

Die Analyse entstand im Zusammenhang mit den Aufsätzen zu Weills „[Liebeslied](#)“ und „[Zu Potsdam unter den Eichen](#)“ und setzt die Kenntnis der dort abgehandelten ästhetischen und gesellschaftlichen Aspekte voraus.

1. (deutsche) Version in „Mann ist Mann“ (1924/25)

Der Packer Galy Gay hat seine Individualität aufgegeben und wird in einen Soldaten ohne Charakter >ummontiert<. Er verneint seiner Frau gegenüber die alte Identität und fasst den Umschlag vom vorgeblich autonomen zum kollektivistischen Wesen in folgende Liedstrophe:

O Mond von Alabama
So musst du untergehn!
Die gute alte Mamma
will neue Monde sehn.

2. Version in der „Taschenpostille“ (1926)

Sie wurde übernommen in die „Hauspostille“ (1927), aus deren fünf Mahagonny-Gesängen das im gleichen Jahr uraufgeführte Mahagonny-Songspiel zusammengestellt wurde. Schließlich wird der Song 1930 in die Mahagonny-Oper übernommen.

Oh, show us the way to the next whisky-bar!
Oh, don't ask why, oh, don't ask why!
For we must find the next whisky-bar
For if we don't find the next whisky-bar
I tell you we must die!

Oh, moon of Alabama
We now must say good-bye
We've lost our good old mamma
And must have whisky
Oh, you know why.

2. Str.: pretty girl/girls (bzw. pretty boy/boys)
3. Str.: little dollar/dollars

Kurt Weill: Mahagonny: Nr. 2: Alabamasong, (1927) 1930

Moderato assai (♩ = 69) Jenny 24
Oh show us the way to the next whis-ky bar.

6 Mädchen For we must find the next
Oh don't ask why, oh don't ask why

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

I tell you we must

die! I tell you we must die! I tell you, I tell you, I

Jenny 26
Oh! Moon

tell you we must die!

of A - la - ba - - - ma we now must say good

bye. We've lost our good old mam -

ma and must have whisky oh you know why. Oh!

Zur 1. Version

Der Alabama Song gehört der antibürgerlichen und anarchistisch-nihilistischen Phase der Lyrik Brechts an. Da der Rahmen, in dem er zunächst veröffentlicht wurde, die Parodie eines Erbauungsbuches ist (Postille = Erbauungs-, Predigtbuch), lässt der Song sich als ironisches Gegenstück zu einem geistlichen Lied auffassen. In der Hauspostille geht ihm - wie übrigens auch später am Ende von Mahagonny - das Lied vom Gott in Mahagonny voraus: Die Männer rebellieren gegen den Herrn. Nur anfangs lassen sie sich noch einschüchtern, dann aber kann sie nicht einmal mehr die Androhung von Höllenqualen beeindrucken, haben sie doch schon auf Erden Höllenqualen erlitten. Die Schlusszeile "Nein, sagten die Männer von Mahagonny" gibt das Stichwort für den Alabama-Song.

Alabama, der Südstaat, steht für das ökonomische Grundprinzip der Ausbeutung, für das Alte, für die großen kalten Städte, in denen man es nicht aushalten kann. Demgegenüber soll das neu gegründete Mahagonny das "Gelobte Land" sein, das von "Gin" und "Whisky" fließt. Der Mond, der ungerührt vom Elend hier unten am Himmel seine Bahn zieht, symbolisiert den alten Gott. Sein Schicksal ist besiegelt, denn die Erde, die „gute alte Mamma“, sucht einen neuen Mond.

Zur 2. Version

Die 2. (englische) Version bringt eine Verschärfung insofern, als die bloße Forderung nach Veränderung durch den Entschluss zum Handeln, zum Ausbruch aus der Schicksalsverfangenheit ersetzt wird. Verloren ist damit aber auch die „gute alte Mamma“. Da von einem neuen Mond in der 2. Version nicht mehr gesprochen wird, ist das Bezugsverhältnis von Mond und Erde, die Verknüpfung von Jenseits und Diesseits - wie sie in Eichendorffs „Mondnacht“ besungen wird - aufgekündigt. Es gibt keine transzendentalen Bindungen, keine metaphysische Sinngebung mehr. Das Individuum kann sich selbst nur finden, wenn es sich entsprechend seiner unverzerrten Menschennatur auslebt. Brecht argumentiert hier also noch individual-, nicht gesellschaftskritisch. In diesem skrupellosen Sich-Ausleben, der vitalistischen Gleichsetzung von Natürlichkeit und Freiheit zur Sinnlichkeit, besteht die „asoziale Haltung“ (Benjamin) der Hauspostille. An die Stelle der Moral tritt der Genuss: (in der Hierarchie der Strophen) Alkohol, Sexualität, Geld. Gerade das Geld aber beraubt die Genüsse ihrer Naturhaftigkeit, indem es alles zur Ware werden lässt. Dass es sich um die Parodie eines Bittgebetes handelt, kommt darin zum Ausdruck, dass ausgerechnet der entthronte Gott den Weg zu den von ihm verbotenen Genüssen zeigen soll, die nun Gottes Rolle als Garanten gegen den Tod übernehmen. Sarkastisch sind die sentimentalen Interjektionen des Refrains. Der Reduktion des Menschlichen aufs Kreatürliche entspricht die Reduktion der Sprache: Knappheit der Sätze, Satzwiederholung, syntaktischer und vokabularer Parallelismus, unechte Reimbildung.

Nach Wolfgang Iser¹ ist der Gestus des Textes "der Affekt der solidarischen Auflehnung und der aggressiven Ungeduld". Zugleich ist der Text die höhnische Verspottung des alten Gottes in der Form einer parodierenden Nachäffung eines Bittgebetes.

Der Gestus der Musik:

Weill ‚zitiert‘ folgende, durch Gebrauch fixierte musikalische Gesten:

1. Den *stile barbaro* Strawinskys (Sacre, 1913) und Bartóks (Allegro barbaro, 1911). Er ist gekennzeichnet durch rhythmisierte Bordunflächen, rhythmische Patterns und dissonante Klangreibungen. Dieser musikalische Primitivismus steht für die Ersetzung der metaphysischen und religiösen Werte durch archaische Sinnlichkeit und Brutalität und entspricht der Simplizität des Textes. Für Weill ist der Rhythmus das primäre kompositionstechnische Mittel der Fixierung des Gestus. Weill kombiniert im Alabama Song einen brutal gleichmäßigen Grundschatlag auf stehendem Quint-Oktav-Klang. Der wechselt in der Strophe entsprechend dem Wechsel von call (Jenny) und response (6 Mädchen) die Stufe (Basstöne c bzw. cis). Harmonisch stehen diese beiden Quint-Oktav-Klänge (c-g-c bzw. fis-cis-fis) im Tritonus-, also einem ‚Teufels‘-Verhältnis. Der Refrain fußt vollständig auf dem g-d-Quintbordun. Die harmonische Reduktion wird also hier noch weiter getrieben und gerät in einen extremen Gegensatz zur schlagerähnlichen, fast romantischen ‚Mond‘-Melodie. Die Genuss-Welt wird damit fratzenhaft verzerrt wie auf einem Bild des zeitgenössischen Malers Grosz.

¹ Gebrauchsmusik in der Oper, in: Analysen, Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag, hg. von Werner Breig, Reinhold Brinkmann und Elmar Budde, Stuttgart 1984, S. 418

2. Den *Shanty-Duktus*

ALABAMA (SHANTY)
LiederMagazin 121 -

Solo
Oh, this is the tale of Cherokeee,

Chorus
Alabama-John Cherokeee!

Solo
The In - ju man from

Miramashsee

Chorus
Alabama-John Cherokeee!

Solo
With a hauly high an' a hauly low!

Chorus
Alabama-John Cherokeee!

WHAT SHALL WE DO (SHANTY)

Die Sprache der Shanties ist der Aussage des Songs angemessen: der ausgebrannte, liebesentwöhnte Mensch braucht einzig Triebbefriedigung. In der Hauspostille geht es um die Gier von Männern, in Mahagonny (Songspiel und Oper) um die Dirnen, die ihr Geschäft mit der Begehrlichkeit machen. Diese Veränderung verrät eine geschärfte Weltansicht: die Erkenntnis der Durchdringung aller Lebensbereiche mit kapitalistischem Geist. Hier liegt der Schlüssel zum Verständnis der Mahagonny-Oper, die ein Drama des entfremdeten und damit unmöglich gewordenen Genusses ist. Weill geht davon aus, dass der Song als geschlossene Form eine bestimmte Etappe im dramatischen Ablauf, einen ‚Zustand‘, den Gestus, die aus dem Text abstrahierte Grundhaltung der Akteure zum Ausdruck bringt. Das Songspiel folgt also nicht dem Prinzip der dramatischen Entwicklung, sondern dem entgegengesetzten Prinzip der Montage, der Reihung kontrastierender Zustandsformen.

Weill übernimmt im Alabamasong das Wechselgesangsprinzip (call & response) der Shanties.

Jenny

6 Mädchen

Jenny

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

6 Mädchen

find the next whis-ky bar, for if we don't find the next whis-ky bar, I tell you we must

die! I tell you we must die! I tell you, I tell you, I tell you we must die!

In diesem Primitivstil wird ein Minimum an Aussage durch Repetition und Variation in eine ausgedehnte Strophenform gebracht.

3. Den *Kinderlied-Duktus*

Die 2. Zeile (For we must...) mit den fallenden kleinen Terzen imitiert den kurzatmigen, engmelodischen Leierton von Kinderliedern:

Ei-er und Schmalz, But-ter und Salz, Milch und Mehl, Sa-fran macht den Ku-chen gel

Der Wechselbordon karikiert deren Pendelharmonik:

Der Ku-ckuck und der E-sel, die hatten großen Streit, wer wohl am be-sten sän-ge, wer wohl am be-sten sän-ge,

Die Pendelharmonik zeigt sich auch im Shanty „What shall we do“ (s. o.).

In der Absenz von Kantabilität und der Nähe zum Sprechgesang entspricht diese Melodik weitgehend der in der Songspiel-Version von Brecht ausdrücklich geforderten bänkelsangartig kunstlosen und gegenüber dem Wortinhalt unbeteiligten Vortragsweise. Brechts eigene musikalische Fassung geht auf diesem Weg zu einem nüchternen Tonfall allerdings noch viel weiter.

Brechts Melodie

Oh moon of A - la - ba - ma
we must now say good bye
we've lost our good old Mam - ma
and must have whis - ky
oh you know why

4. *Jazz und Tanzmusik* der golden twenties.

Der aus Amerika nach Europe hinüberschwappende neue Musikstil repräsentiert die Genuss-Welt der industriellen Welt der „großen Städte“. Weill schafft bei der Arbeit am Mahagonny-Songspiel aus Elementen des Jazz, des Schlagers und der Tanzmusik seinen neuen Songstil.

Durch die Begleitung entsteht eine schwebende, im Gleichschlag etwas gemilderte Motorik entsprechend der rhythm section des zeitgenössischen Blues.

Die Diatonik der Melodie wird in der Begleitung durch Wechselstufen (f/fis, a/as) aufgebrochen. Das „es“ wirkt wie eine blue note.

Noch stärker als in der Strophe wird die Rigidität des Grundrhythmus im Refrain sichtbar: die abtaktigen Anapäste haben etwas Zwanghaftes und symbolisieren das Aggressiv-Triebhafte und Sinnliche.

Der periodische Aufbau ist - bis auf die Irregularitäten der mittleren Periode - symmetrisch.

5. Den *Schlager-Duktus*

Im Refrain imitiert Weill einen Schlagergestus (Kadenzharmonik, Durchgangschromatik, emphatische Ausdrucksgesten):



Oh moon... of A - la - ba - ma we now must say good bye. We've lost our good old mam - ma and must have whis - ky oh you know why.

Zum Vergleich: "Liebling, mein Herz lässt dich grüßen" von Werner Richard Heymann:²



Lieb - ling mein Herz lässt dich grü - ßen, nur mit dir al - lein kann es glück - lich sein.

[Klangausschnitt](#)

Der Schlagergestus ist deutlich zu erkennen (ausgreifende Dreiklangbrechungen, die am Schluss skalisch aufgefangen werden, Durchgangschromatik), aber auch verfremdet, vor allem in der harmonischen Weitung und in der rigiden Borduntechnik der Begleitung, die stur auf dem Quintbordun verharret.

[Klangbeispiel](#)



Oh moon... of A - la - ba - ma we now must say good bye.
We've lost our good old mam - ma and must have whis - ky oh you know why.

Die Halbtonbewegungen der Mittelstimme, die zu Sekundreibungen und Schärfung der Akkorde führen, karikieren dabei die süßlichen chromatischen Durchgangstöne.

Wie sehr der süßliche Schlagergestus konterkariert wird, zeigt auch folgende harmonische Rückübersetzung des Weill-Refrains in einen Schlager:

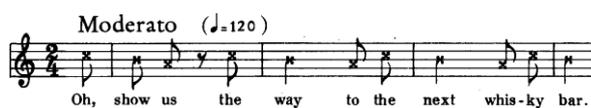
[Klangbeispiel](#)



G C a^v h e A D⁷ G E⁶ D³ D⁷

Zur künstlerischen Interpretation

Die Noten – und deren bloße Realisation - allein genügen nicht, um die intendierte Wirkung zu erzielen. Ganz wichtig in der Gestus-Theorie Brechts und Weills ist der Schauspielersänger. In der Songspielversion schreibt Weill die Gesangslinie des Alabamasongs in der Form von Schönbergs „Sprechmelodie“ des „Pierrot lunaire“:



Moderato (♩.120)
Oh, show us the way to the next whis-ky bar.

Auf verschiedene Weise versuchen Aufnahmen des Stückes dem Ideal des referierenden, nicht beteiligten, nicht suggestiven Schauspielers/Sängers gerecht zu werden.

² Aus dem Film „Die Drei von der Tankstelle“, 1930, gesungen von Lilian Harvey und Willy Fritsch

In der Einspielung der Songspiel-Version von David Atherton³ werden die Strophen - begleitet von spitzen Bläserstaccati - in gehetztem Tempo "gesprochen". Der Refrain wird im Gegensatz dazu breiter, lyrisch ausladend, mit Bluesfeeling (gesungenen off beats) und gefühlvollen Portamenti „superschön“ „gesungen“. Die instrumentale „fill ins“ greifen die gehetzten Terz-Ambitus-Motive der Strophe auf, können aber den übertrieben sentimental und kitschigen Gesamtton des Refrains, der sich vor allem der weinerlichen Geige, die die Melodie mitspielt, verdankt, nicht aufbrechen. Auch die Begleitakkorde der Bläser fügen sich weich und dynamisch zurückgenommen ins lyrische Gesamtbild. Die in der Analyse aufgezeigten Widersprüche kommen so nicht zum Tragen. In der letzten Strophe steigert Weill den Refrain zu einer opulenten Opernszene, zu einem Liebes-Duett, bei dem die hinzutretende zweite Gesangstimme die erste kanonisch imitiert. Diese „Übertreibung“ ist kaum noch gestisch zu verstehen, vielmehr befördert sie in der vorliegenden Einspielung eher eine falsche Rezeption im Sinne eines sentimental „Schlagers“, unter anderem auch wegen der starken Hallbeimischung. Diese Art der Präsentation entspricht mit Sicherheit nicht der Brechtschen Vorstellung, der Sänger/Schauspieler solle seine Rolle so verstehen wie die eines (unbeteiligten) Zeugen vor Gericht, denn nur so könne die Identifikation des Zuhörers mit dem Vortragenden vermieden werden. Andererseits muss der Gestus – hier: der Schlagergestus - erkennbar sein, um eine eindeutige Aussage zu machen. Die Vermeidung der bloßen Einfühlung kann also nur dadurch erreicht werden, dass die (unvermeidlichen) Suggestionen durch starke Verfremdungseffekte gestört werden, die den Zuschauer/Zuhörer auf Widersprüche aufmerksam machen und so selbständiges Denken (und Handeln) in Gang setzen. Das geschieht aber in dieser Aufnahme nicht in ausreichendem Maße.

Überhaupt: Brechts ästhetische Prinzipien sind schwer einlösbar. Der Zuschauer/Hörer wird immer die Person des Sprechers/Sängers zu verstehen versuchen, jedenfalls sie nur schwer von der Botschaft trennen können. Er wird alle stimmlichen, gestischen und sonstigen Aktionen der Akteure auf der Bühne als Indizien für ihre "Haltung" interpretieren. Eine andere Wahrnehmung ist schwer möglich.

So ist am Schluss der Oper Mahagonny die Rezeption des "Oh moon ..." als Sehnsucht nach der "guten alten Zeit" fast unvermeidlich durch den Kontext ("und weil es nichts gibt, woran man sich halten kann" / "können einem toten Mann nicht helfen").

Mahagonny als "Oper"

Das beherrschende Element sind nicht mehr – wie im Songspiel - die Songs als solche, sondern die "Szenen". Die Aufführung soll im Opernhaus stattfinden. Die Oper soll als verlogen, kulinarisch und spätbürgerlich-kapitalistisch entlarvt werden. Dadurch soll das Opernpublikum geschockt, in einen dialektischen Erkenntnisprozess hineingezwungen werden. Es soll, aufmerksam geworden, analoge Verhältnisse in der Gesellschaft entdecken. Dieser Prozess ist natürlich nicht wiederholbar, es könnten keine weiteren "Opern" dieser Art nachfolgen. Der Weg Brechts führte vielmehr zum Lehrstück.

Der Name "Mahagonny"

Nach Sehm⁴ geht er auf das Land "Magog" aus der Apokalypse zurück, neben Babylon die zweite Stadt der Sündhaftigkeit in der Bibel. In Anlehnung an das dreisilbige Babylon bildete Brecht sein Mahagon, wie die Stadt im Stück mehrfach genannt wird. Zu Beginn der 20er Jahre bezeichnete Brecht mit Mahagonny den Antisemitismus. Dazu passt, dass die Völker, die Israel vernichten, nach der Prophezeiung Hesekiels aus Magog kommen werden. Wie Babylon in der Apokalypse eine Chiffre für Rom ist, ist Mahagonny für Brecht das Schlüsselwort für das Berlin der "golden twenties", das sich dem aus Augsburg zugereisten als neues Sünden-Babel darstellte.

Nach Ewen⁵ steht der Name Mahagonny dem deutschen Wort Mahagoni so nahe, dass es davon abgeleitet zu sein scheint. 1923 in München sprach Brecht von Mahagonny, um so die >Massen braunbehemdeter Kleinbürger" zu bezeichnen. Eine andere Theorie setzt nach Ewen⁶ den Ursprung des Namens noch früher an und deutet ihn als phantasievolles Trugbild einer Überseelandschaft mit tropischen Wäldern und Wolkenkratzern. Danach ist Mahagonny das Symbol für Amerika.

Eine andere Spur: 1921 erschien in Deutschland eine Schallplatte mit dem afrikanischen Shimmy „Komm nach Mahagonne“ von Leopold Kraus-Elka (VOX 6239). Brecht schrieb im gleichen Jahr „Mahagonnygesänge“.

³ Weill: Kleine Dreigroschenmusik. Mahagonny Songspiel, CD DG 423 255-2, 1976

⁴ Gunter G. Sehm: Moses, Christus und Paul Ackermann. Brechts Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, in: Brecht-Jahrbuch, 76, S. 97

⁵ Frederic Ewen: Bertolt Brecht, Hamburg 1973, S. 88

⁶ Frederic Ewen: Bertolt Brecht, Hamburg 1973