschen und mit Euren heiligsten Gefühlen kann man ruhig Schindluder treiben, die Dekadenz feiert Triumphe! Aber, da ist ein Denkfehler, Herr Brecht! Nicht zu vernichten, sondern "aufzubauen" sind wir da. [...] Selbstverständlich kann niemand die Wirkung der sprühenden, virtuos und mit grossem Können gemachten burlesken Musik Weills abstreiten. Man wird von dem eigenwilligen Rhythmus fasziniert und mitgerissen. Schade, dass es ein Versuch am untauglichen Objekt ist. [...] Im Parkett gab es ein Tohuwabohu. Die einen klatschten, die anderen piffen, erregte Meinungsäusserungen wurden laut [...].<sup>44</sup>*

*Badeblatt der Stadt Baden-Baden* (18.7.1927) viser hel anderledes forståelse for værkets kvaliteter, og anmelderen Hans Wilfert forsøger så at sige at forstå forestillingen på dens egne præmisser: som et udtryk for storbylede og en længsel efter udfrielse. "Das Stück ist zeitentschlossen und nur hässlich und gemein, weil die Zeit hässlich und gemein ist". Derfor er det "sandt", og derfor må anmelderen give *Mahagonny* "aftenens palmer".

Så forstående var komponisten Aaron Copland ikke. Tværtimod trådte han med sin vurdering af *Mahagonny Songspiel* helt ved siden af:

*The chamber opera which aroused most discussion was Kurt Weill's Mahagonny (accent on the third syllable, please!). A pupil of Busoni's, Weill is the new enfant terrible of Germany. But it is not so easy to be an enfant terrible as it used to be and nothing is more painful than the spectacle of a composer trying too hard to be revolutionary.<sup>45</sup>*

En sådan vurdering er både usaglig og urimelig – og egentlig også lidt ubegavet! Intet lå Weill fjernere end et ønske om at være revolutionær og anderledes for dets egen skyld. Som fremhævet i nærværende artikel drejer det sig for Weill om musikdramaet – dets indhold og dets funktion.

## Versioner

Det bidrager ikke just til klarheden omkring autentisk og ikke-autentisk i hele Mahagonny-komplekset, at *Mahagonny Songspiel* siden 1927 er blevet fremført i adskillige versioner – med og uden komponistens billigelse – heraf i hvert fald to af dem forevigtet på grammofonplade. Karakteristisk for flere af disse ændrede versioner er det, at de nærmest er at betragte som en slags mellemting – eller måske snarere en sammenblanding – af de to ”rene” forestillinger, *Songspiel* og *Mahagonny*. I en vis forstand kan man vel næsten tale om form for *nivellering* mellem disse to yderpunkter: ingen af dem har svaret til de genreforventninger man har haft, kanterne har så at sige været for skarpe, og først gennem en afslibning af disse kanter fremkommer et produkt, som er gangbart. I hvert fald er det påfaldende, at *Songspiel* tilsyneladende ikke har været opført i sin oprindelige skikkelse mellem 1927 og 1969. Medvirkende til dette har naturligvis været, at værket i kraft af operaversionens premiere i 1930 måtte komme til at fremstå som en slags forstudie – et synspunkt som Weill selv bidrog til med sine udtalelser om disse forhold, sådan som vi f.eks. møder dem i et interview i *New York Times* fra 1935 i anledning af en planlagt opførelse af Franz Werfels og Weills bibelske drama *Road of Promise*;<sup>46</sup> på anmelderens spørgsmål om, hvorvidt skræffefferterne i *Mahagonny Songspiel* skulle opfattes spotsk (”sardonic”), svarer Weill:

*The ”Mahagonny” of 1927 was a mere sketch, differing completely from the opera of the same name, given its premiere at Leipzig in 1930. The early sketch reflected the effects of the horrors of war, which we had witnessed, and which we wanted to throw off in a cynical manner. That was only a pausing phase. This first ”Mahagonny” was merely an attempt to invent a new style for use in the larger work, in which the atrocities referred to were eliminated. Bert Brecht, the librettist of ”Mahagonny” and I had a moral idea as the background of that opera, namely, that a city given over to pleasure must perish, which is hardly sardonic.*<sup>47</sup>

Når alt kommer til alt var det nu nok dette sardoniske, der var årsagen til de forskellige opblødninger af værket. Dertil kommer, at forholdene yderligere kompliceres af usikkerheden omkring det overleverede kildemateriale.

Her skal ikke opstilles en komplet fortegnelse over opførelser af *Mahagonny Songspiel* siden 1927 men blot omtales et par af de mere markante og i receptionshistorisk lys betydningsfulde bearbejdelser.

Den første genopførelse efter den legendariske Baden-Baden premiere fandt sted i Paris i december 1932. Her arrangeredes i Salle Gaveau en privat Weill-aften for et yderst prominent publikum, hvori bl.a. befandt sig Stravinsky,



Cocteau, Picasso, Milhaud, Honegger, André Gide og Auric. Programmet bestod af Weills og Brechts lærestykke *Der Jasager* samt *Songspiel*, udvidet med en række "numre" fra operaen, angiveligt for at give sangerne – ikke mindst Lotte Lenya – noget mere at bestille. I sine erindringer om Kurt Weill fastslår Kroll-operaens dramaturg, Hans Curjel, at bearbejdelsen var foretaget af Weill selv,<sup>48</sup> hvilket også bekræftes af David Drews beskrivelse af det overleverede partitur fra denne opførelse.<sup>49</sup> Denne såkaldte "Pariser-version" blev året efter gentaget i London og Rom.

I 1950, få måneder efter Weills død, foranledigede Hans Curjel påny en opførelse – dennegang ved biennalen i Venedig i sommeren 1950 – efter sigende for mere end 2000 tilhørere. Også her var det "Pariser-versionen", der blev anvendt, nu yderligere suppleret med kærlighedsduetten ("Kraniche-Duet") fra operaens 14. scene (senere flyttet til scene 19.). Denne opførelse blev ifølge Drew realiseret *mod* Weills udtrykkelige ønske.<sup>50</sup>

Når netop Hans Curjel, der i 20'erne som nævnt var dramaturg ved den berømte Kroll-opera i Berlin, har spillet en så stor rolle i forbindelse med produktionen af en mere "populær" scenisk version af *Mahagonny Songspiel*, kan det skyldes, at han tilsyneladende ikke rigtigt brød sig om operaen *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*; han var faktisk med til at forkaste den, da den i 1929 blev indsendt netop til Kroll-operaen med henblik på opførelse. I sin Weill-artikel fra 1970 har han følgende at sige om operaen:

*Es waren zu viel Ideen hineingesteckt worden, die wirkungsvoll sein sollten, das Ganze war in die Länge gezogen, die Szenen ausgewalzt, künstlicher Humor hineingesteckt und musikalisch schien mir vieles zu dick. Auf der anderen Seite gab es den wirklich unsterblichen Song "Denn wie man sich bettet, so liegt man" und vor allem das Duett von den "Kranichen" für Sopran und Tenor, das zum Schönsten, wagen wir das Wort, zum Tiefsten gehört, was sowohl Brecht als auch Weill geschrieben haben.*<sup>51</sup>

Den kendteste – og vel også mest berygtede – bearbejdelse af *Songspiel* er "Das kleine Mahagonny", som blev lanceret af det kendte Brecht ensemble, "Berlinerensemble" under Helene Weigels ledelse i anledning af Brechts 65 års fødselsdag. Premiereren fandt sted ved "Brecht Abend Nr.2" i februar 1963, og ved den tredje opførelse – kombineret med en række studieoptagelser – blev forestillingen indspillet på plade.<sup>52</sup> Gennem denne indspilning og forskellige gæsteforestillinger i Europa opnåede netop denne forestilling status som en slags autoriseret *Songspiel*-version. Der er sikkert meget af Brechts ånd indholdt i den – men ikke meget af Weills! Forestillingen lanceres af Berlinerren-

semblet således: ”Brecht/Weill ’Das kleine Mahagonny’ nach dem Songspiel von 1927 in der Bühnenfassung des Berliner Ensembles”. Scenografien med bokseringen fra *Mahagonny Songspiel* er gennemført i samtlige 11 scener, mens Caspar Nehers kæmpeprojektioner samt den amputerede tekst er taget fra operaen. Dette er yderligere suppleret med en række nydigtede talte indledninger til hver enkelt af scenerne, der med en bastant reference til Baden-Baden scenografien, kaldes ”runder”.

I det ledsagende pladehæfte beskriver regissørerne Manfred Karge og Matthias Langhoff, hvilke overvejelser, der ligger bag deres bearbejdelse. De fremhæver, hvordan Brecht i årene efter operapremieren i 1930 ofte selv gav udtryk for, at hans intentioner gik tabt på grund af hele det apparat som et traditionelt operahus måtte sætte i værk for at opføre *Mahagonny*; hvordan han opfordrede til, at man forsøgte at lave en mere skuespillervenlig version, og endelig, hvordan det utilstrækkeligt overleverede kildemateriale fra Baden-Baden 1927 tvang dem til at gå andre veje:

*So entschlossen wir uns, eine Neufassung – DAS KLEINE MAHAGONNY – herzustellen, die die Geschichte der vier Männer, die nach Mahagonny ziehen, nacherzählt und von Schauspielern musikalisch bewältigt werden kann.*

*Die Neufassung benutzt (bis auf den Benares-Song) alle Songs des Ur-Mahagonny, lehnt den Schluss-Chor an den Text der Oper an, enthält weitere Texte des Librettos und einige Lieder und Chöre aus der Oper, verwendet Rekonstruktionen, die anhand von Erinnerungen Elisabeth Hauptmanns und Helene Weigels von der Baden-Badener Uraufführung gemacht wurden. Der Text des Ansagers wurde neu geschrieben. Die Musik instrumentierte Hans-Dieter Hosalla für das Orchester des BERLINER ENSEMBLE.<sup>53</sup>*

Tydeligere kan dette underlige misk-mask ikke beskrives! Det kan tilføjes, at store dele af dialogen ordret stammer fra operaen – men i Berlinerensemblets fremførelse ikke sunget, men talt! Det gælder f.eks. også et af operaens lyriske højdepunkter, den såkaldte ”Kranische Duett”, sunget af de to hovedpersoner Jim Mahoney og Jenny. Som talt dialog bliver duetten i bedste fald patetisk – i værste fald komisk!

End ikke Brecht selv har vist forestillet sig, at hans libretto skulle fremføres uden musik; eller er det blot Brecht-vogternes måde at drage den yderste konsekvens af spliden mellem digteren og komponisten om hvad der var vigtigst, teksten eller musikken.

I det følgende gives en oversigt over den tekstlige sammenstilling af ”Kleines Mahagonny”:

---

**Das Kleine Mahagonny****Aufstieg und Fall**

---

Prolog, Gründung der Stadt Mahagonny	scene 1, 13
1. Runde, Die Haifische	- 2
2. Runde, Auf nach Mahagonny	- 4
3. Runde, Ankomst	- 5, 6
4. Runde, Fressen	- 13
5. Runde, Lieben	- 14 (talt dialog i hele "Kraniche Duett")
6. Runde, Einlage	- 9 (kun indl.)
7. Runde, Boxen	- 15
8. Runde, Saufen	- 16, (17), 16
9. Runde, Die Hinrichtung	- (18), 19
Epilog	- (20) = operalibrettoens version af Songspiels afsluttende digt.

---

De enkelte "runders" lån fra operaen er ofte både forkortet og lettere ændret. Generelt om dette tekstudvalg gælder det, at alt i opera-librettoen, som handler om byen Mahagonnys grundlæggelse og fald er udeladt (scenerne 3, 7, 8 og 9); dette gælder følgelig også hele den vigtige del, der omhandler taifunen og dens indflydelse på Mahagonny-moralen (scene 10-12). Ikke mindst sidstnævnte er medvirkende til at gøre "handlingene" i 'Kleines Mahagonny' meningsløse; operaens udvikling frem mod det nye slogan

*Vor allem aber achtet scharf*

*Dass man hier alles dürfen darfst.*

*(scene 13)*

lades ude af betragtning derved, at 'Kleines Mahagonny' bringer netop dette motto allerede i prologen! Berliner ensemblets version har således med sin amputerede opera-opførelse, fremført som en udvidet Songspiel-version, elegant ødelagt begge værker! Tilbage er blevet den rene farce, og at dømme efter ensemblets pladeindspilning er det også som sådan, Berliner publikummet reagerede på forestillingen i 1963.

Hvad så med musikken. Som allerede nævnt kunne heller ikke den for lov at passere uantastet, men måtte ominstrumenteres af den musikalske leder Hans-

Dieter Hosalla. Det er sandsynligt, at Brecht ville have været tilfreds med teksten; men hvad musikken angår, ville Weill utvivlsomt have meldt fra. Der er intet tilbage af hans karakteristiske karske instrumentation. Selvom man stadig kan genkende Weills musik bag den nye iklædning, er det snarere en grov karrikatur end en nænsom bearbejdelse.

Også udførelsen er et problem. I de forskellige ”songs” går det an, men i de øvrige musikalske lån fra operaen bliver resultatet katastrofalt, fordi kravene til sangerne må skrues ned og musikken indrettes herefter. Her er nærmest tale om en slags discount-opera, som får et ufrivilligt humoristisk anstrøg.

Der er kort sagt hverken hoved eller hale på denne forestilling, og den omtales kun her, fordi den i kraft af Berlinerensemblets og Helene Weigels berettigede gode rygte fremstår som den autentiske ”kleine Mahagonny”<sup>54</sup> – og så fordi den danner udgangspunkt for en af de få *danske* Mahagonny opførelser, som skal omtales i det følgende.

Samme år som Berlinerensemblets ”Kleines Mahagonny” blev præsenteret udkom på Universal Verlag i Wien *Mahagonny Songspiel* for første gang på tryk i en version, som i litteraturen går under betegnelsen *Urfassung!*,<sup>55</sup> udgivet af den amerikanske Weill-forsker David Drew.

Heller ikke denne udgave er uden problemer. David Drew havde til en produktion af *Songspiel* i Gelsenkirchen i 1961 forsøgt en ”tilbageføring” af værket til den oprindelige opførelse i 1927 på baggrund af indgående studier i det yderst brogede kildemateriale. Den i denne forbindelse vigtigste kilde var en håndskrevet kopi af klaverudtoget med tilføjede notater om scenegangen fra Baden-Baden opførelsen, som Drew fejlagtigt antog stammede fra den oprindelige iscenesætter Walter Brüggmann. Med udgangspunkt i disse notater udarbejdede Drew en udførlig oversigt over scenegang, skilte og projektioner, således som han mente det havde fundet sted i 1927 med nøjagtig angivelse i partituret af, hvor hver enkelt detalje hørte hjemme. Først senere måtte han erkende, at de nævnte blyanttilføjelser *ikke* stammede fra den oprindelige opførelse men var senere tilføjelser af Hans Curjel, hvilket ændrede deres kildeværdi ganske væsentligt.

Mens Universals udgave af *Songspiel* fra 1963 ikke indeholder disse opførelsesnoter, optræder de som autoritative anvisninger i genudgivelsen fra 1967, underskrevet ”David Drew 16.VII.59”! I sin *Kurt Weill: A Handbook* fra 1987 tager Drew skarpt afstand fra noterne og hævder, at de er kommet med i udgaven uden hans billigelse! Det er således fremdeles aldeles uklart, hvilke angivelser om denne førsteopførelse, som Weill-litteraturen er så rig på, der er autentiske og hvilke der ikke er det. F.eks. kunne det være rart at vide, om

nedenstående ofte citerede og egentlig ganske vigtige regibemærkning er autentisk eller ej:

*Die Aufführung soll eine Atmosphäre von Zufälligkeit und gleichzeitig von grosser Intensität haben. Jede künstliche Stilisierung besonders in der Choreographie soll vermieden werden. Die Bewegungen der Bühnenarbeiter können ruhig vom Publikum gesehen werden. Es besteht keine Notwendigkeit für die Verwendung eines Vorhanges, obwohl man einen verwenden kann, wenn dies erforderlich scheint. Wenn das Werk in anderen Räumlichkeiten als einem Theater oder einem Konzertsaal aufgeführt wird, hat dies den Vorteil, eine gewisse Verwandtschaft mit den mittelalterlichen Wanderbühnen zu machen. MAHAGONNY IST EIN TOTENTANZ.*<sup>56</sup>

Det kunne lyde som Brecht, men sekundærlitteraturen fortæller os ikke, om det er det!

Disse komplicerede og – synes det – intrigeprægede omstændigheder ændrer dog ikke ved, at der med den nævnte udgave af Songspiel foreligger en musiktæst, som er det nærmeste man kan komme førsteopførelsen i 1927. ”Urfassung” eller ej, er det uden enhver diskussion denne version og ikke Berlinerensemblets ”Kleine Mahagonny”, der må være udgangspunktet for en seriøs beskæftigelse med værket. Dette er grunden til den foregående, noget omstændelige redegørelse for disse forhold!

## **5. Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny<sup>57</sup>**

Det er flere gange i det foregående blevet anført, at operagenren – ligesom så megen anden musik fra det 19. århundrede – var blevet et problem i de første årtier af dette århundrede. Det store følelsesbad, livsanskuelses-musikken, eller hvilket udtryk man vil bruge, var kommet i miskredit. Hertil kommer, at også teatret som institution og skuespillet som genre var udsat for radikale omvurderinger i Berlin i disse år med en række eksperimenter og nyskabelser til følge. Det er derfor ikke underligt, at både Brecht og Weill opfattede *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* som et bidrag til hele diskussionen om musikdramatik og teater og ydermere følte trang til i artikelform at reflektere over værket. I begge henseender gik de hver sin vej. For Brecht drejer det sig om at gøre publikum bevidst om genrens karakter og ideologiske implikationer. Hans opera handler om det kulinariske, men den viser samtidig, at den som genre selv er en del af det kulinariske. Genren er grundlæggende ufor-

tig. Weill derimod vil med sin musik og dens sammenblanding af stilelementer give sit bud på en mulig *fornyelse*. For ham er det ikke operaen som genre der er død, men den eksisterende operatradition, der er stivnet til museumsgenstand. I en vis forstand er *Mahagonny* altså en metaopera – en opera, som handler om operagenren som sådan. De to samarbejdspartnere drager da også forskellige konsekvenser af arbejdet med værket: Brecht ophører med at interessere sig for operaen og vender sig mod andre opgaver; Weill fortsætter sine bestræbelser på at forny og levendegøre genren.

Det er ikke her stedet at gå ind på Brechts teaterteorier; i denne forbindelse skal blot kort omtales hans vigtigste diskussion af netop disse spørgsmål – man fristes til at sige hans ”afskrivning” af genren – sådan som den finder sted i hans forskellige artikler og notitser om *Mahagonny*, vigtigst blandt dem ”Anmerkungen zur Oper ’Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny’”,<sup>58</sup> utvivlsomt fremprovokeret af Weills operaskrifter fra årene forud.

Brecht indleder vrængende med en påstand om, at operaen er blevet en *vare*, som skabes, ikke på producenternes (dvs. kunstnernes) betingelser, men på *apparatets*, og som er underlagt de almindelige markedsvilkår, der gælder for vareproduktion og -udveksling. Med udtrykket ”apparatet” sigter Brecht til en struktur bestående af operascener, teaterledere, presse, mæcener osv., som danner ramme omkring den traditionelle opera. Nok finder der fornyelser sted inden for operaen, men kun sådanne, som ikke truer apparatets samfundsmæssige funktion som ren og skær underholdning. Vurderingen af om en opera er god eller dårlig beror alene på dens nytte for apparatet: ”Die Gesellschaft nimmt durch den Apparat auf, was sie braucht, um sich selbst zu reproduzieren. Durchgehen kann also auch nur eine ’Neuerung’, welche zur Erneuerung, nicht aber Veränderung der bestehenden Gesellschaft führt – ob nun diese Gesellschaftsform gut oder schlecht ist”.<sup>59</sup>

Den overleverede opera er altså ren underholdning – den er *kulinarisk*. Også *Mahagonny* er en kulinarisk opera, erkender Brecht, men den er det så at sige på metaplanet. Den er kulinarisk samtidig med at den har det kulinariske som sit emne, og den forsøger at afsløre det ufornuftige i operagenren som sådan – altså det forhold, at ”virkelige” foreteelser gengives i et ”uvirkeligt” medie, nemlig musik hele vejen igennem.

Herefter følger Brechts berømte påvisning af, hvordan operaen kan bringes på højde med det moderne teater, gennem en radikal omvurdering af musikens funktion bl.a. i kraft af en adskillelse af de forskellige elementer i forestillingen. (Omend Weill i spørgsmålet om elementernes adskillelse fulgte Brechts ideer i sin *praksis*, er dette nok alligevel det punkt, hvor der *teoretisk* er størst

afstand mellem de to parter). Brecht plæderer her for en forskydning fra den traditionelle ”dramatiske opera” henimod den nye ”episke opera”, helt parallelt med forskydningen fra det ”aristoteliske” teater til det episke teater.

Under sit ophold i Danmark kommer Brecht – måske i lidt ubeskedne vendinger – ind på disse ting. Om arbejdet i Berlin før flugten hedder det i et interview med Luth Otto i *Ekstrabladet* (20.3.1934) under overskriften ”BE-SØG I SVENDBORGSUND HOS BRECHT. Bert Brecht: Ibsen og Strindberg er kun historie. Grinagtig tragedie, sørgeligt lystspil”:

*Men vi nægtede os heller ikke noget. Vi skrev selv tekster – jeg også stykker, eller vi klippede de andres i stumper og stykker og klistede dem sammen igen på en helt anden måde, til de var ukendelige. Vi indlagde musik og film – vendte op og ned på alt – gjorde hvad der før havde været sørgeligt til komisk og omvendt. Vi lod vore personer synge på de mest umotiverede steder. Kort sagt, vi bragte vild forvirring i folks begreber om dramatik.*

*Selv arbejdede jeg med i alt. Jeg trænede mine skuespillere op gennem mange år, jeg havde mine egne komponister, der helt forstod at skrive i min stil: Eisler, Kurt Weill og – den berømteste af dem – Hindemith [..].*

*Jeg hævder, at teatret i sin traditionelle form overhovedet ingen betydning har mere. Kun en rent historisk – til belysning af, hvordan man i tidligere kultur-perioder så på forholdet mellem mennesker, navnlig mellem mand og kvinde.*

Tilbage til den førnævnte artikel om *Mahagonny*. Den slutter med – på dialektisk vis – på den ene side at forsvare at operaen blev skrevet, og på den anden side at antyde, at hermed er et endepunkt nået, hvorfra man kun kan komme videre ved at betræde helt nye veje:

*Mag 'Mahagonny' so kulinarisch sein wie immer – eben so kulinarisch, wie es sich für eine Oper schickt –, so hat es doch schon eine gesellschaftsändernde Funktion; es stellt eben das Kulinarische zur Diskussion, es greift die Gesellschaft an, die solche Opern benötigt; sozusagen sitzt es noch prächtig auf dem alten Ast, aber es sägt ihn wenigsten schon (zerstreut oder aus schlechtem Gewissen) ein wenig an .... Und das haben mit ihrem Singen die Neuerungen getan. Wirkliche Neuerungen greifen die Basis an.<sup>60</sup>*

Brechts forhold til den ”store” opera er altså klar nok. Helt i tråd med hvad han iøvrigt mente om de borgerlige værdier og normer måtte han i sidste instans afvise denne den mest traditionstyngede og kulinariske af alle musikkens former og genrer.

For Weills vedkommende er det straks noget andet. Meget tyder på, at han i

sit syn på operagenren både før og efter samarbejdet med Brecht om *Mahagonny* var stærkt uenig med denne i hans operasyn. Begge var de enige om, at operaen var i krise; for Brecht er denne krise et symptom på den almindelige samfundsmæssige krise – et symptom, der ikke kan behandles uden at man tager fat på de mere basale samfundsmæssige problemer. Weill, derimod ser det som et genrehistorisk problem, der i alt væsentligt kan løses med musikalske midler. Når alt kommer til alt var Brecht ikke spor interesseret i at reformere operaen; han ville ganske enkelt afskaffe den. Med sin libretto til *Mahagonny* havde han nået et foreløbigt slutpunkt i sin udvikling. Politisk afklaring og læsning af marxismens klassikere havde bragt ham ind på et nyt spor. Og her havde operaen som genre ingen plads. Først 20 år senere – i samarbejdet med Paul Dessau og under helt andre samfundsmæssige betingelser – nærmede han sig påny operagenren.

Anderledes med Weill. Trods påstande om brud og faneflugt i Weills karriere<sup>61</sup> går én interesse som en rød tråd gennem hele hans liv, hvadenten han opholder sig i Berlin, er på flugt eller har slået sig ned i USA: interessen for det musikdramatiske og omsorgen for det publikum, der til hver en tid er hans.<sup>62</sup> Den viser sig i hans valg af lærer, i hans virksomhed som musikjournalist og skribent i det hele taget, og ikke mindst i hans musikalske produktion.

Weill havde ikke sin operainteresse fra fremmede. Den stammede fra hans lærer og forbillede gennem resten af livet, Ferruccio Busoni. Når han i 1920 søgte optagelse på *Preussische Akademie der Künste* var det netop fordi han vidste at Busoni havde åbnet en kompositionsmesterklasse her. Busoni var en af 20'ernes store, samlende personligheder inden for musikken. Stuckenschmidt taler ligefrem om tre radikale "skoler" i disse år: Franz Schrekers skole, Schönbergs skole, og så altså Busonis skole, hvortil Weill hørte.<sup>63</sup>

Busoni var levende optaget af mulighederne for at skabe en tidssvarende operaform, og en række af de synspunkter, som Weill og til dels også Brecht siden hen gjorde sig til talsmænd for, finder vi allerede formuleret hos Busoni.<sup>64</sup> Hertil kommer naturligvis Busonis egne operaer med det ufuldførte hovedværk, *Doktor Faust* som den vigtigste. Forud for denne opera lod Busoni i partituret trykke en prolog af ham selv, "Der Dichter an die Zuschauer"; andet vers slutter med følgende karakteristiske kuplet:

*und wenn ihr sie [die Bühne], als Wirklichkeit, belachtet,  
zwingt sie zum Ernst, als reines Spiel betrachtet.*

I vore dage ville man nok have kaldt Busoni for "pluralist". Han anbefalede komponisterne at anvende stilmidler og udtryksformer uafhængigt af oprindel-



se og genretilhørsforhold, ligesom han gjorde sig til talsmand for en adskillelse af operaens elementer. Også hans optagethed af publikum og dets tarv har inspireret Weill.

Hvad angår spørgsmålet om musikkens funktion i operaen indtager Busoni standpunkter, som man ofte giver kredsen omkring Brecht æren for at have udformet. Musikken skal ikke gentage eller understrege, hvad man allerede kan se på scenen; men den skal vise hvad det, der sker, *gør* ved personerne.

Med hele den beundring – næsten ærbødighed – som Weill nærrede for Busoni og den betydning de tre års studier fra 1920 til 1923 under Busoni fik for Weill, er det ikke mærkeligt, at musikdramatikken står så centralt placeret hos ham gennem hele hans karriere. Da han først én gang er slået ind på det musikdramatiske gebet med operaen *Der Protagonist* fra 1924/25 skriver han bogstavelig talt ikke et værk, som ikke på den ene eller anden måde falder ind under en af de musikdramatiske genrer.

Også som musiksribent fokuserer Weill på operaen og dens problemer. En af hans allertidligste artikler har den programatiske titel ”Bekanntnis zur Oper”.<sup>65</sup> Her møder vi i forbindelse med det kompromisløse udsagn ”wir müssen uns rückhaltlos zur Oper bekennen” det synspunkt, der dukker op igen og igen gennem hele Weills skribentvirksomhed – iøvrigt ikke overraskende hos en operakomponist: operaen virker primært gennem *musikalske* midler.

Året efter, i forbindelse med en behandling af Busonis *Faust*,<sup>66</sup> bløder han tilsyneladende påstanden om musikkens primat noget op; nu tales der om en enhed mellem scenen og musikken og om, hvordan ”die restlose Verschmelzung aller Ausdrucksmittel der Bühne mit allen Ausdrucksmitteln der Musik” frembringer ”jene Gattung gesteigertsten Theaters, die wir Oper nennen”. Sådanne udsagn kan nok virke lidt selvfølgelige, men de skal naturligvis ses på baggrund af operaens almindelige stilling på denne tid: arven efter Wagner lå tungt over de tyske operascener samtidig med, at allehånde eksperimenter fandt sted inden for musikteatret, kabaret’en og revuen.

I den tidligere citerede artikel ”Zeitoper”<sup>67</sup> fra 1928 mærker man tydeligt indflydelsen fra Brecht. Her hedder det om operaen: ”Es will nicht schildern, sondern berichten. Es will seine Handlung nicht mehr nach Spannungsmomenten formen, sondern es will vom Menschen erzählen, von seinen Taten und dem, was ihn dazu treibt”. Her er Weill – for en gang skyld, fristes man til at sige – helt på linje med Brecht. Som afslutning svinger han sig op til et solidarisk signalement af sit idealpublikum, som næsten leder tanken hen på persongalleriet i Brechts og Eislers berømte arbejderfilm *Kuhle Wampe* fra 1930: ”Und wenn wir uns durch unser Werk hindurch das Bild unseres Publi-

kum projizieren, so sehen wir den einfachen, naiven, voraussetzungs- und traditionslosen Hörer, der seinen gesunden, an Arbeit, Sport und Technik geschulten Sinn für Spass und Ernst, für gut und schlecht, für alt und neu mitbringt". Der er noget af et spring fra det festspilpublikum i Baden-Baden, som havde overværet *Mahagonny Songspiel* (opførelsen af songspiel var som tidligere nævnt den direkte anledning til artiklen) og så det fremtidige publikum, som Weill her drømmer om!

Vægtigst blandt Weills operateoretiske arbejder er en række artikler, der kom i årene 1929-1932, alle med udgangspunkt i *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.<sup>68</sup> Hår vi Weills bud på, hvad der er operaens "budskab" og hvordan de forskellige elementer indgår i helheden. Bag det hele ligger helt klart en betoning af, at der er tale om *opera*, og at komponisten i sidste instans har forrang fremfor digteren. *Mahagonny* karakteriseres som en "musikalischer Bilderbogen"; det pointeres, at den handler om en bys skæbne, og polemisk fastslås det, at man hverken bør søge psykologiske eller aktuelle sammenhænge. Iscenesættelsen bør, siger Weill, tage hensyn til, at værket består af en række afsluttede, musikalske former, og det er afviklingen af disse, som bør stå i centrum. Dette kræver en vis tilbageholdenhed med det sceniske udstyr og en scenografi, der kan minde om en koncertmæssig fremførelse.

Umiddelbart kan det undre, at Brecht og Weill følte sig foranlediget til at skrive hver deres artikler om den opera, som de dog havde skabt i fællesskab. Som det er fremgået af de foregående referater, var der imidlertid så mange nuancer i deres syn på værket, at et fælles manifest ville have været utænkeligt. Som nævnt var Brechts "Anmerkungen" et svar på Weills "Über den gestischen Character...", og i 1932 måtte Weill omvendt tage til genmæle mod Brecht med sin sidste artikel i denne polemik "Das Formproblem der modernen Oper".<sup>69</sup> Her møder vi påny Weills tro på operaens fortsatte levedygtighed. For selv inden for denne traditionstyngede og ressourcekrævende genre er det muligt at tvinge publikum "zum Mitdenken und zum Weiterdenken" – noget Brecht jo i høj grad havde sat spørgsmålstegn ved.

Alligevel markerer operaen *Mahagonny* også for Weill et endepunkt – men af en hel anden art end hos Brecht. Mens det for Brecht, som nævnt ovenfor, drejede sig om, at midlerne ikke længere svarede til målene, ønskede Weill at holde fast ved midlerne (dvs. operaen) men kunne ikke i længden tilslutte sig målene. H.H.Stuckenschmidt vurderer Weills situation således:

*Die Mahagonny-Oper wurde zum Sinnbild aufrührerischer Grossstadtkunst; sie verkörperte in ungeschminktem Selbstbewusstsein das, was man von reaktionäre*

*Seite her als Asphaltgeist beschimpfte. Mit diesen Werken mündete die moderne Oper in den wachsenden Strom soziologisch und sozialistisch gebundener Funktionskunst; Weill selbst ging den Weg nicht weiter.*<sup>70</sup>

I det foregående er kun berørt et udvalg af de emner, som Brecht og Weill sætter under diskussion i deres mange notitser og artikler om operagenren i almindelighed og *Mahagonny* i særdeleshed. Følgende liste giver en oversigt over de vigtigste af disse emner:

- forholdet mellem digter og komponist, mellem tekst og musik;
- enhed eller flerhed i forestillingen;
- gestisk musik og det gestiske i udførelsen af musikken;
- operaens samfundsmæssige funktion;
- genrens fremtidige muligheder;
- publikums reaktion: følelsesmæssig eller fornuftsmæssig.

Efter emigrationen til USA opgav Weill tanken om at reformere operaen inden for genrens egne præmisser og kastede sig over andre former for musikdramatik – både af ideelle grunde men også tvunget af omstændighederne. I en lidet påagtet artikel fra 1936 med den karakteristiske titel ”The Alchemy of Music”<sup>71</sup> gør Weill status over forholdet mellem opera og teater. Han giver her udtryk for synspunkter, som endnu tydeligere end i skrifterne fra Weimar-årene fjerner ham fra Brechts teaterteorier. Som motto for artiklen kunne man meget vel fremhæve sætningen ”Musical theater is a tautology”. Dette demonstrerer Weill ved en hastig gennemgang af (musik)teatrets historie fra det gamle Grækenland til hans egen tid – en gennemgang, der her er søgt illustreret i oversigten på næste side.

Indtil operaen blev ”opfundet” omkring 1600 havde der ikke været nogen barriere mellem musik og teater; men – med undtagelse af værker af Mozart, en af Weills foretrukne musikdramatikere – adskiller en uigennemgribelig mur musikken fra teatret i det 17. til 19. århundrede. På musikksiden har vi den ”store” opera med dens nedtoning af det tekstlige og teatermæssige og på den anden side det realistiske teater, der efterhånden helt ser bort fra musikalske elementer. Hertil kommer en ny polarisering i slutningen af det 19. og begyndelsen af det 20. århundrede med den traditionelle post-wagnerske opera over for det, som Weill kalder *musical comedy*. Som det fremgår, er Weills ideal således en nedbrydning af barrieren og en sammensmeltning af ingredienser fra teatret, operaen og musical comedy. Resultatet bliver: *musikteatret* – en genre, hvor idealet er ”a simple, strong story told in musical terms, interweav-

Musik		Teater
Grækenland, Rom, japansk No-teater		
Renaissanceteater, Shakespeare		
1600	Opera	Teater
	Mozart	
1800	Romantisk opera	Realistisk teater
1900	Opera    Musical comedy	
	↙          ↓	
1930	MUSIKTEATER	

ing the spoken word and the sung word so that the singing takes over naturally whenever the emotion of the spoken word reaches a point where music can 'speak' with greater effect", som Weill har udtrykt det et andet sted.<sup>72</sup> Påny en klar undsigelse af Brechts krav om *adskillelse* af de forskellige ingredienser.

Herefter diskuterer Weill musikkens betydning i teatret – igen på en måde, som fjerner ham langt fra de Brecht'ske kategorier om *Verfremdung*, adskillelse af elementerne, mobilisering af publikums analytiske formåen o.lign. Et par citater fra Weills artikel illustrerer dette:

*[...] musical theater is the purest and most direct form of poetic theater. The presence of music lifts the play immediately to a high level of feeling and makes the spectator far more disposed to pursue the poetic line [...]*

*[...] Music can do what the greatest performer does at the height of his playing: it can win over the spectator with passion, it can create an exalted mood, which makes the poet's fantasy so much simpler to follow and accept [...]*

*[...] The common task of poet and composer is to see to it that the song is not inserted in the text as a number, but that it rises naturally and inevitably out of the scene and that it sinks back just as unobtrusively [...]*

Disse skriftsteder, som vel at mærke er skrevet ganske få år efter flugten fra

Hitlers Tyskland, ville Brecht have haft meget svært ved at tilslutte sig, og de viser klart, hvorfor forskellige forsøg på igen at bringe de to partnere sammen omkring nye projekter var dømt til at mislykkes på forhånd. Når Dümling i sin store bog om Brecht og musik,<sup>73</sup> betoner at Weill – på lige fod med Brecht – fra slutningen af 30'erne vender sig bort fra operaen hen imod musikteatret har han ret; men når han heri ydermere ser en tilnærmelse til Brechts ideer om forholdet mellem musik og teater, tror jeg han har uret; Dümlings kapitelovertitel, ”Offener Streit und spätere Annäherung” er næppe helt dækkende.

Af ovenstående turde det fremgå, at Weill til fulde tog de musikdramatiske genrer alvorligt – også i 1927-28 under arbejdet med *Mahagonny*. Dette er dog ikke ensbetydende med, at værket fra Weills side er blottet for ”metamusikalske” træk. Også Weill har med sin musik til Brechts tekst villet bidrage til en kritik af den kulinariske opera. Alt andet ville ganske enkelt have umuliggjort et samarbejde mellem komponist og librettist om dette værk. Og selvom dette samarbejde bestemt ikke var problemfrit og heller ikke var bæredygtigt så meget længere,<sup>74</sup> holdt dog til at frembringe en forestilling, hvor man ikke fornemmer afgørende uoverensstemmelser mellem tekst og musik.

Det er derfor nok at gå for vidt, når David Drew i en artikel fra 1963<sup>75</sup> i en af de tidligste mere grundlæggende fremlæggelser af realia omkring operaen *Mahagonny*, fraskriver denne ethvert operakritisk potentiale:

*Of the ideas about Mahagonny to which others may have been exposed, there is only one which menaces even the most generous-hearted listener – the idea that Weill intended the work as an attack on the body of the operatic convention by means of parody or an injected virus (jazz, cabaret etc.). This idea is wholly false.*

Naturligvis skaber Weill sin opera på operagenrens præmisser – i hvert fald et langt stykke hen ad vejen. Men i hele sit kradse tonesprog og sine karakteristiske sammenstød mellem det Weill'ske *bel canto* og den Weill'ske *song*-stil fremstår operaen samtidig som en problematisering af det 19. århundredes ”store” opera. Den dannede da også, som vi så det, afsæt for vægtige refleksioner over operagenren både i Weills og Brechts skrifter.

David Drew går i det følgende endnu videre i sin afvisning af enhver forestilling om, at Weill skulle have haft parodierende hensigter. De, der formaster sig til at mene, at der i *Mahagonny* findes parodier på passager fra *Tryllefløjten* og *Jægerbruden* ”...betrays a total failure to understand the origins and motivations of his [Weills] art”.<sup>76</sup>

Til dette må man sige, at hvis ikke orkanafsnittet til teksten ”Haltet euch

Der, wel- cher wan- dert die- se Stra- se

voll Be- schwer- den,

Hal- tet euch auf- recht fürch- tet euch nicht,

non legato

Brü- der er- lischt auch das ir- di- sche Licht,

**Nodeeks. 5 og 6:**

'De harniskklædtes' koral i finalen fra 2. akt af *Tryllefløjten* (eks. 5) og kor fra *Uvejrsscenen*, scene 11, i *Mahagonny*. (eks. 6).

aufrecht fürchtet euch nicht" for tostemigt mandskor forholder sig ironisk distancerende til "de harniskklædtes" duet i finalen af 2. akt af *Tryllefløjten*,<sup>77</sup> eller "schöner grüner Mond von Alabama" (fra operaens nr. 4, "Auf nach Mahagonny") ironiserer over brudejomfruernes kor i 3. akt af Webers *Jägerbruden*, hører vist alting op! (jvf. nodeeks. 5-8.)

Noget lignende møder vi i finalen i *Dreigroschenhoper*, der næppe kan forstås som andet end en parodi på en typisk opera-afslutning med *deus ex machina* og udpræget heltetenor tonesprog.

Schö-ner, grü-ner, schö-ner, grü-ner Jung-fern-  
 kranz, veil-chen- blau- e Sei- de.  
 Schö-ner grü-ner Mond von A- la- ba- ma,

Nodeks. 7 og 8:

Brudejomfruernes kor fra Webers Jægerbruden (eks. 7) og Weills omkvæd til 'Alabamasong' fra Mahagonny (eks. 8).

## Udgaver

Enhver opførelse eller indspilning af *Mahagonny* har flere versioner af værket at vælge mellem. Ikke to af opførelserne i Tyskland i årene før værket blev forbudt var ens: både teaterledere og Brecht og Weill selv ønskede ændringer i form af udeladelser eller ommøbleringer. Disse forhold afspejler sig naturligvis også i de trykte versioner af operaen (både i de gængse Brechtudgaver og i klaverudtogene) og i indspilningerne. I sin sammenfatning af disse forhold må David Drew – lidt mistrøstigt – konstatere:

*"There is no 'ideal' production of Mahagonny, just as there is no 'definitive' edition [...] The very nature of the work compels us to continue searching for ideal solutions long after we have recognized that there are none to be found".*<sup>78</sup>

Der skal ikke her gås i detaljer med disse forskellige varianter, men blot gives en oversigt over de vigtigste eksisterende udgaver af værket.

- a) *Klavierauszug mit Text von Norbert Gingold*, U.E.9851, 1929
- b) *Klavierauszug mit Text von Norbert Gingold*, U.E.9851, 1956

c) *Klavierauszug von Norbert Gingold. Nach den Autographen und hinterlassenen Korrekturen des Komponisten sowie anderen Quellen revidiert von David Drew (1969)*". U.E.9851, 1969.

Udgaverne a) og b) er identiske med undtagelse af at der til udgave b) er føjet et *Anhang* med en "Alternativ-fassung" af sangen "Ach bedenken Sie Herr Jack O'Brien". Udgave c) følger de to andre udgaver frem til kærlighedsscenen nr. 14; herfra er der til gengæld betydelige ændringer, som udgiveren gør nærmere rede for i indledningen til udgaven.

Hvad selve teksten angår har også Brecht-udgaverne afvigende versioner. Den af Brecht kanoniserede tekst – som vel at mærke ingen af de nævnte klaverudtog følger slavisk – er den, han lod trykke i hæfte 2 af *Versuche* fra 1930:<sup>79</sup> "Der vierte Versuch [...] ist ein Versuch in der epischen Oper: eine Sittenschilderung". Her blev også, som "Der fünfte Versuch" Brechts "Anmerkungen" til værket trykt – begge dele uden Weills aktive medvirken. Den nyeste udgave af teksten i GBA bind 2 følger versionen fra *Versuche*.

Afsluttende kan til denne oversigt føjes yderligere en version af musikken: den tyske dirigent Wilhelm Brückner-Rüggebergs orkesterarrangement af udvalgte musikalske højdepunkter til suiten, *Suite aus der Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* i syv satser.<sup>80</sup>

### **Operasangere eller syngende skuespillere**

Et af operaens grundlæggende problemer fra første færd har været, at den i en vis forstand har sat sig mellem to stole; skal den opføres af skolede operasangere eller af "syngende" skuespillere? Eller tilspidset: er det en opera, eller er det i virkeligheden et skuespil, som havde bedre af, at dialogen blev talt afbrudt af en række songs? Særlig akut bliver problemet, når man betænker at operaens to hovedpartier indeholder såvel egentlige operaafsnit som mere songprægede "numre". Samtidens opførelser, ophavsmændenes syn på værket og eftertidens reception afspejler tydeligt denne problematik. Ved premieren i Dresden var rollerne besat med operasangere, og ingen kunne være i tvivl om, at dette var en opera. Ved Berliner-opførelsen to år senere blev Jimmys og Jennys partier sunget af skuespillerne Harald Paulsen (Macheath fra *Dreigroschenoper*) og Lotte Lenya. Dette har formentlig styrket den sceniske udstråling og udførelsen af de egentlige "songs", men Paulsen og Lenya har næppe kunnet synge de meget krævende opera-afsnit tilfredsstillende, og Weill måtte da også foretage en række ændringer i det oprindelige partitur. Om han har gjort en dyd af nødvendigheden, eller om han rent faktisk selv foretrak den ændrede Berlin-version frem for den oprindelige Leipzig-version, lader sig ikke afgøre. Ikke



desto mindre er det Berlin-opførelsens løsning, der så at sige har sejret – ikke mindst i kraft af Lotte Lenyas autoritet. Allerede umiddelbart efter Leipzig-premierer – hvor hun altså *ikke* var med – udsendte hun en gramfonindspilning af ”Denn wie man sich bettet”,<sup>81</sup> og da der i 1932 udkom et større uddrag af operaen på plade, var det også med hende og Harald Paulsen.<sup>82</sup> Fra første færd er altså de syngende skuespillere blevet foretrukket på operasangernes bekostning.

Selvom det ikke ganske klart fremgår af det overleverede kildemateriale, er der næppe tvivl om, at for Weill var værket først og fremmest en opera, og kun operasangere kunne give det en dækkende udførelse. Weills dilemma i dette spørgsmål var naturligvis, at han var gift med Lotte Lenya og var den første til at erkende, at ingen bedre end hun kunne synge Jennys ”songs”. Alligevel viser Weills Leipzig-partitur, at en af Weill-overleveringens mere sejglivede anekdoter i hvert fald er noget vrøvl, når det gælder *Mahagonny*; det drejer sig om hans påståede bemærkning om, ”at hans sange altid kom til hans indre øre i Lenya stemme”.<sup>83</sup>

For Brecht var der ingen tvivl. Med hele sin holdning til operaen måtte han naturligvis foretrække en opførelse, der i så høj grad som muligt nedtonede det musikalske og fremhævede det tekstlige.

Problemet træder meget tydeligt frem i de to komplette indspilninger af *Mahagonny*, som findes på markedet: den gamle indspilning fra 1956 med Lotte Lenya som Jenny (”skuespiller-løsningen”) og den nye fra 1988 med Anja Silja som Jenny (”opera-løsningen”).<sup>84</sup>

I forhold til Weills partitur har Lenya i sin indspilning måttet foretage en række ganske drastiske tillempninger: ”Alabama song” og ”Denn wie man sich bettet” er transponeret henholdsvis en kvint og en kvart ned; som følge heraf er de flerstemmige mellempartier i Alabama song helt udeladt. I ”Benares song” bytter Begbirk og Jenny ganske enkelt stemmer, således at Begbirk synger den sopranstemme i det femstemmige ensemble, som fra Weills hånd er tiltænkt Jenny. Endelig er i den øvrige del af operaen hele Jennys parti konsekvent lagt en oktav ned. I kærlighedsduetten med Jimmy, *kranische Duett*, bliver dette fatalt!

På overraskende vis sættes disse nødløsninger i relief af det tilhørende pladehæfte. Her gør H. H. Stuckenschmidt, hvis navn iøvrigt ikke anføres som forfatter, i sin gennemgang af operaen indgående rede for tonearter og tonefølger i netop de sange på pladen, som er transponeret! Og *Kranische Duett* omtales som ”eine reine polyphone Schöpfung”, en karakteristik som er dækkende for den af Weill komponerede duet, men som ikke rigtig passer til

pladens udførelse af den, hvor Jennys sopran parti som nævnt er transponeret til tenorlejet!

Sådanne problemer findes selvsagt ikke i indspilningen fra 1988 med Anja Silja. Her får man faktisk mulighed for at høre værket på en helt ny måde, med Jennys parti i det originale sopranleje. Det giver en musikalsk langt mere tilfredstillende opførelse, selvom man naturligvis til gengæld savner den velkendte snert i Lotte Lenyas udførelse af Brechts song tekster.

Enhver opførelse af *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* må således træffe et valg. Partituret levner ikke rigtig mulighed for at tilgodese begge hensyn. Det er naturligvis ikke første gang i operaens historie dette problem rejser sig. Men det er særlig akut i et værk som dette, og det har været årsagen til de mange forsøg med bearbejdelser og nødløsninger som forskellige teaterdirektører siden har måttet gribe til.

### **Jazzindflydelsen**

Weills musik fra sidst i tyverne og fremefter – og dermed altså også Mahagonny-værkerne – er naturligvis utænklig uden en stærk indflydelse fra jazzen. Ikke sådan at forstå, at der i Songspiel eller operaen findes afsnit, der direkte imiterer jazzen, men mange passager tager farve af den både i harmonisk og rytmisk henseende. Weill skal selv i en udtalelse have advaret mod at opføre hans musik, som om det var jazz. I forbindelse med en opsætning i New York i 1933 af Dreigroschenoper anmoder han om at dirigenten må få ”a description of the musical idiosyncrasies of the piece – that it is not jazz-music in the American sense but rather a quite special, new sound, which can be achieved only by a meticulous realization of the original full score”.<sup>85</sup>

Mange komponister i tyverne lod sig inspirere af jazzen, tidligst i Frankrig med Eric Satie, Stravinsky og Les Six og lidt senere i Tyskland med komponister som Hindemith, Krenek, Weill og andre.<sup>86</sup> Allerede jazzens kontroversielle stilling som dekadent, mindreværdig og direkte uciviliseret har vel gjort den attråværdig for komponister, for hvem fortidens musik var blevet suspekt. Der lå således såvel ideologiske som stilistiske motiver bag kunstmusikkens flirt med jazzen.

I denne forbindelse skal man dog huske på, at ”jazz” i tyvernes Paris og Berlin var et noget mere udvandet begreb, end det vi i dag kender<sup>87</sup>. Det omfattede både den egentlige sorte autentiske musik, den hvide efterligning af den samt næsten enhver form for ”rytmisk” dansemusik spillet på restauranter og underholdningsetablissemeter.

Weill selv havde allerede i 1926 bekendt sig til den amerikanske jazzmusik –

både som komponist (i operaen *Royal Palace*) og som skribent (i artiklen ”Tanzmusik, Jazz; Analyse (Bartoks 1. Streichquartett)”. I sidstnævnte hedder det:

*In unseren Tagen, wo für den Grossstadtmenschen der Tanz zu den wenigen Dingen gehört, die ihn über den Alltag hinwegzuheben vermögen, kommt natürlich der Tanzmusik eine Bedeutung zu, die sie in früheren Zeiten nicht besass. Das hat einerseits zu einer kunstfremden Industrialisierung des leichten Musikbetriebes geführt: das unbekümmerte Zigeunertum der Tanzspieler früherer Zeiten hat einem krassen Geschäftsgeist Platz gemacht. Andererseits aber drückt ein bestimmter Zweig der Tanzmusik den Zeitgeist unserer Tage so vollkommen aus, dass er sogar auf einen bestimmten Teil der ernsten Kunstmusik einen vorübergehenden Einfluss gewinnen konnte. Der Rhythmus unserer Zeit ist der Jazz. Die Amerikanisierung unseres ganzen äusseren Lebens, die sich langsam aber sicher vollzieht, findet hier ihren merkwürdigsten Niederschlag.<sup>88</sup>*

Et par år senere – i en artikel i *Anbruch* fra 1929<sup>89</sup> kommer Weill lidt nærmere ind på jazzens betydning for kunstmusikken. Han slår fast, at det nu ikke længere bør betragtes som noget påfaldende, at komponister således lader sig inspirere af jazzen, men også, at det ikke drejer sig om ubearbejdet at citere jazz eller dansemusik i værkerne, men at lade dem fremstå ”in übertragener Form”, som han udtrykker det. Weill lægger i denne forbindelse stærk afstand mellem sin egen tids brug af jazzen og tidligere kunstmusiks brug af diverse danseformer:

*Der Jazz erschien mitten in einer Zeit gesteigerter Artistik als ein Stück Natur, als gesundeste, kraftvollste Kunstäusserung, die durch ihren volkstümlichen Ursprung sofort zu einer internationalen Volksmusik von breiter Auswirkung wurde.*

Endelig understreger han, at hele jazzens væsen og miljø kan bidrage til at gennembryde, hvad han betegner som ”das starre System der Musikübung in unseren Konzerten und Theatern”.

”Der Rhythmus unserer Zeit ist der Jazz”, skrev Weill kategorisk. Man kan spørge, hvilke muligheder der var i Berlin i 1920’erne for at høre denne nye amerikanske musikform, der selv i USA kun havde været kendt fra plader siden 1917 og gennem radio siden begyndelsen af 20’erne.

For det første skal det betones, at jazzdyrkelsen var en del af hele den almindelige amerikabegejstring, som ikke mindst hos de intellektuelle var fremtrædende i tiden. For det andet, at der faktisk var ganske meget jazz at høre i Weills Berlin, der jo iøvrigt hvad angår underholdningsindustri netop på

denne tid ubetinget var Europas førende storby. Fra 1923 spillede der jævnligt jazzmusik i den tyske radio – omend i den tidligere nævnte noget udvandede form. Men også autentiske plader med Armstrong, King Oliver, Bessie Smith, Fletcher Henderson og andre var let tilgængelige, eftersom tyske pladeselskaber som *Lindström AG*, *Electrola* og lidt senere *Deutsche Grammophon* havde adgang til at udgive indspilninger, der oprindeligt var kommet på amerikanske plademærker. Endelig skal det nævnes, at en række amerikanske jazzorkestre turnerede i Europa i midten af tyverne, og naturligvis også nåede Berlin. Størst betydning for udbredelsen af den sorte musik havde vel Josephine Baker med sit *La Revue nègre* og Sam Wooding med *The Chocolate Kiddies Revue* (begge i Berlin i 1925). Også den mere ”stuerene” hvide version af jazzmusikken lod sig høre med Paul Whitemans europaturne i årene 1925-26.

Hertil kan føjes et par vidnesbyrd om, at jazzmusikken – trods den forargelse, den vakte i vide borgerlige kredse – også tidligt fik foden indenfor i et par af kunstmusikkens højborge: konservatoriet i Frankfurt am Main kunne som det første i verden i 1928 tilbyde undervisning i jazz, og aprilnummeret 1925 af det ansete musiktidsskrift *Anbruch* var viet omtale og analyse af jazzen.<sup>90</sup> Nummeret indeholdt bl.a. artikler af komponister som Darius Milhaud og Percy Grainger, og redaktøren Paul Stefans leder, ”Jazz?..” slutter således:

*”Für uns bedeutet er [jazzen] zunächst [...] Auflehnung dumpfer Völkerinstinkte gegen eine Musik ohne Rhythmus. Abbild der Zeit: Chaos, Maschine, Lärm, höchste Steigerung der Extensität – Triumph des Geistes, der durch eine neue Melodie, neue Farbe spricht. Sieg der Ironie, der Unfeierlichkeit. Ingrim der Höchstegüterwahrer. Überwindung biedermeierischer Verlogenheit, die noch allzu gerne mit Romantik verwechselt wird: Befreiung also von der ’Gemütlichkeit’. Reichtum, Glück, Ahnung, lichterer Musik.”<sup>91</sup>*

Selvom Weills og andres brug af stilmidler fra jazzen nok stadig af mange blev betragtet med rynken på næsen, kunne der altså fra slutningen af tyverne spores en stigende forståelse for den – en forståelse som brat hørte op med nazisternes magtovertagelse i 1933.

## Stoffet

Brechts værker er kendetegnet ved, at de i meget høj grad anvender lånt materiale – enten lån fra Brecht selv eller fra andre. Det gælder også *Mahagonny*, hvor langt den overvejende del af operaens afsluttede ”numre” eller *songs* er digte, som oprindeligt er skrevet uden tanke på operaen. Nogen vil hævde, at

det faktisk er dette forhold, der gør operaen så kalejdoskopisk og fragmentarisk. Faktisk er den såkaldte *Havanna Lied* ("Ach, bedenken Sie, Herr Jacob Schmidt") den eneste af operaens songs, som tilsyneladende er skrevet direkte til operaen. Tekstligt er *Mahagonny* således en række scener med indlagte Brecht-digte; hvad der holder sammen på det hele, er Weills musik.<sup>92</sup>

I det følgende gives først en samlet oversigt over de af operaens tekster, der er taget fra tidligere digte af Brecht; som det ses er de jævnt fordelt over hele operaen. Herefter følger en mere detaljeret redegørelse for det lånte materiale – dog med udeladelse af *Mahagonny*-digtene fra *Songspiel*.

Oversigt over eksisterende materiale:

Scene 1: Aber dieses ganze Mahagonny

Scene 2: Oh, show us the way to the next whisky-bar

Scene 3: Über die Städte

Mahagonnygesang Nr. 4

Scene 4: Auf nach Mahagonny

Scene 8: Der Johnnywillkeinmenschsein-Song

Scene 8: Ach mit eurem ganzen Mahagonny

Scene 9: (Gebet einer Jungfrau; musik)

Scene 11: Oh, Moon of Alabama

Gegen Verführung

Blasphemie

Jennys Song,

Scene 14: Der Song von Mandalay

Die Liebenden

Scene 16: Wer in Mahagonny blieb

Tahiti

Seemannslos

Jennys Song

Scene 18: ("Darum muss freigesprochen Jimmy Mahoney"; musik)

Benares Song<sup>93</sup>

Scene 19: Gott in Mahagonny

Dieses schöne Mahagonny

Scene 20: Gedicht über eine Toten

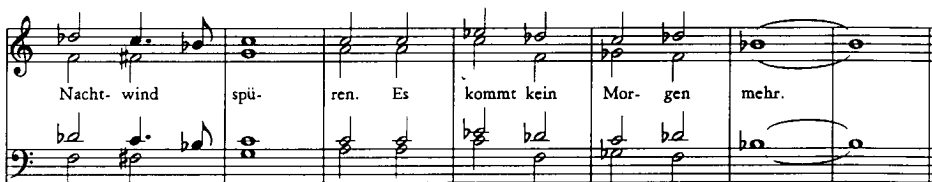
*Über die Städte* [GW 8,215; Aufstieg 1. akt nr. 3; Kl.udt.s. 24 og s. 29]. "Unter unsern Städten sind Gossen" (Kl.udt.: "Wir wohnen in den Städten"). Indgår i



Lasst euch nicht ver-füh-ren, es gibt kei-ne Wie-der-kehr.



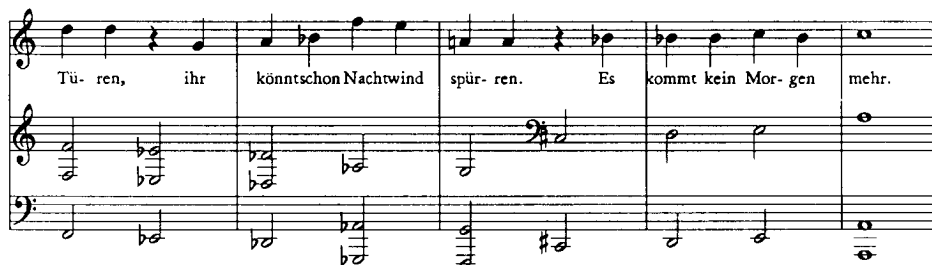
Der Tag steht vor den Tü-ren ihr-könnt schon



Nacht-wind spü-ren. Es kommt kein Mor-gen mehr.



Lasst euch nichtver-füh-ren, es gibt kei-ne Wie-der-kehr. Der Tag steht vor den



Tü-ren, ihr könntschon Nachtwind spür-ren. Es kommt kein Mor-gen mehr.

**Nodeeks. 9 og 10:**

»Lasst euch nicht verführen«, kor fra slutningen af scene 16 (eks. 9) samt Jimmys solofremførelse i slutningen af scene 19 (eks. 10).

”Zweite Lektion” af *Hauspostille* (i en senere udgave af *Hauspostille* – ikke i den oprindelige). Synges i operaen af mændene fra storbyerne før de drager til paradisstaden Mahagonny.

*Mahagonnygesang Nr. 4* [GW 8 s. 136; L&S 85; Aufstieg 1. akt nr. 3; Kl.udt. s. 27], ”Ach, Johnny, hab nicht so viele Angst um deinen Kopf”. Digtet omfatter to vers med omkvæd; omkvædet, ”und sitzt du einmal bei den Mahagonnyleuten” synges – i let bearbejdet form – som en slags propaganda for den nyligt grundlagte paradisby Mahagonny.

Den autentiske betegnelse af sangen som ”Nr. 4” kunne tyde på, at den oprindeligt er tænkt indført blandt *Mahagonnygesänge* i *Hauspostille*, hvor der ingen ”Nr. 4” findes.

Som det ses, optræder i denne sang – ligesom i flere af de øvrige – personen Johnny. Måske skulle en sådan oprindeligt have optrådt i operaen, eller også er det endnu et udslag af Brechts forkærlighed for amerikaniserede navne.

*Der Johnnywillkeinmenschsein-Song*, også overleveret som *Das Cocktail-ABC*. [L&S 99, Aufstieg, 1. akt nr. 8, Kl.udt. s.83]; ”Ich glaube, ich will meinen Hut aufessen”. Skitse med melodifragment af Brecht overleveret sammen med ”Mahagonnysong Nr. 4” (se ovenfor s. 74).

Synges af Jim som selvstændig *song* i operaen som udtryk for hans skuffelse over livet i Mahagonny, fordi ”etwas fehlt”.

*Gegen Verführung*, [GW 8, 260; L&S 16; Aufstieg 1. akt. nr. 11; Kl.udt.234 og 292]. Digtet skrevet 1918 (med titlen *Luzifers Abendlied*), indføjet som ”Schlusskapitel” i *Hauspostille* (se ovenfor s. 82). Placeringen i *Hauspostille* og Mahagonny viser, hvilken betydning Brecht tillagde dette meget tidlige digt. Digtet har skiftet plads i de forskellige opførelser. I *Versuche*-versionen, som ifølge overleveringen blev lavet uden Weills medvirken, optræder digtet i 1. akt. nr. 11, hvor det synges af Jim umiddelbart før han forkynder den nye livsmoral i Mahagonny med omkvæddet ”Du darfst es” – altså moralen efter hvilken alt skal være tilladt, blot man har penge. I klaverudtoget har udgiveren på baggrund af ændringer foretaget i forbindelse med opførelsen i Frankfurt i 1930 ladet det optræde to steder: i slutningen af 2. akt (nr. 16) synger koret første vers efter at have konstateret, at Jim ikke kan betale for sin whisky og han dermed er fortabt; og kort før sin henrettelse (3. akt nr. 19) synger Jim (og i sidste vers tillige Jenny) hele digtet som en slags afsluttende morale før det endelige sammenbrud i Mahagonny. I begge tilfælde har Weill komponeret musikken som en slags koral, unægtelig i en anden musikalsk stil end den Brecht havde anvendt i sin musik til digtet ti år tidligere (jvf. nodeeksempel 9 og 10)

*Blasphemie* [Aufstieg 1. akt nr. 11; Kl.udt. s. 139] ”Wenn es etwas gibt Was du haben kannst für Geld”. Under den anførte titel er digtet oprindeligt skrevet til Brechts digtsamling *Aus einem Lesebuch für Stadtbewohner* – en samling med samme didaktiske karakter som *Hauspostille*, og iøvrigt skrevet med henblik på en grammofonplade; senere blev digtet trukket tilbage fra *Lesebuch*<sup>94</sup> og blev i stedet brugt her i *Mahagonny*, hvor det i rædselsnatten med taifunen på vej mod Mahagonny bliver udtryk for Jims førnævnte kyniske leveregel: ”Du darfst es”.

*Song von Mandalay* [GW 8,324; L&S 87, Aufstieg 2. akt nr. 14; Kl.udt.s. 175]. ”Rasch, Jungens, he! Stimmt ihn an, den Song von Mandalay”. Kun slutningen af omkvæddet anvendes i Mahagonny. Hele digtet (men med en anden musik) havde allerede være brugt i *Happy End* – Brechts og Weills mislykkede forsøg fra 1929 på at følge Dreigroschen-successen op. I *Mahagonny* bruges sangen i indledningen til kærlighedsscenen, hvor mændene står i kø og venter på adgang til bordellet.

*Jennys Song* [GW III,216; L&S 130,25; Aufstieg 1.akt nr. 11 og 2. akt nr. 16; Kl.udt. s.151 og 226]. ”Denn wie man sich bettet, so liegt man”. Sangen formentlig oprindeligt skrevet til Dreigroschenoper, hvor den meget vel kunne have været sunget af ”Die Spelunken-Jenny”; første vers lyder:

*Als ich mein Brautkleid anzog  
Meine Mutter bei mir stand:  
”Er wird dir sagen, du sollst dich  
Ihm geben ganz in die Hand”  
Ja, Hingabe, das ist leicht gesagt!  
Da sind sie alle dafür!  
Und dann nehmen sie, was da gegeben ist  
Und dann sagen sie, dass das kein Leben ist  
Und gehn in eine andere Tür.  
Denn wie man sich bettet, so liegt man  
Zudeckt einen keiner da mehr.  
Drum, wenn einer tritt, dann sei du es  
Und wird einer getreten, dann sei’s er!*

Som det fremgår, er omkvæddet overført næsten ordret til Mahagonny, mens selve verset kun anslår den grundtone, som opera-versionen behandler. Det er utvivlsomt den mest berømte ”song” i operaen, og for mange fremstår den som indbegrebet af *Mahagonny*, ikke mindst i kraft af Lotte Lenyas fortolkning af den. Den optræder to steder i operaen; første gang danner refrainet alene



afslutning på 1. akt: efter at taifunen på mirakuløs vis er gået uden om Mahagonny sættes alle moralbegreber ud af kraft. Gør hvad du vil, ”denn wie man sich bettet, so liegt man”. Anden gang bringes sangen i sin helhed, nu sunget af Jenny efter at hun har nægtet at rejse den ubetydelige sum penge, som ville kunne redde Jim Mahoney fra galgen; ”denn wie man sich bettet,..”. Det hævdes, at det er Brecht selv, der har skrevet melodien til det berømte omkvæd.<sup>95</sup>

*Die Liebenden* [10-bindsudgaven af digtene, bd.2 s.210; Aufstiege 2. akt nr. 14; Kl.udt. 283] Dette smukke men triste kærlighedsdigt indgår som et af operaens musikalske højdepunkter under betegnelsen ”Kranische Duett”, sunget af Jenny og Jim Mahoney i bordelscenen (nr.14). I forbindelse med en aferotisering af hele denne scene efter førsteopførelsen gled duetten ud; på grund af sine musikalske og tekstlige kvaliteter har David Drew i sin udgave af klaverudtoget flyttet duetten til scene 19, hvor Jenny og Jim tager afsked med hinanden umiddelbart før Jims henrettelse. På dette sted fungerer duetten både musikalsk og dramatisk.

*Tahiti* [GW 8,105; L&S 70; Aufstiege 2.akt nr. 16; Kl.udt. s.212]. ”Der Schnaps ist in die Toiletten geflossen”. Digtet er skrevet allerede i begyndelsen af tyverne; oprindeligt var det planlagt for en scene i Brechts lystspil *Mann ist Mann*, hvor en fingeret skibsfart i stormvejr finder sted på et spisesstuebord; her i *Mahagonny*, hvor tre af de oprindelige fem vers anvendes med enkelte omskrivninger, foregår sejladserne på et billiardbord!<sup>96</sup>

*Seemannslos* [Aufstiege 2. akt nr. 16; Kl.udt. s. 219] ”Stürmisch die Nacht”. Denne sømandssang fra ca. 1890 af Adolph Martell med musik af H.W.Petri (oprindeligt engelsk tekst, ”Asleep in the Deep” af Arthur J.Lamp<sup>97</sup>) synes at høre til blandt Brechts kæreste barndoms minder. Foruden i *Mahagonny* dukker den op i *Im Dickicht der Städte*, *Trommeln in der Nacht*, *Mann ist Mann* samt *Dreigroschenroman* (hvor to af versene danner indledning til hver sit afsnit i romanens kap. 14). Blandt Brechts papirer findes den omtalt flere gange; i et dagbogsnotat fra 1921 læser vi: ”Orge und Hei verschleppen mich zum Hei. Dort singen wir das ”Seemannslos” und den ”Roten Sarafan”...Orge spielt Klavier wie ein Schwein, das ”Gebet einer Jungfrau” und den ”Radetzky”, und lacht, dass die Zähne wackeln”.<sup>98</sup> Og i et notat fra o. 1953 hedder det: ”In meiner Kindheit hörte ich oft ”Das Seemannslos”. Es ist ein unbedeutender Schlager, aber er enthält einen Vierzeiler von grosser Schönheit [...] Ich habe sie [i.e. Volkslieder] glücklicherweise nicht nur gelesen, sondern auch gehört, gesungen von der Bevölkerung mit der besonderen Intonation und bei der richtigen Gelegenheit”.<sup>99</sup>

Dar- um muss frei ge- spro- chen wer- den Jim- my Ma- ho-  
 ney dar- um muss frei- ge- spro- chen wer- den Jim- my Ma- ho-  
 ney, dar- rum muss fre- ge- spro- chen wer- den Jim- my Ma- ho  
 ney, Jim- my Ma- ho- ney, der Holz- fäl- ler aus A- las- ka.

**Nodeeks. 11:**

**Gammel vækkelsesmelodi (?) brugt af vennerne i scene 18 i deres opfordring til dommeren om Jims frigivelse.**

I *Mahagonny* bruges fire linjer af sangen (formentlig netop den i citatet omtalte "Vierzeiler von grosser Schönheit") med den oprindelige melodi.

*Gedicht über einen Toten* [L&S 97 og 129.06; Aufstieg 3. akt nr. 20; Kl. udt. s. 315], "Können ihm Essig holen". Digtet skrevet midt i tyverne; oprindeligt tænkt anvendt i Brechts og Weills *Berliner Requiem* fra 1928. I *Mahagonny* danner digtet afslutning på hele operaen som akkompagnement til Jim Mahoneys ligbegængelse med den gentagne strofe "Können einem toten Mann nicht helfen", der til allersidst ændres til "Können uns und euch und niemand helfen" – de sidste ord i operaen før tæppefald.

Såvidt de "lånte" tekster. Hvad angår brugen af allerede eksisterende musik, tegner billedet sig noget mere kompliceret. Formentlig kunne der påvises adskillige melodi-stumper fra tidens gængse slagerrepertoire. Her skal kun anføres to musikalske citater: Tekla Badarzewska-Baranowskas *Nonnens Bøn* fra 1856 i indledningen til scene 9 som udtryk for "die ewige Kunst", som det hedder i Jacks henførte bemærkning – samtidig med at den symboliserer hovedpersonens nostalgiske beretning om de syv hårde år i "Alaskas snehvide skove" – og korets afsyngelse i rettergangs-scenen nr. 18 af en tarvelig melodi til teksten "Darum muss freigesprochen Jimmy Mahoney" (se nodeeks.11). Lektor Carsten E. Hatting har oplyst, at han husker den fra gammel tid som en vækkelsessang med slutlinjerne

*Han har taget alle vore synder på sig selv*

*Og vi ser dem aldrig mer*

Ikke for ingenting er Jimmys placering i operaens handling Brechts bud på en Messias-skildring!

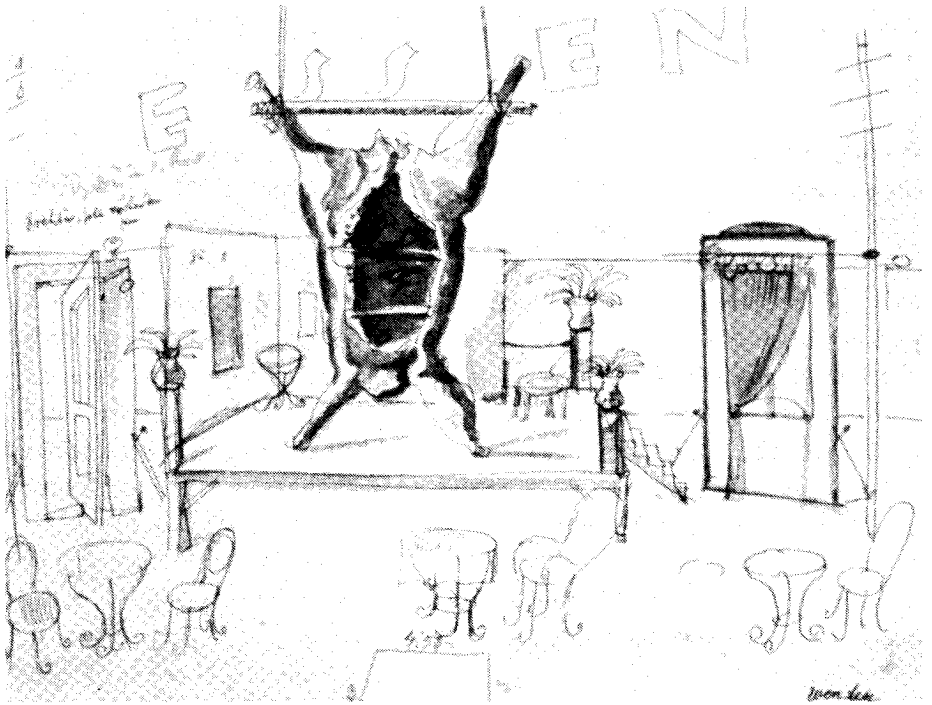
### **Modtagelse**

Vurderingerne af *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* har fra premieren i 1930 og til i dag været stærkt svingende. En af grundene til dette er naturligvis dens politisk-moralske undertoner. Nogen fast plads i det store operarepertoire har den ikke erobret til dato – dertil er den både tekstligt og musikalsk for kontroversiel – tekstligt på grund af sit samfunds- og menneskesyn, musikalsk på grund af sin sammenblanding af stilelementer fra normalt uforenelige sfærer. Hverken i 1930 eller idag ville nogen tage anstød af, at teatret eller litteraturen behandlede samfundsmæssige emner, men at en *opera* gør noget lignende, er straks mere problematisk. Traditionelt egner dette medie sig til skildring af følelser – sådanne er der skrevet en del operaer om – men ikke til kritik af menneskelig adfærd under bestemte samfundsmæssige forhold. Det er som om det indtil de seneste års Weill-renaissance har været opfattet som lidt kompromitterende at vurdere *Mahagonny* på lige fod med andre operaer.

Problemerne opstod som nævnt allerede ved premieren. Havde førkrigstiden haft sin berømte publikumsskandale med Stravinskys *Sacre du Printemps*, fik mellemkrigstiden det med *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Meget af kritikken i pressen var forstående, men publikum reagerede stærkt imod forestillingen. Efter premieren i marts 1930 kunne man i *Das Tagebuch* læse følgende malende beskrivelse af publikums adfærd:

*Theaterskandale sind etwas ungemein Anregendes. Es ist schön, die Menschen um ideeller Fragen willen, wie eben die Kunst sie auf- und hinwirft, rauf lustig werden und bis zum Schlagtreffen sich erhitzen zu sehen. Nichts ist in solchen Theaterkämpfen (die durch das Immaterielle der Streitpunkte, sowie durch die Teilung der Raufenden in Gläubige und Ketzer, Anhänger einer neuen und solche einer alten Lehre, an Religionskriege erinnern), nichts ist in ihnen zu gewinnen als die Oberhand, und doch werden sie mit einer giftigen Anstrengung geführt, als winkten Preise. Was ist den Leipziguern schliesslich Mahagonny, dass sie um es sollten heulen? [...]*

*Schon am Beginn des Abends, der stürmisch werden sollte, lag Verschiedenes in der Luft. Eine Spannung, eine vorspürende Unruhe, ein hörbares Zurechtrücken der Leidenschaften. Die Gemüter, auch die nichtsahnenden, gaben leichtes Brodeln von sich, als stünden sie auf einem Feuer, das sie langsam zum Kochen bringe. Es roch auch stark nach mitgebrachtem Unwillen, der darauf wartete, erregt zu werden,*



Sceneudkast af Caspar Neher til Leipzig-opførelsen af 'Mahagonny' i 1930.

und, als diese Erwartung sich nicht rasch genug erfüllte, durch Selbstzündung losging. Es ging los. [...]

In nächster Umgebung meines Platzes geschah allein schon folgendes: Die Nachbarin links wurde von Herzkrämpfen befallen und wollte hinaus; nur der Hinweis auf das Geschichtliche des Augenblicks hielt sie zurück. Der greise Sachse rechts umklammerte das Knie der eigenen Gattin und war erregt! Ein Mann hinten redete zu sich selbst: "Ich warte nur, bis der Brecht kommt!" und leckte sich – in Bereitschaft sein ist alles – die Lippen feucht. Kriegerische Rufe, an manchen Stellen etwas Nahkampf, Zischen, Händeklatschen, das grimmig klang wie symbolische Maultschellen für die Zischer, begeisterte Erbitterung, erbitterte Begeisterung im Durcheinander. Zum Schluss: levée en masse der Unzufriedenen, und deren Niederschmetterung durch den Hagel des Applauses. Es gab eindrucksvolle Episoden. Ein würdiger Herr mit gesottenem Antlitz hatte seinen Schlüsselbund gezogen und kämpfte durchdringend gegen das epische Theater. Vier Schlüssel hingen an langer Kette, vermutlich der Haus-, der Wohnungs-, der Lift-, der Schreibtischschlüssel. Den fünften hielt der Missvergnügte an die Unterlippe gepresst und

liess über die Bohrung im Metall Luftströme von höchster Schwingungszahl streichen. Der Ton, den das Instrument erzeugte, hatte etwas Erbarmungsloses, in den Magen Schneidendes: es muss der Kasse-Schlüssel gewesen sein, auf dem der Wilde bliess. Seine Frau verliess ihn nicht in der Stunde der Entscheidung. Eine sehr grosse Frau, aufgesteckter Haarknoten, glatt fallendes blaues Kleid mit gelben Rüschen zu unterst. Die Dame hatte zwei dicke Finger in den Mund gesteckt, die Augen zugekniffen, die Backen aufgeblasen. Sie überpfiff den Kasse-Schlüssel. Ein Anblick, grässlich und gemein.

"Von hier und heute geht eine Epoche aus, und ihr könnt sagen, ihr seyd dabei gewesen" (Goethe). Der Satz galt der Schlacht von Valmy, trifft aber vielleicht auch auf die Affäre Leipzig-Mahagonny zu. In seiner zweiten Hälfte: "und ihr könnt sagen, ihr seyd dabei gewesen" sogar bestimmt.<sup>100</sup>

Th.W.Adorno går i sin anmeldelse anderledes seriøst til værks.<sup>101</sup> Han kalder værket "den første surrealistiske opera" – en opera som fremstiller den eksisterende kapitalistiske verden, set fra "det klasseløse samfunds fugleperspektiv". Formen er *montagens* og ikke *reportagens*, som det ellers var blevet vanligt i det naturalistiske teater. Hertil bidrager ikke mindst Weills musik, som for Adorno har sine kvaliteter i den chockvirkning, den skaber i kraft af måden, hvorpå den anskueliggør den dekadente borgerlighed:

*"Sie [musikken] wird erst die glorreich missverständene Dreigroschenoper, die als Parergon zwischen dem ersten Mahagonny-Songspiel und der endgültigen Gestalt liegt, an die rechte Stelle rücken und zeigen, wie wenig es in den fasslichen Melodien um arriviertes Amusement und zündende Vitalität geht; dass dieses Qualitäten, die ja der Weillschen Musik fraglos zukommen, nur Mittel sind, den Schrecken der erkannten Dämonologie im Bewusstsein der Menschen durchzusetzen".*

I denne forbindelse fremhæver Adorno specielt *Alabama Song*, der på forbillig vis udmønter sammenstødet mellem selve det, der engang var og den nutidige nostalgiske længsel efter det.

Som det er antydnet tidligere var Adorno ikke den eneste fra kredsen af tyske venstreintellektuelle, der kunne se kvaliteterne i *Mahagonny*. Men i den almindelige bevidsthed fremstod værket enten som blegrod politisk propaganda eller som værket, hvor operagenren blev besudlet med halvvulgær populærmusik!

Da operaen efter to års forløb og et antal opsigtsvækkende og skandaleprægede opførelser omsider nåede til Berlin, havde den mistet nyhedens interesse og det hele forløb uden tumulter og optøjer af nogen art – måske ligefrem til

skuffelse for de implicerede. Opførelsen, der fandt sted 21. december 1931, blev ledet af Alexander von Zemlinsky, der efter anmeldelserne at dømmes bedre end Gustav Brecher ved Leipzig-premierens formåede at gengive den særlige Weill'ske tone.

Den fyldige anmeldelse af Herbert F. Peyser skrevet i Berlin lillejuleaften og trykt i *New York Times* d. 10. januar 1932 – i Jazzens og den fiktive by Mahagonny's hjemland, ikke at forglemme – lægger ikke fingrene imellem. Efter at have mindet om tumulterne ved opførelserne i Leipzig og Frankfurt fortsætter anmelderen med en vis skadefryd:

*"But the people who on the evening of Dec. 21 traveled in the general direction of the Uhlandstrasse (the house was sold our days in advance), primed for all the choicest shivers of riot and scandal, were grievously disappointed. Instead of visiting contumely and bad eggs on the work, the hard-boiled Berliners let the performance run its elongated course almost in the odor of sanctity. There was the applause of politeness after the first and second acts and some very real enthusiasm midway in the third [...]*

*And that was that! But I could not help feeling sorry for Messrs. Weill and Brecht. For probably the first time in the career of their opera they had to go without the flattering unction of a "scandal" [...] For a riot is exciting and helps you to forget that a great deal of "Mahagonny" is very, very dull [...]"<sup>102</sup>*

Ikke bare er operaen "very very dull", men heller ikke den Weill'ske jazztone finder nåde for anmelderens ører:

*"Let me [...] add that, with all its jazz of the "Jonny Spielt Auf" order, most of the "Mahagonny" music sounds pretty "old hat" today, and that Kurt Weill is not one-tenth so good a melodist as a number of contemporary German "Schlager" composers. Such a work does not endure gracefully the vicissitudes of two black years"<sup>103</sup>*

Anmeldelsen slutter med følgende svada:

*Among the other visual joys of the production were a prizefight, a court scene, and an electrocution which lasted so long that one feared the young criminal must inevitably perish of senile decay before the electric current was at last put to function. As for taking "Mahagonny" seriously and solemnly – well, you have to be German to understand that!"*

Anmelderen har tydeligvis – og vel også forståeligt nok – været i vildrede med, hvad det egentlig var for en genre, han havde over for sig. Han vil ikke anerkende den som traditionel opera – i så fald havde det været meningsløst at

fremhæve længden af dødsscenen (absurditeterne i operalitteraturens dødsscener er utallige og hører til blandt genrens konventioner); værkets karakter af metaopera – altså i en vis forstand en opera om operaen som genre – har han ikke forstået. Og det politisk-moralske indhold har formentlig på forhånd været ham imod. Hans eneste mulighed har derfor været overbærenhed og ironisk distance. Man fristes til at spørge: hvorfor under disse omstændigheder egentlig bringe en så indgående anmeldelse af en Berlineropførelse i en New York avis? Så meget desto mere som musikforskeren Alfred Einstein i samme avis allerede havde givet operaen en fyldig omtale efter premieren to år tidligere. På dette tidspunkt kunne ingen vel endnu vide, at begge forestillingens ophavsmænd i løbet af få år ville være nødt til at slå sig ned netop her i USA.

Også for de hjemlige kritikere var gassen nu gået af ballonen! Mens Eberhard Preussner i forbindelse med Leipzig-premieren kunne konstatere, at med *Mahagonny* havde politik holdt sit indtog i operagenren, og H.H.Stuckenschmidt kunne fastslå, at *Mahagonny* var det kunstværk, som var imødeset med den største foragt og den største spænding, måtte Heinrich Strobel i januarhæftet af *Melos* efter Berlineropførelsen skuffet konstatere:

*Im Kurfürstendamm-Theater gab es keinen Kampf der Meinungen und keinen Skandal. Mahagonny fand freundlichen Applaus. Die Oper wirkt heute längst nicht mehr so aggressiv wie damals. Ihre Thesen sind bei aller Kühnheit und Brutalität doch literarische Thesen.*<sup>104</sup>

Efter hver af de følgende opførelser af *Mahagonny* blev tonen i kritikken skrapere og skrapere. En anmeldelse af Wienerpremieren i *Die Reichspost* fra april 1932 slår tonen an: hverken tekst eller musik fortjener seriøs beskæftigelse; teksten er ren nihilisme, musikken ren kakofoni, som det er en pine at lytte til for enhver, der er vænnet til musik af "tonekunstens mestre". Ved premieren, hedder det videre i anmeldelsen, var der kun ganske få ungdommelige tilskuerne, som fandt behag i værket; sådanne, som i kunsten forveksler frihed med anarki og føler sig særligt tiltrukket af "rå og hemningsløse steder i teksten"! Så var der trods alt mere forståelse at hente hos de københavnske kritikere halvandet år senere. Herom mere i det følgende.

I Brecht-litteraturen har operaen (naturligvis primært teksten) været udsat for stærk kritik, såvel fra marxistisk som fra borgerligt hold. Her skal denne kritik eksemplificeres ved en kort omtale af to betydelige Brecht-kenderes behandling af *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, nemlig Ernst Schumacher og Bjørn Ekmann.<sup>105</sup>

Hovedkritikken af værket går på, at handling og miljø er skildret så uvirkeligt – parabelagtigt – at publikum har vanskeligt ved at identificere dem med det kapitalistiske samfund. Hvis man endelig opfatter fremstillingen som et sindbillede på samfundet, bliver man ikke opfyldt af trang til ændre ved forholdene, men kun af håbløshed og angst. Der er nemlig ingen analyse af årsager – i hvert fald ikke samfundsmæssige. Det eneste som fremstår klart er, at mennesket fundamentalt er ondt – en tankegang, som jo også gennemsyrrer Brechts ungdomsproduktion. Ifølge Ekmann er det, som Brecht og Weill, skildrer ikke en *kapitalistisk* verden, men en *moderne* verden; ”mehr ein Traumspiel als eine Erklärung”, som Ekmann siger, ikke mindst underbygget derved, at handlingen foregår i en blanding mellem en fiktiv verden og et USA, således som Brecht forestiller sig det uden at have været der! Ekmann fastslår, ”dass Brecht in allen Perioden seines Schaffens vornehmlich die Unerträglichkeit einer Welt schildert, in der man von Angst, Ratlosigkeit und verzweifelmtem Selbsterhaltungstrieb gezwungen wird, schlecht und selbstzerstörerisch zu handeln, und dass er also viel eher von der ”Unzulänglichkeit menschlichen Strebens” als von der Erkenntnis gesellschaftlicher Gesetzmässigkeiten bewegt wird”.<sup>106</sup>

Hertil kommer en anden ofte fremsat indvending – en indvending som specielt blev fremsat fra dogmatisk kommunistisk hold: klasse modsætningerne er ikke trukket frem i Mahagonny; hovedpersonerne er enkeltindivider, ovenikøbet fra de lavere klasser, som mishandler hinanden, ikke repræsentanter for deres klasser. Derved bliver det den menneskelige natur, som fremføres som forklaring, og ikke de af samfundet skabte klasse mæssige forhold. Og da den menneskelige natur netop ikke står til at ændre, efterlader operaen et indtryk af ”umarxistisk” håbløshed. I denne forbindelse fremhæves det, hvordan det karakteristisk nok er en *naturkatastrofe*, der griber ind i forholdene i Mahagonny, og ikke en af mennesker iværksat omvæltning. Ekmann ser Mahagonny som udtryk for Brechts manglende tilegnelse af den marxistiske samfundsoptattelse, sammenfattet i en optimistisk tro på menneskets godhed og på forholdenes foranderlighed; altså samme halvhjertethed i denne henseende, som vi f.eks. møder i ”1. Dreigroschenfinale” i *Dreigroschenoper*, hvor Peachum synger:

*Natürlich habe ich leider recht.  
Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht.  
Wir wären gut – anstatt so roh  
Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so.*



Måske nok en analyse af forholdene som de er, men ikke en anvisning på, hvordan de eventuelt kunne ændres.

Sammenligner vi Ekmanns kritik med meget af den kritik, der fra marxistisk hold (navnlig i DDR f.eks. hos Schuhmacher) blev rejst både mod *Dreigroschenoper* og mod *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, er der mange paralleller, omend kritikken rejstes med to ganske forskellige udgangspunkter.

Også Schumacher hæfter sig ved Brechts egen titel-angivelse af værket som en "Sittenschilderung" – altså en sædeskildring, ikke en indsigt i de historiske drivkræfter:

*Brecht gab allerdings nur das Äussere dieser Anarchie, ohne die Grundlage, die anarchische Produktionsweise, aufzudecken. Die "Krise", die in dem für die kapitalistische Gesellschaft als solche stehende Mahagonny ausbricht [her tænkes på taifunen og orkanen i scene 8, f.a.] wird nicht auf die ökonomisch-politischen Ursachen zurückgeführt, sondern nur konstatiert.*<sup>107</sup>

Schumacher må således opfatte *Mahagonny* som et endepunkt i Brechts litterære udvikling, en nødvendig destruktiv fase forud for et egentligt marxistisk gennembrud, indledt med de følgende års lærestykker (samtidig med Brechts "udskiftning" af Weill som den foretrukne komponist til fordel for Eisler):

*Mahagonny war die Vollendung der Linie der bürgerlichen Literatur, die auf Grund der objektiven Verhältnisse der Gesellschaft eine pessimistische Tendenz hatte. [...] Mahagonny war in diesem Sinne nicht nur der Ausdruck von 'fin de siècle', sondern 'fin de l'époque'.*<sup>108</sup>

Et langt stykke ad vejen er kritikken utvivlsomt berettiget. I erkendelse heraf kan man naturligvis vælge – som mange siden har gjort det – at opføre disse stykker som rene farcer; herved bliver de underholdene – og aldeles uskadelige; Berliner-ensemblets "Kleine Mahagonny" er et eksempel på noget sådant! Man kan dog også forsøge at imødegå kritikken.

Er det f.eks. rimeligt, som Ekmann gør det, at hæfte sig ved de sider af en forfatters intentioner, som publikum *ikke* umiddelbart opfatter, men som man dog erkender er der, og som en nærmere analyse kan fremdrage? Hvor ville Shakespeare og Goethe stå, såfremt kravet om umiddelbar forståelighed hos læser og publikum blev håndhævet? Ligeledes er det vel ikke rimeligt at fratage en marxistisk forfatter retten til at udtrykke sig i parabelens billedsprog, selv om handling og scenegang herved kommer meget langt fra "virkeligheden". Operaen som apokalyptisk vision kan når alt kommer til alt meget vel have en politisk mission, hvis den tages alvorligt. Strengt taget bliver den måske lige-

frem mere troværdig, når det på scenen ikke er kapitalens lakajer der er de undertrykkende og det arbejdende folk der er de undertrykte. At Brechts samfundsanalyse må vise ham, at det forholder sig således er én sag; at han fremstiller den på scenen i æventyrets iklædning er en anden.

Alt dette ændrer ikke ved, at både *Dreigroschenoper* og *Mahagonny* er overgangsværker i Brechts samlede produktion. De står mellem de tidlige, stærkt nihilistiske værker og de senere mere retlinjede og dogmatisk marxistiske. Måske var det netop derfor Kurt Weill kunne være med – Weill som hverken var nihilist eller marxist.

I denne forbindelse trænger et spørgsmål sig på, som berører meget af Brechts produktion, og som unægtelig er blevet tilspidset efter tøbruddet i Øst i efteråret 1989, nemlig spørgsmålet om hvorvidt hele det politiske engagement og indignerede opgør, som lå i værker som *Mahagonny* og *Dreigroschenoper* stadig har gyldighed. Eller sagt på en anden måde, om man fremover kun kan beskæftige sig med *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* på lige fod med de fleste andre operaer: som et stykke musikdramatik, hvor det tekstlige ikke har anden interesse end den, at det har sat komponistens fantasi og skaberkraft i sving. Hæver en tekst som Brechts sig fremdeles op over de sædvanlige ofte ligegyldige operalibretti, som ellers præger opera-litteraturen? Kan man overhovedet stadig tage Brecht alvorligt?

Det er ikke her stedet at gå ind i en længere diskussion af dette spørgsmål, men man kunne tænke sig, at en "af-dogmatisering" af Brecht-receptionen, ikke mindst fra tysk hold, ville medføre en ny og frisk indsigt i det egentligt radikale i Brechts digtning – både i henseende til form og indhold.

### **Mahagonny i Danmark**

Efter alt at dømme har *Mahagonny* kun været sat op fem gange i Danmark: ved årsskiftet 1933-34 på Det ny teater i København,<sup>109</sup> i sæsonen 1964-65 på Det kongelige Teater, i februar-marts 1970 på Århus Teater med Den jydsk Opera, i april 1978 på TV-teatret og endelig i marts 1984 på Ålborg teater. Hertil kommer Berlinerensemblets "Kleine Mahagonny" på Hippodromen fra januar til marts 1978.

Der er flere grunde til at hæfte sig ved opførelsen omkring årsskiftet 1933/1934; for det første var det sidste gang i Weills levetid, hans opera blev opført; for det andet skete det på et tidspunkt, da værket var forbudt af nazisterne i Tyskland, men så at sige lige på dørtærskelen til det tredje rige; for det tredje lå opførelsen i hænderne på et privat operaselskab hovedsageligt af amatører, der dyrkede et repertoire, som det etablerede teater ikke turde tage fat på; og

endelig for det fjerde synes opsætningen at have undgået nyere Weill-forskeres opmærksomhed, idet både David Drew og Kim H.Kowalke uafhængigt af hinanden anfører Wien-opførelsen fra 1932 som den sidste opførelse i Weills tid.<sup>110</sup>

Forestillingen er fyldigt omtalt i den københavnske presse i dagene omkring nytår: annoncer, foromtaler, billeder fra prøverne, journalistiske notitser og fyldige anmeldelser.<sup>111</sup> Det har helt tydeligt været nytårets teaterbegivenhed – i konkurrence med premieren på Det kongelige Teater af Offenbachs ”Orfeus i Underverdenen” med bl.a. Johannes Poulsen, Ulla Poulsen og Else Højgaard!

Bag opførelsen stod ”Operaselskabet af 1932”, stiftet og ledet af den initiativrige komponist og pianist Helge Bonnen, der tidligere havde været formand for ”Unge Tonekunstneres Selskab”.<sup>112</sup> Det var operaselskabets hidtil største opgave. Tidligere havde man opført ”Drengen, der sagde ja” (*Der Jasager*, ligeledes af Brecht og Weill) samt Ravels ”Spanske time” (*L’Heure Espagnol*). Selskabet høstede stor anerkendelse hos anmelderne – ikke mindst under hensyntagen til at det var et ungt, privat selskab. Alene det forhold, at man har taget dette moderne værk op, som så mange havde hørt om fra skandalescenerne i Tyskland, fremhæves som rosværdigt; som *Berlingske Tidende* skriver (31.12.1933) var der tale om en forestilling, ”som uanset grusomme mangler og åbenbare fejltagelser underholdt og anspændte, hvis scenerier, hvis tempo og hvis form var ud over det sædvanlige, og som til syvende og sidst havde den utvivlsomme fordel ikke at ligne det, flertallet af københavnske teaterdirektører opvarter deres publikum med”. ”Mahagonny er en moderne opera af format. Gennem den fornemmes tidens puls” (*Politiken* 31.12). ”Vor tids og vor ungdoms musik” (*Berl. Tidende* 31.12).

Skal man tro pressen var der tale om en næsten ubetinget publikumssucces. Premieren fandt sted som matiné på Det ny teater, men allerede ved den tredje forestilling blev den flyttet til den mere prestigefyldte aftenforestilling. Oven ikøbet var der forhandlinger om en forlængelse af gæstespillet ud over de ca. otte gange, som var planlagt, men det kom der nu ikke noget ud af.

Nytårsdag transmitteredes hele forestillingen direkte i radioen<sup>113</sup> og ifølge *Politiken* (2.1.1934) hørte Kurt Weill transmissionen i Wien! Avisen beretter, at han sendte et telegram til Operaselskabet med følgende ordlyd: ”Gik dejligt igennem. Musikken nøjagtigt som jeg havde tænkt den. Kunstnerne var prægtige”! *Dagens Nyheder* (7.1.) fortæller, at publikum har bestormet grammofoonpladeforretningerne i en sådan grad, at alle plader med Mahagonny-musik er udsolgt,<sup>114</sup> og også musikforlagene bliver spurgt om noder fra operaen; men også de må naturligvis melde hus forbi. Som det hedder i avisen: ”På dette

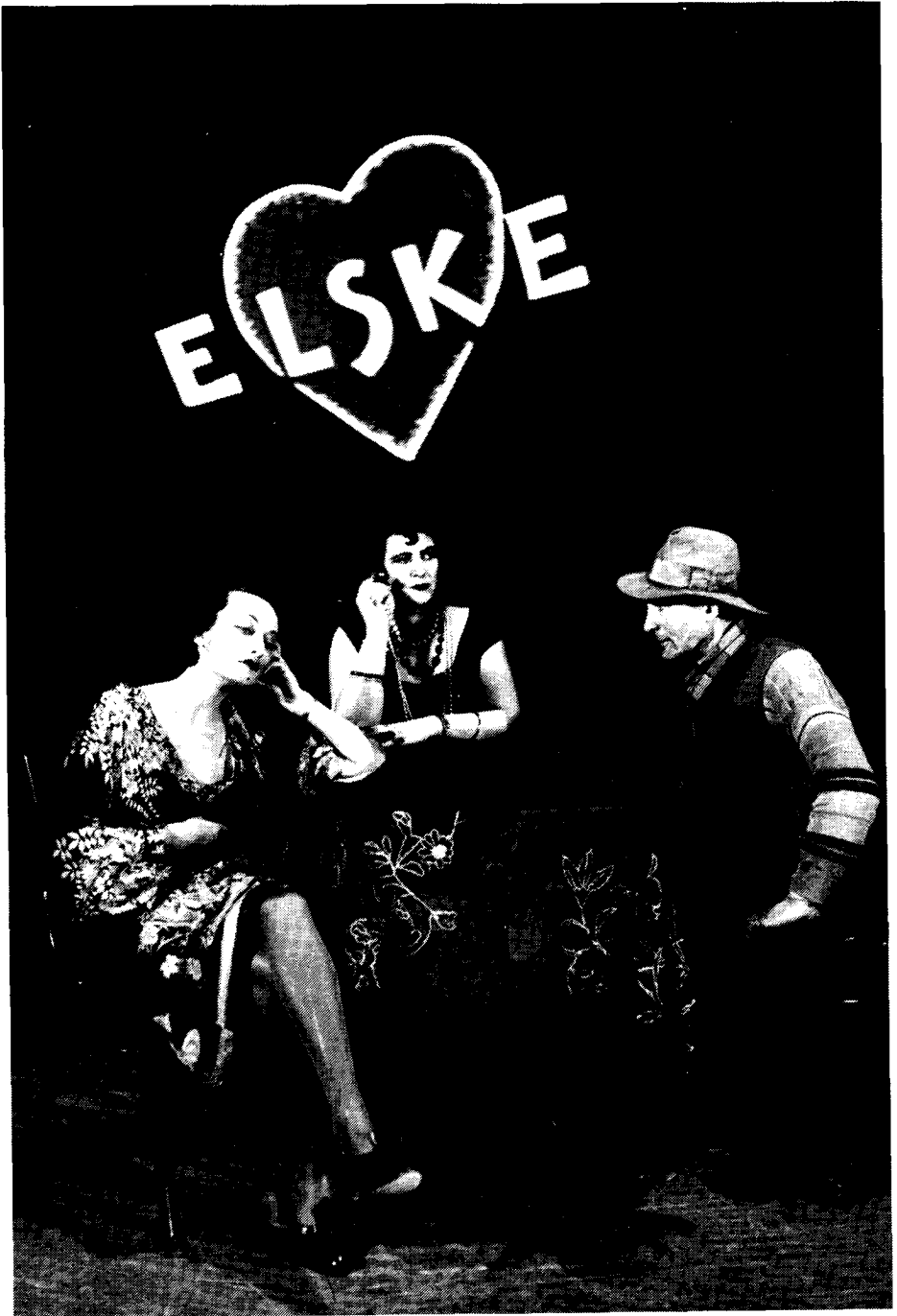
Fra 'Operaselskabet af 1932's' opførelse af 'Mahagonny' på Det ny teater i 1934.  
Holger Damgaards teaterfotos, Det kgl. Bibliotek, kort- og billedafdelingen.



a) Jenny (Elly Bjørk Thomsen) og Jimmy (Paul Hansen) – formentlig i kærlighedsduetten fra scene 14, 'kranische Duett'.



b) Leokadja Begbick (Lilli Hoffmann).



c) Jenny, Leokadja Begbick og Jimmy i scene 14, »Elskovsscene«.



d) Jack (Erik Alsing) med beundrere ifærd med at æde en okse i scene 12 »Ædescenen«.

punkt må musikforlagene imidlertid beklage. Kurt Weill er på den sorte liste i Tyskland, og intet tysk forlag tør tænke på at udgive ham. Men lå der ikke her en kulturel opgave for et dansk musikforlag?”. Det gjorde der åbenbart ikke – og det havde næppe heller været nogen god ide, eftersom en sådan udgave jo allerede forelå på Universal Edition.<sup>115</sup>

Operaen omtales overalt – noget misvisnede – som ”jazz-opera”. I det hele taget er flere af aviserne temmelig nedladende overfor jazzen i almindelighed og gør sig store anstrengelser for at undskylde dens placering i *Mahagonny*. I *Dagens Nyheders* fyldige omtale af Weills musik (31.12) hedder det f.eks.:

*Her i Mahagonny, hvor det koncise greb ofte glipper, trues også han af ensformigheden, jazz-artens farligste fjende og sikkert sluttelige banemand. Når Weills værk kaldes for jazz-opera, må dette dog forstås med moderation. Dels er hans jazz-benyttelse af kultiveret kunstnerisk art, og lykkeligvis kan han også skrive andet end jazz [...]*

Ugen efter kommer avisen igen ind på Mahagonnys jazz-præg, denne gang i et interview med forestillingens Jenny. Under overskriften ”Fru Elly Bjørk Thomsen hader Jazz, men elsker Weill” hedder det i interviewet:

– *Holder De af Jazz?*

– *Nej, jeg bryder mig ikke om Armstrong eller de andre; men Weill elsker jeg [...] Men Weill er for mig ikke Jazz.*

– *Men Mahagonny kaldes en Jazz-opera?*

– *Nå ja, men så er det i hvert fald æstetisk jazz; den kalder på det i mig, der er i pagt med tiden. Harmoni i skingre toner... Her siges sandheden. Ingen rosenrøde skyer og englevinger, men livet, livet.*

Kun Svend Borberg i *Berlingske Tidendes* premiere-anmeldelse er rigtig bidsk, selvom han dog indledningsvis kalder opførelsen for ”en begivenhed [...] målt med hjemlige alen [...] en mundsmag på moderne genialitet”. Og så fortsætter han:

*Man kan altså sige, at det ikke er nogen ulykke, at vi ikke får Brechts politiske forkyndelse med. Vel, men bitterheden, den anklagende bitterhed må man ikke berøve ham. Brecht vil skandale og derfor gik det helt galt i går – for det gik godt!. Der er et yndigt land. Da tangoen kom fra Argentina, var det en forbryderdans, behændig, snigende og glubsk. I Paris blev den civiliceret til gratie. I Berlin blev den Schiebetanz. I Danmark blev den vrik. Jazzen kommer fra urskoven. Brecht har begrebet den gennem Berlin. Hans Mahagonny ligger midt imellem Sing-Sing og Moabit. I går lå den midt imellem et ”Wild West show” i cirkus, den gamle opera på Kongens Nytorv og kære gamle H.C.Lumbye i Tivoli [...] Nej, det var ikke samfundssatire, men lun ironi over operavæsen. Og Brecht var det ikke. Det var elskværdigt, kønt og dansk, hans lillefinger i en handsketut. Derfor gik det jo også godt. Og ligesom præstationerne til stor del var amatørers, og derfor fortjener hensyn, bør man rose Operaselskabet for dets idealistiske indsats. Og så var det Kurt Weill. Og ham må man gribe lejligheden til at høre.*

Men uagtet sådanne forbehold blev opførelsen af *Mahagonny* en stor begivenhed – naturligvis ikke mindst i kraft af den politiske situation i Europa og Brechts og Weills skæbne som blacklistede hos nazisterne. Hertil kom en umiddelbar betagelse af Kurt Weills tonesprog ”så levende, så farverigt, så suverænt, at han alene af den nyeste tids opera-komponister kan nævnes sammen med den dramatiske musiks gamle mestre”, som ”K.F.” skriver i sin anmeldelse af musikken i *Berlingske Tidende*.



Det skulle som nævnt blive sidste gang, Weill fik sin Mahagonnymusik at høre i sin helhed; også i efterkrigstiden, under den kolde krig, var man i Tyskland tilbageholdende med at sætte operaen op. I Vesttyskland på grund af den almindelige angst for alt, hvad der smagte af venstrefløj, i DDR formentlig på grund af tekstens påståede udogmatiske budskab. Først i 1957 blev den påny opført – denne gang i Darmstadt.

I 1964 fulgte så Det kongelige Teaters opsætning. Nu var situationen en ganske anden. I de glade opgangsdage i tredserne, inden studenteroprør og venstredrejning var slået igennem, virkede først og fremmest teksten og dermed "budskabet" tilsyneladende antikveret på flere af anmelderne. Der var i sandhed sket et og andet siden de bevægede år i trediverne! Indenfor den samfundssatiriske genre kunne publikum vælge mellem *Teenagerlove* og *Mahagonny!*

Det kongelige Teaters opsætning gik ialt 17 gange, heraf 14 gange i efteråret 1964 og 3 gange i maj 1965. Den musikalske ledelse havde ingen ringere end den unge gæstedirigent Peter Ronnefeld, instruktionen var ved Torben Anton Svendsen og hovedpartierne som Jimmy og Jenny blev sunget af Willy Hartmann (en enkelt gang Ticho Parly som gæst) og Ellen Winther. Her var altså klart tale om opera og ikke om teater med syngende skuespillere.<sup>116</sup>

De københavnske anmeldere var dybt uenige i deres vurdering af værket. Dirckinck-Holmfeld i *Ekstrabladet* (16.4.64) er udelt begejstret. Det er ham magtpåliggende at betone, at værket fungerer på trods af teorierne, og han fastslår, at forestillingen er noget af det mest se- og høreværdige teatret har at byde på – iøvrigt på selv samme tid som *Ekstrabladet* retter en sønderlemmende kritik mod Det kgl. Teaters dispositioner som helhed. Lige så positiv er Robert Naur i *Politiken* (16.4); han under operaen "en succes af størrelsesordenen 'Teenagerlove'!"

Hansgeorg Lenz i *Information* (16.4) og Hans Voigt i *Aktuelt* (17.4) er enige i deres grundsynspunkt: det er Weills forestilling, men der mangler noget Brecht! I sin velkendte stil slutter Lenz sin anmeldelse med ordene: "Og om så opførelsen stik mod alt, hvad den fra Brechts side skal være, var underholdende. Men således som den er, synger koret med rette, at 'ham og os og jer kan ingen hjælp'. Kun Weill er godt hjulpet. Og det er trods alt for lidt".

Overraskende nok er det Nils Schiørring i *Berlingske Tidende* (16.4.), som er mest kritisk over for værket, som han fraskriver enhver aktualitet. Han går endda så vidt som at undre sig over, at teatret overhovedet har fundet det umagen værd at bruge kræfter på at sætte det op; for, som det hedder, "Mahagonny når hverken 'West Side Story' eller 'Teenagerlove' til knæene. Den kom

først, men den er lang og efterhånden temmelig kedelig”. Schiørring slår ned på Mahagonnys akilleshæl: faren for at brodden tages ud og det hele ender i ren underholdning, og han antyder, at operaen af eftertiden er blevet behandlet med mere ærefrygt end den fortjener på grund af ophavsmændenes hårde skæbne i Hitler-tiden. Helt uenig med anmelderen må man erklære sig, når det om makkerparret hedder:

*Både Brecht og hans foretrukne komponist Kurt Weill blev mærket for livet af deres skæbne. Men medens Brecht hævdede sig som menneske og digter, bukkede Weill under. Han var så stærkt bundet til Brecht, at han uden ham forfaldt til den fladeste pop [...] Det var Brecht, der satte de kunstneriske mål for den unge Weill. Det var Brecht, der viste ham vej bort fra en senromantik, som havde overlevet sig selv [...]*

Således har det utvivlsomt taget sig ud i 1964, hvor forskningen i Brecht og Weill havde meget forskellige vilkår at arbejde under. De følgende årtiers indgående beskæftigelse med Weill skulle afsløre et ganske andet billede.

På Den jydsk Opera havde man ventet sig meget af opsætningen af *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* i 1970, men forventningerne blev ikke rigtig indfriet. Forestillingen blev lidt af en publikumsfiasko og pressen var delt; hovedstadspressen afskrev såvel værk som opførelse, mens den jydsk presse så lidt mildere på forestillingen.<sup>117</sup> Det var ellers gode kræfter, der medvirkede. Hovedpartierne blev sunget af de to svenske sangere Birgit Nordin (der netop havde haft en formidabel succes som Lulu i TV-produktionen af Alban Bergs opera) og Kåge Jehrlander; den musikalske ledelse lå i hænderne på Ole Schmidt og iscenesættelsen blev varetaget af Palle Skibelund. Det gennemgående træk hos anmelderne er, at der utvivlsomt er underholdende elementer i operaen, men at det er vanskeligt at tage den helt alvorligt. I en kronik af Hans Boy Carstens i *Århus Stiftstidende* et par dage før premieren fastslås det, ”at der er blevet filosoferet og fortolket for meget omkring Mahagonny”, og kronikøren mener ”at det hele næppe skal tages så alvorligt, dybsindigt eller bogstaveligt, som nogle skribenter har gjort og stadig gør”.<sup>118</sup> Unægtelig et overraskende synspunkt, når man betænker, hvilken plads Mahagonny-stoffet indtager i Weills og Brechts universer.

I *Politiken* er der ingen pardon. Anker Blyme afskriver med forudsigelige argumenter operaen enhver værdi – både teksten og (mere overraskende) musikken: ”Musikken til denne slyngel-parafase er med nogle undtagelser kedelig, sentimental eller støjende! Selv om Weill i lighed med Brecht har bestræbt sig på at identificere musikken med det tomme og overlevende, det kedelige og uægte – eller vel netop derfor – er der kommet noget altmodisch og affaldsag-

tigt over det". Her er vistnok et par musikalske pointer undsluppet anmelderens opmærksomhed!

1978 var et godt år for Mahagonny i Danmark. To nyopsætninger så dagens lys, TV-teatrets "rigtige" Mahagonny og "Den lille Mahagonny" på Hippodromen, Folketeatrets forsøgscene.

TV-teatrets fremvisning af operaen falder egentlig uden for rammerne af denne fremstilling, eftersom det ikke var en egenproduktion, men en transmission af forestillingen på Komische Oper i Berlin DDR i Joachim Hertz's instruktion. Med undtagelse af Helle Høgsbro i *Land og Folk* (22.4.1978) er anmelderne alle negative. "Mere lang end stor" lyder overskriften i *Politiken* (Bent Mohn, 22.4), og John Christiansen kalder den i *Jyllandsposten* for "En kold 'Mahagonny' fra Østblokken". Et gennemgående tema i anmeldelserne er en diskussion af efterkrigstidens østtyske Brecht-tradition, der for mange fremstår slap og muscal sammenlignet med den vesttyske.

Den anden opførelse dette år – med premiere nytårsaften 1977 – faldt mere i anmeldernes smag. På Hippodromen var det som nævnt ikke helaftensoperaen, man opførte, men "Den lille Mahagonny". Begrundelsen gives i indledningen til manuskriptet fra Folketeatret: "Teksten til førsteopførelsen af "Mahagonny" er gået tabt, kun fragmenter er bevaret. Dette manuskript bygger dels på Berliner Ensemble's version med titlen "Das kleine Mahagonny" – dels opera-udgaven".<sup>119</sup>

Der er noget paradoksalt i, at netop Berlinerensemblets amputerede mellemting mellem Songspiel og opera, som er omtalt i det foregående, skulle finde nåde for pressens kritiske dom. Eller måske er det alligevel ikke så mærkeligt, eftersom jo netop den version lå ganske langt fra Brechts og Weills oprindelige intentioner! En væsentlig årsag til, at Folketeatrets direktør Preben Harris valgte netop denne mellemløsning var formentlig den østtyske skuespiller og sanger Sonja Kehlert's ophold i Danmark. Hun var skolet i efterkrigstidens østtyske Brechttradition og havde både i 1976 og kort før premieren på Hippodromen optrådt på Folketeatret med Brecht-sange.<sup>120</sup> Sammen med instruktøren Peter Eszterhas satte hun denne "Lille Mahagonny" i scene med bl.a. Lily Broberg, Ulla Henningsen og John Hahn-Petersen i de vigtigste roller. Den gik ikke færre end 92 gange og blev endda efter et par måneder overført fra Hippodromen til teatrets store scene. Og nu var store dele pressen også tilfreds: "Brecht lige i synet og sulet. Rapt gestaltet, stramt iscenesat 'Lille Mahagonny' fik succes på Hippodromen." Sådan lød Svend Kragh-Jacobsens overskrift i *Berlingske Tidende* d. 6.1 1978, og her – som hos andre anmeldere –

gøres det til en dyd, at det netop er denne version, den "lille" Mahagonny, der står på plakaten. Robert Nauer omtaler den i *Politiken* ligefrem som "urskikkelsen" af Mahagonny, en betegnelse, der må siges at være stærkt misvisende. Nauer sammenfatter sit indtryk af værket således: "I dens koncentrerede nærhed er denne Lille Mahagonny et fint stykke moderne Brecht-teater. Den halvtreds år gamle tekst sparker som en hest".

Kun Hansgeorg Lenz i *Information* (6.1.1978) er utilfreds. Under den meget uelskværdige overskrift "Kardemomme" reflekterer han over værkets muligheder:

*Jeg har aldrig set en opførelse af Mahagonny, som var vellykket, engagerende og ikke blot – i bedste fald – animerende, akut i stedet for museumsagtig.. Denne er ingen undtagelse.*

*Det ligger muligvis i sagen selv. Musikken ejer ikke længere socialkritisk gestus, men er blevet borgerlig aftenunderholdning, optræder ikke længere som appellerende chanson, men som manipulerende slager, hvori bevidstheden reproducerer sig selv: i princippet er der ikke længere forskel på "Donna é mobile" og "Denn wie man sich bettet, so liegt man".*

*Måske ville det hjælpe med en opstramning i stedet for en opblødning som i denne version, der er spædet op i forhold til, hvad der satte Baden-Baden, modernismens mekka i 1927 på den anden ende. Måske ville en modernisering hjælpe, en ajourføring af samme art som allerede ved uropførelsen, hvor Lotte Lenya til sidst bar et skilt med påskriften "For Weill".*

Man kan kun erklære sig enig med anmelderen i, at opblødning og slaphed ødelægger forestillingen. Om så en opstramning er ensbetydende med "modernisering", som foreslået, er en anden sag.

Den foreløbig sidste *Mahagonny*-opsætning er Clifford Williams' iscenesættelse på Ålborg Teater med Niels Hinrichsen og Dorthea Herman som Jim og Jenny og med den af Lotte Lenya sanktionerede scenografi fra 1963 (premiere d. 3. marts 1984). Endnu engang møder vi de mange forbehold overfor selve værket. Henrik Oldenburgs anmeldelse i *Ålborg Stiftstidende* (5.4.1984) har overskriften "Brechts træningsdrama taget på det muntre ord" (!) og på forsiden dagen før bringes et stort fotografi af pigerne i Mahagonny med den muntre tekst: "Letlevende sopraner. Når man ikke kan finde fire letlevende damer, der kan synge sopran, kan man måske finde fire sopraner, der kan leve let". Så er stilen lagt. Anmelderen vil oven i købet vide, at "stykket næsten aldrig opføres" af den grund, at Brecht hurtigt mistede interessen for det. Det sidste er utvivlsomt rigtigt, det første næppe; siden 1950'erne har operaen

vistnok stort set været konstant på repertoire et eller andet sted i Europa eller USA. Iøvrigt roses opsætningen i Ålborg og anmeldelsen slutter med ordene: "Mere værdigt kan man næppe behandle Brechts træningsdrama om Mahagonny".

For fuldstændighedens skyld skal til sidst omtales endnu en *Mahagonny*-opførelse i Danmark – og efter alt at dømme ikke den ringeste. Det drejer sig om den af Danmarks Radio producerede forestilling, der blev udsendt i december 1976 under ledelse af Sixten Ehrling.<sup>121</sup> I udsendelsen medvirkede både operasangere og skuespillere. Stærkest i billedet står Ingeborg Brahms som Jenny (mere tilbageholdt end man er vant til) og en velsyngende Niels Møller som Jim. Hertil kommer bl.a. Lillian Weber-Hansen (Begbick), Frans Andersson (Treenighedsmoses), Poul Bundgård (Fatty) og Odd Wolsted (Bill). Med ganske få udeladelser – heriblandt "kranische Duett" – følger opførelsen David Drews udgave af Weills partitur. Eneste ændring er en diskret forklarende speakertekst, som er indlagt mellem de enkelte scener, undertiden suppleret med forskellige lydeffekter – alt sammen en form for erstatning af den sceniske virkning og de Brecht'ske skilte, som oprindeligt blev hejst ned mellem scenerne. Både musikalsk og radiofonisk fungerer disse "indgreb" langt bedre end de bastante tillempninger, som Berlinerensemblet foretog i deres "Kleine Mahagonny". Faktisk fremstår der her en helstøbt forestilling, som i høj grad dementerer de meget kritiske røster, som har omgivet alle de danske Mahagonny-opførelser, der har været nævnt i det foregående.

Det gennemgående træk i de mange kritiske røster, der her er citeret fra 50 års dansk Mahagonny-kritik, er dels en slags krænkelse blufærdighed over for det faktum, at der her foreligger en operatekst, der vil andet end blotlægge følelser eller skildre intriger, dels en overdreven betoning af emnets og udtrykkets bundethed til en bestemt tid og et bestemt sted. Naturligvis har mange Brecht-opførelser museums-karakter, og i så fald skal indvendinger naturligvis fremføres. Men at gøre selve *udsagnet* museumsagtigt er muligvis bekvemt – måske ligefrem symptomatisk – men det bliver det ikke rigtigere af.

## Slutning

Der er brugt mange kræfter og megen trykssvæerte på at diskutere, hvorvidt *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* er et stilrent marxistisk produkt, eller rettere på – med slet skjult skadefryd – at påvise de punkter, hvor værket har fået misbilligende påtegninger hos kommissærerne. En sådan tilgang til værket kan naturligvis være relevant, når det drejer sig om at undersøge først og fremmest Brechts politiske skoling, således som den giver sig udtryk i hans

litterære produktion. Nu er værket jo ikke skrevet for at belyse sin ophavsmands politiske ståsted (!), men som et resultat af en mere eller mindre artikuleret samfundsmæssig analyse. Og som sådan er det vedkommende for et nutidigt publikum. Men det er mere end det. Hvad der harmede Brecht og Weill i slutningen af tyverne har ikke udelukkende historisk interesse. Med sin nihilistiske grundtone, sit engagement og indignation er Brechts tekst, kombineret med Weills udtryksfulde, indlevende og ind imellem meget humoristiske musik, som trækker teksten bort fra det skolemesteragtigt docerende og op på et mere universelt plan, et hovedværk i det 20. århundredes musik.

Trods mures fald og nedprioritering af diskussionen om ideologierne står dette værk med usvækket styrke som en skildring af guldets ansvar for menneskelig nederdrægtighed.

## Noter

I tekst og noter er følgende bibliografiske forkortelser anvendt:

Drew KW	David Drew, <i>Kurt Weill, a Handbook</i> , Berkeley og Los Angeles, 1987.
GBA	<i>Bertolt Brecht Werke, Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe</i> , Berlin, Weimar og Franf.a.M. 1988-
GW	<i>Bertolt Brecht Gesammelte Werke in 20 Bänden (Werkausgabe Edition Suhrkamp)</i> , Frankf.a.M., 1967
Kl.udt.	<i>Kurt Weill, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</i> (udg.) David Drew efter Norbert Gingold, Universal Edition, U.E.9851, 1969
KWS	<i>Kurt Weill. Ausgewählte Schriften.</i> (udg.) David Drew, Frankf.a.M. 1975.
L&S	Joachim Lucchesi og Ronald K.Shull, <i>Musik bei Brecht</i> , Berlin 1988.
Newsl.	<i>Kurt Weill Newsletter</i> , udg. af <i>The Kurt Weill Foundation for Music</i> , N.Y.

1. Drew KW, s. 1
2. Kim H.Kowalke, "Hin und Zurück: Kurt Weill at 90" (*The Musical Times*, April 1990, s. 192).
3. Statistikken bygger på følgende to kilder: kalender med årets Weill-opførelser udsendt efteråret 1989 af *The Kurt Weill Foundation* samt *Musikvorschau März-April-Mai 1990*.  
Foruden de mange opførelser af Weills værker, har mærkeåret også givet anledning til endnu en omfattende Weill-monografi: Jürgen Schebera, *Kurt Weill. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Mainz 1990 –
4. Nero Film 1930; Gloria Film 1963; 21st Century Film Corporation, 1989. Sidstnævnte også på video, RCA/Columbia Pictures BHome Video 77703.
5. Niels Krabbe, "Beggar's Opera gennem 250 år – fra John Gay til Alan Ayckbourn", *Musik & Forskning 14*, 1988-89, Kbh. 1989, s.5-93.
6. *Bertolt Brecht Briefe*, hrsg. Günter Glaeser, Fr.a.M. 1981, I s.96.
7. "Wenn Mahagonny kommt, geh' ich";

- Arnolt Bronnen, *Tage mit Brecht, Geschichte einer unvollendeten Freundschaft*, Wien og München 1960, s. 143. Ifølge Donald Spoto, (*Lenya. A Life*, London 1989, s. 79 uden nærmere kildeangivelse) skulle man have kunnet høre ordet "Mahagonny" på tyske grammofonplader så tidligt som i 1922.
8. Jvf. L & S, Texte nr. 55.
  9. Bertolt Brecht *Tagebücher 1920-22. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-54*, Fr.a.M. 1975, s. 208.
  10. Sidste strofe i digtet *Vom Geld*, GW 8, s. 303.
  11. Citeret efter Donald Spoto, *Lenya. A Life* op.cit. s. 83-84.
  12. Citeret efter L&S s. 330.
  13. I noterne til Brecht GW IV (s. 15\*) anføres det, at der er gjort plads til et 2. vers, som blot ikke er skrevet.
  14. Brecht anvender i 1939 (selvbiografisk skitse, L&S, Texte 134) selv titlen "Das kleine Mahagonny". Ellers er det især Berlinerensemblets bearbejdelse fra 1963, der har markedsført denne lidt misvisende titel. Også Folketeatrets opsætning i 1977 brugte denne titel.
  15. Jvf. Kim Kowalke, "The Motto of Mahagonny: 'Du Darfst!'", *News1*. vol. 2 Nr. 1, Spring 1984, s.3 ff. Her gives talrige eksempler fra de seneste år på sådanne "amputerede" og hovedløse "Mahagonny"-opførelser.
  16. Der findes tre forskellige trykte udgaver (klaverudtog) af *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* – alle på Universal Edition, Wien med editionsnummeret U.E.9851, fra 1929, 1956 og 1969 (Se nærmere s. 107). Skemaet refererer til den seneste af disse udgaver.
  17. Ronald Sanders, *The Days grow short. The Life and Music of Kurt Weill*, London 1980 s. 152.
  18. Brecht reviderede *Hauspostille* med henblik på udgaverne fra 1938, 1950, 1955 og 1956. I de senere udgaver udelod han Mahagonnygesang Nr. 2 og Benares Song, og "Vierte Lektion" skiftede navn fra "Mahagonnygesänge" til "Psalmen und Mahagonnygesänge".
  19. Walter Brecht, *Unser Leben in Augsburg, damals*, Fr.a.M. 1984.
  20. Walter Brecht, op.cit. s. 234.
  21. Citeret efter Lehmann u. Lethen (Hrsg.), *Bertolt Brechts 'Hauspostille': Text und kollektives Lesen*, Metzler 1978, s. 205.
  22. Seks af disse sange er udgivet og kommenteret i *Brecht-Liederbuch. Herausgegeben und kommentiert von Fritz Hennenberg*, Frankf.a.M. og Berlin DDR, 1984.
  23. Walter Brecht, op.cit. s. 310-311: "Ich musste ihm aber manches zugute halten, mit Bewunderung zum Beispiel die Ode "Luzifers Abendlied", die er Ende September geschrieben hatte. Mit schwingender Leichtigkeit und Schönheit der Sprache ging er in diesem Aufruf "Gegen Verführung", wie er das Gedicht später nannte, gegen alles Frömmelnde mit Verachtung vor". Weills udsættelse af digtet i Mahagonny har ingen forbindelse med Brechts melodi. Senere (i 1950) har også Rudolf Wagner-Régeny sat musik til digtet.
  24. Ernst Busch, *Bertolt Brecht, Legenden, Lieder, Balladen, 1914-1924 auf Aurora-Schallplatten*, Aurora 580025 og 026.
  25. Tre af dem er gengivet i et arrangement af Kurt Schwann i *Brecht-Liederbuch*, op. cit.
  26. Se f.eks. L&S, Texte nr. 62 og 63.
  27. Niels Krabbe, op. cit. (jvf, note 5) specielt s. 56ff.
  28. Jvf. *Brecht-Liederbuch*, op.cit. Spørgsmålet om Bruiniers medvirken ved udformningen af Brechts melodier er ikke ganske klart belyst. Det diskuteres bl.a. i Dümling, *Lasst euch nicht verführen. Brecht und die Musik*, München 1985. Den vistnok eneste mere grundige biografiske artikel om Bruinier er

- Joachim Lucchesi, ”Illustrator der Moderne’. Franz S. Bruinier – der erste Brecht-Komponist”, i: *Musik und Gesellschaft* 5, 1985, s. 276-278.
29. ”Über den gestischen Charakter der Musik”, trykt i KWS, s. 40ff.
  30. Citeret efter L&S, Texte nr. 127.
  31. Der deutsche Rundfunk, 27. marts 1927, citeret efter, KWS, s. 174 f. Senere satte Weill musik til ’Mann ist Mann’ (1931?) – en musik, der er gået tabt.
  32. Siden blev Baden-Baden musikdagene ført videre i institutionen ”Neue Musik Berlin 1930”.
  33. Donaueschingen Kammermusikdage er nærmere behandlet i Anton Haefli, *Die internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich 1982.
  34. Jvf. Hans Curjel, ”Erinnerungen um Kurt Weill”, *Melos*, 37. årg. 1970 s. 81 ff.
  35. Arnold Schoenberg. *Ausgewählte Briefe. Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein*, Mainz 1958, s. 81.
  36. Til festival-versionen af *Der Lindberghflug* satte Weill og Hindemith hver sin del af teksten i musik. Et par måneder senere bearbejdede Weill stykket og erstattede Hindemiths musik med sin egen med henblik på opførelse i radio og på skoler. Begge versioner findes på CD, Capriccio 60012-1, førstnævnte i en optagelse fra 1930, sidstnævnte nyindspillet i 1990.
  37. Suiten havde et halvt år forinden været opført under private former i Wien; opførelsen i Baden-Baden var den første opførelse for et internationalt publikum.
  38. Meddelt af Hans Curjel i hans ”Erinnerungen um Kurt Weill” op.cit., s. 82.
  39. CD-versionen med The London Sinfonietta under ledelse af David Atherton (Deutsche Grammophon’s ”20th. Century Classics”) varer knap 23 minutter; i klaverudtoget (udg. af David Drew) sættes spilletiden til 35 minutter. Denne angivelse går forståeligt nok igen i talrige fremstillinger; i Drew KW, s. 171 angiver forfatteren igen den korrekte spilletid til ca. 25 minutter.
  40. Genren har fået sin fyldigste behandling i Susan C.Cook, *Opera for a New Republic. The Zeitoper of Krenek, Weill, and Hindemith* (Studies in Musicology, No 96, Ann Arbor 1988). Weill-eksemplet i denne bog er operan *Der Zar lässt sich Photographieren* fra 1927.
  41. Kurt Weill, ”Zeitoper”, *Melos*, marts 1928, trykt i KWS.
  42. Kurt Weill, ”Zeitoper”, op. cit. s. 38-39.
  43. Gengivet i klaverudtoget af *Songspiel Mahagonny*, Universal Edition 12889.
  44. Citeret efter Monika Wysee (ed.), *Brecht in der Kritik*, München 1977 s. 70ff.
  45. Citeret efter Ronald Sanders, *The Days Grow Short. The Life and Music of Kurt Weill*, London 1980, s. 92.
  46. Den amerikanske titel på *Der Weg der Verheissung* fra 1934/35; den planlagte opførelse blev ikke til noget og i stedet omarbejdedes stykket og blev i 1937 opført under titlen *The Eternal Road* med premiere i New York januar 1937. (Se, Drew KW, s.262-68 og 280-82).
  47. ”Kurt Weill’s New Score. Music for ’Road of Promise’ Written in Modern Contemporary Style”, interview med Kurt Weill af ”N.S.” i *The New York Times*, 27. oktober 1935.
  48. Hans Curjel i *Melos* 3/1970, s.81-85. Til denne koncert overvejede Weill på et tidspunkt en helt anden mulighed, nemlig en genopførelse af den mislykkede *Happy End*. I et brev, citeret uden kildeangivelse af Josef Heinzelmänn i CD-hæftet til indspilningen af *Happy End* (Capriccio 60 015-1, 1990) skriver Weill herom: ”Das Nahe-liegendste wäre natürlich (ein alter Plan von mir), die Songs aus ’Happy End’ ebenfalls zu einer Art von Songspiel mit kleinen gesprochenen



- Spielszenen usw. einzurichten [...] aber es ist ein schrecklicher Gedanke, wegen einer so kleinen und leichten Sache alle Schwierigkeiten einer Arbeit mit Brecht wieder auf sich zu nehmen.[...] Ich könnte natürlich dieses kleine Stück auch mit Neher [scenografen Caspar Neher, f.a.] machen, aber das würde ja endlose Scherereien mit Brecht geben.” [!]
49. Drew KW, s. 172.
50. David Drew KW, s. 174; her siges det, at Venedig opførelsen fandt sted i 1949. Curjel siger i sine Weill-erindringer udtrykkeligt, at opførelsen fandt sted *efter* Weills død.
51. Hans Curjel i *Melos* 3/1970, s. 83.
52. ”Brecht-Abend Nr. 2. Über die grossen Städte. Mit dem Songspiel ’Das kleine Mahagonny’”, Litera 860034-035. Pladen består – foruden af ’Das kleine Mahagonny’ – af en række Brecht-digte, sunget og læst af ensembles skuespillere og sangere.
53. Citeret fra ledsagehæftet til grammofoonpladen Litera 860034-035.
54. Man får et godt indtryk af Lotte Lenyas afstandtagen fra opførelsen gennem et brev, hun modtog fra en ven, der havde overværet premieren: ”I must tell you that it is the most disgraceful thing I have heard and seen in all my life...As far as I can remember, there is not a single absolutely authentic bar of Weill from start to finish..” Citeret efter *News.*, 2/1, Spring 1984, s. 5.
55. Bert Brecht Kurt Weill, *Songspiel Mahagonny. Das kleine Mahagonny. Urfassung 1927, Wiederhergestellt und herausgegeben von David Drew. Klavierauszug*, UE 12889 [1963, genudgivet 1967].
56. Citeret efter klaverudtog, Universal, UE 12889, 1967, s.7.
57. Form og indhold i operaen er grundigt beskrevet – dramaturgisk og musikalsk i Jürgen Engelhardt, *Gestus und Verfremdung. Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht/Weill*, (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 24, München-Salzburg 1984, s. 181-260).
58. 1930 og 1938. Trykt i GW bd. 17, s. 1004 ff. Artiklen er skrevet i samarbejde med forlæggeren Peter Suhrkamp.
- De vigtigste Brecht tekster til belysning af *Mahagonny* er gengivet i L & S, Texte nr. 85, 86, 87, 88, 115, 123 og 127.
59. ”Anmerkungen...”, GW, 17, s. 1005.
60. ”Anmerkungen...”, GW 17, s. 1016.
61. David Drews artikel om Kurt Weill i *The New Grove* har ligefrem et afsnit med overskriften ”The Two Weills”. Weill har naturligvis selv været med til at fremhæve dette brud, dels gennem sin manglende interesse for sine tyske værker, dels gennem forskellige udtalelser, hvoraf måske den mest markante stod at læse i det amerikanske magasin *Life* (24. febr. 1947): “[...] Although I was born in Germany I do not consider myself as a ”German composer”. The Nazis obviously did not consider me as such either [...] I am an American citizen, and during my dozen years in this country have composed exclusively for the American Stage [...] I would appreciate your straightening out your readers on this matter”.
- Selv i Weill-året 1990 (90-året for komponistens fødsel) beskæftiger jubilæumsartiklen i *Musical Times* sig stort set ikke med andet end en rehabilitering af den amerikanske Weill (*The Musical Times*, april 1990, artikel af Kim H.Kowalke ”Hin und Zurück: Kurt Weill at 90”). Også det internationale Kurt-Weill-Symposium i Duisburg 22.-25. marts 1990 opholdt sig meget ved dette spørgsmål (jvf. referat af symposiet i *Neue Zeitschrift für Musik* 6/1990, s. 37).
62. Dette kommer frem mangfoldige gange i Weills omfattende skribentvirksomhed. Jvf. f.eks. følgende citat fra oktober 1927 (citeret efter Kim H. Kowalke, *Kurt Weill in Europe* [Studies in Musicology No.14], Ann Arbor 1979,

- s. 478): "A clear separation is reaching its completion between those musicians who, filled with disdain for the audience, continue to work toward the solution of aesthetic problems as if behind closed doors and those who take up an association with any audience whatsoever [...]"
63. H.H.Stuckenschmidt, *Neue Musik. Zwischen den beiden Kriegen*, Franf. a.M. 1951, s. 142-143.
  64. Jvf. også Joachim Lucchesi, "Versuch eines Vergleichs. Kurt Weill zwischen Brecht und Busoni" i, *Musik und Gesellschaft* 3, 1990, s. 132 ff.
  65. *Jahrbuch 1925 der Universal Edition Wien*, KWS s. 29-31.
  66. *Jahrbuch 1926 der Universal Edition Wien*, KWS s. 31-36.
  67. *Melos*, marts 1928, KWS s.37-40.
  68. "Über den gestischen Charakter der Musik", marts 1929, KWS, s. 40-45. "Anmerkungen zu meiner Oper Mahagonny", marts 1930, KWS s. 56-57. "Vorwort zum Regiebuch der Oper Mahagonny", januar 1930, KWS s. 57-60. "Zur Uraufführung der Oper Mahagonny", marts 1930 KWS, s. 60-61.
  69. Februar 1932, trykt i KWS s. 49-51.
  70. H.H.Stuckenschmidt, op. cit., s.258.
  71. Oprindeligt trykt i novembernummeret af tidsskriftet *Stage*; her citeret efter *Newsl.* 4/2, Fall 1986, s. 7-8. Artiklen er ikke medtaget i KWS.
  72. Kurt Weill, "A Musical Play About New York", u.å., trykt i *Weill-Lenya*, udstillingskatalog New York 1976.
  73. A.Dümling, op.cit. (se note 28), specielt s. 223-224.
  74. Det noget kølige forhold mellem Weill og Brecht fra begyndelsen af 30'erne og helt frem til Weills død, som mange detaljer i overleveringen peger på, betvivles af Fritz Hennenberg i hans artikel "Zwischenrufe zur Weill-Forschung" (*Musik und Gesellschaft*, 3/90, s. 137.
  75. "The History of Mahagonny", *The Musical Times* No. 1439, Jan. 1963, s. 24.
  76. *The Musical Times* op.cit.
  77. *Tryllefløjten*, nr. 21 finale "Der, welcher wandert diese Strasse voll beschwerden". Denne parallel understreges yderligere af det præg af luthersk koral, der er i begge tilfælde: i *Tryllefløjten* i kraft af melodicitetet fra koralen "Ach Gott vom Himmel"; i *Mahagonny* i kraft af tekstens tydelige berøring med reformationstidens sprogbrug.
  78. *Drew KW*, 185.
  79. Brecht, *Versuche 1-12, Heft 1-4*, nytryk Berlin og Frankf.a.M 1959. Førsteudgaven af tekstbogen var kommet året før, Universal Edition (U.E.9852), Wien og Leipzig 1929.
  80. U.E. 13542, copyright 1930, 1958 og 1969.
  81. Homocord 3671.
  82. Electrola 736.
  83. Se f.eks. pladehæftet til CD'en *Lotte Lenya/Kurt Weill, Berlin & American Theater Songs*, CBS MK 42658, 1988.
  84. a): Optaget 1956 i Hamburg, dirigeret af Wilhelm Brückner-Rüggeberg, CBS 1958, 1983; overført til CD: M2K 77341 ("CBS Masterworks"). b): dirigeret af Jan Latham-König, *Capriccio 10 160/61* (CD), 1988.
  85. Citeret i Kim H.Kowalke, "Hin und zurück: Kurt Weill at 90", *Musical Times*, April 1990, s.188.
  86. Susan C.Cook, op.cit. (Appendix A, s. 185) opstiller en liste på ikke færre end 128 værker inden for "kompositions-musikken" fra årene 1917 til 1933, som inddrager jazelementer. Tyngdepunktet i denne henseende ligger på årene 1927, 1928 og 1929.
  87. Jazzens udbredelse i Europa i tyverne er indgående behandlet i Reinhard Fark, *Die missachtete Botschaft. Publizistische Aspekte des Jazz im Soziokulturellen Wandel*, Berlin 1971 og Susan C. Cook op. cit., kap. 4: "Jazz: The sound of the New World"

- For Tysklands vedkommende henvises specielt til Horst H.Lange, *Jazz in Deutschland*, Berlin 1966.
- Jvf. også Erik Wiedemann, *Jazz i Danmark – i tyverne, trediverne og fyrerne*, Kbh. 1982, specielt kap. III,3 samt Erik Wiedemann, ”Denne bande frække sorte slubberter”. Sam Wooding i København, 1925” i *Musik & Forskning* 3, 1977.
88. KWS, op. cit. s.132-133.
  89. ”Notitz zum Jazz”, *Musikblätter des Anbruch*, marts 1929, trykt i KWS, s. 197-98.
  90. *Musikblätter des Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik*, April-Heft 1925.
  91. *Musikblätter des Anbruch*, op.cit. s. 187.
  92. Jürgen Engelhardt, op.cit., s. 181, udtrykker det således: ”Die Fabelgestik der ’Mahagonny-Oper’ ist in mehrfacher Hinsicht Resümee. Literaturbiographisch zeitigt sie das Ergebnis zehnjähriger Lyrikarbeit”.
  93. Udeladt i tekststudgaverne af Mahagonny; i klaverudtoget afslutter den scene 18.
  94. Allerede i udgaven af *Lesebuch* i Brechts *Versuche* hæfte 2 (”6. Versuch”) fra 1930 er det udeladt.
  95. Se L&S s. 423.
  96. Den kronologiske fortegnelse over Brechts digte i GA bd.10 anfører digtet Tahiti blandt digte dateret til 1921.
  97. ”Stormy the night and the waves roll high” med omkvædet ”Loudly the bell in the old tower rings”, gengivet i Robert A. Fremont, *Favorite Songs of the Nineties*, N.Y., Dover 1973. Her verificeret gennem Patricia P.Havlice, *Popular Song Index. First Supplement*, N.Y & London 1978, s. 24.
  98. 2. september 1921, citeret efter L&S s. 102.
  99. Citeret efter L&S, s. 250.
  100. Citeret efter *Brecht in der Kritik...Eine Dokumentation von Monika Wyss*, München 1977, s. 107 ff.
  101. Der Schweinwerfer III, Essen, 13. april 1930 (citeret efter *Brecht in der Kritik*, op.cit. s. 110 ff).
  102. ”Berlin Hears ’Mahagonny’”. Opera by Weill and Brecht Introduces Jazz Singer”, *The New York Times*, 10. januar 1932, Section X, s. 8.
  103. Ernst Kreneks ”Jonny Spielt Auf” (1927) var et af de tidligste og mest succesfulde af tidens jazz- og amerikaprægede musikteaterstykker fra Weimartiden.
  104. Citeret efter Schumacher, *Die dramatische Versuche Bertolt Brechts 1918-1933* (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, hrsg. von Werner Kraus und Hans Mayer, Berlin 1954), s. 276.
  105. Ernst Schumacher, op.cit. Bjørn Ekmann, *Gesellschaft und Gewissen. Die sozialen und moralischen Anschauungen Bertolt Brechts und ihre Bedeutung für seine Dichtung*, Kbh. 1969.
  106. Bjørn Ekmann, op.cit. s. 297.
  107. Schumacher, op.cit. s. 273.
  108. Schumacher, op.cit. s. 280.
  109. *Gads Operaleksikon*, København 1990, tager således fejl, når det hævdes, at den danske førsteopførelse fandt sted 15. april 1964.
  110. Kim H.Kowalke, *Kurt Weill i Europe*, op.cit. s. 429-31 og *Drew KW*, s.184; hos sidstnævnte hedder det udtrykkeligt: ”The last production of *Mahagonny* in Weill’s lifetime was mounted at the Raimund Theater, Vienna, on 26 April 1932 [...]”
  111. Instruktion og ledelse: Helge Bonnen; Jimmy: Paul Hansen, der samtidig var iscenesætter; Jenny: Elly Bjørk Thomsen.
  112. Blandt Bonnens mere kendte kompositioner kan nævnes et oratorium og *Spoon River* antologien.
  113. Kl. 16-18.20 med en forudgående orienterende indledning.
  114. Kort før uropførelsen i Leipzig forelå en optagelse (Homocord 4-3671-11) med to af sangene, sunget af Lotte Lenya (bl.a. ”Denn wie man sich bettet”), og i forbindelse med Berlineropførel-

- sen i 1932 blev der udsendt en plade med titlen "Querschnitt aus der Oper 'Aufstieg...'" (Electrola E.H.736); jvf. afsnittet "Operasangere eller syngende skuespillere".
115. Jvf. s. 107.
116. Øvrige medvirkende var Bonna Søndberg (Begbirk), Alf Andersen (Treenighedsmoses), Niels Brincker (Jacob Smith), Ib Hansen (Billy Fedthas), Poul Bundgaard (Fatty), Ib Jacobsen (Alaskawolf-Joe) og Chr. Sørensen (Tobby Higgins).
117. Avisanmeldelserne findes i bladene d. 16. februar og en sammenfattende vurdering af modtagelsen er givet i *Opera i Århus* red. Gustav Albeck og G. Schepelern, Århus 1972, s.170-174.
118. "Mahagonny – festlig grim- og grumhed", kronik i *Århus Stiftstidende* 13. februar 1970.
119. Eksemplar i Dramatisk Bibliotek på Det kongelige Bibliotek. For fuldstændighedens skyld skal det nævnes, at samme version af Mahagonny kort efter blev opført på Musikvidenskabeligt Institut i København i Ib Flemming Hansens iscenesættelse.
120. Jvf. Merete Ahrend Larsen, *Folketeatrets Repertoire 1857-1988*, s. 172 og 176.
121. Genudsendt 3.1.1987. DR's båndarkiv nr. R 11267-61.

## Summary

The article gives a survey of works by Brecht and Weill where the idea of the fictive gold digger city of Mahagonny is involved, from Brecht's poems and diary notes in the early 1920es to the "Hauspostille", the "Mahagonny Songspiel" and the full opera "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" from 1930. Versions and variants of "Mahagonny Songspiel" and the opera are discussed, both in relation to each other and in relation to Brecht's and Weill's theories about musical theatre. A critical review is given of the reception of these works in Germany and Denmark.