

ZUM STÜCK

DIE DREIGROSCHENOPER

NACH JOHN GAY'S *BEGGAR'S OPERA*
VON BERTOLT BRECHT (TEXT) UND KURT WEILL (MUSIK)
UNTER MITARBEIT VON ELISABETH HAUPTMANN

DAS RINGEN UM DIE DREIGROSCHENOPER

Die Diskussion darüber, was die *Dreigroschenoper* ausmacht und ob es sich dabei um ein Schauspiel von Brecht mit Musik von Weill handelt oder um ein musiktheatralisches Werk von Weill mit Text von Brecht, ist so alt wie die *Dreigroschenoper* selbst. Auf dem Programmzettel der Uraufführung 1928 in diesem Theater wird sie im Untertitel ausgewiesen als ein Stück nach *The Beggar's Opera*, einer Ballad Opera aus dem Jahre 1728 von John Gay mit eingelegten Balladen von François Villon und Rudyard Kipling. Entdeckt, Brecht vorgeschlagen, übersetzt und mit bearbeitet hat die Vorlage Elisabeth Hauptmann. Brecht selbst (ohne Vornamen) wird an zweiter Stelle als „Bearbeiter“ genannt und an dritter Stelle steht „Musik: Kurt Weill“. Reclams Opernführer von 1929 wiederum erhebt Weill zum Haupturheber, während die ersten Textausgaben dies umgekehrt mit Brecht tun. Später erfuhr man, dass Karl Kraus angeblich die zweite Strophe des Eifersuchtsduetts geschrieben habe. Den Titel hat Lion Feuchtwanger erfunden.

So hatten mehrere Personen, nicht zuletzt auch die an der turbulenten Probenzeit beteiligten, ihre Hände im Spiel bei der Geburt dieses überraschenden Theatercoups, der schlagartig weltweite Berühmtheit erlangte. Gleich 50mal wurde die *Dreigroschenoper* in der ersten Saison nachgespielt und in den folgenden Jahren in zahlreiche Sprachen übersetzt. 1930 liefen in Tokyo drei Produktionen gleichzeitig auf Japanisch.

Vergleicht man die Vorlage mit der Bearbeitung durch Brecht, wird deutlich, dass er ihr einen ganz eigenen, neuen Charakter gegeben und somit ein anderes Stück geschrieben hat. Der Brecht-Forscher Werner Hecht bringt den Unterschied auf die Kurzformel, die *Beggar's Opera* von 1728 sei eine „Verkleidete Kritik an offenen Missständen“, die *Dreigroschenoper* von 1928 hingegen eine „Offene Kritik an verkleideten Missständen“: Versetzt in eine kalte, verdinglichte Welt werden Figuren gezeigt, die zuallererst ihren eigenen, in erster Linie materiellen Vorteil im Blick haben und einen erheblichen theatralen Aufwand betreiben, um ihn ohne Skrupel durchzusetzen und gleichzeitig genau dies zu verschleiern oder zu beschönigen. Denn wer wäre nicht gern gut? Doch sind es bei Brecht nicht individuelle Untugenden, die gesellschaftliche Missstände erzeugen, sondern umgekehrt. Um

daraus jedoch entsprechende Schlüsse zu ziehen und an den grundlegenden Verhältnissen etwas zu ändern, sind die Figuren zu sehr damit beschäftigt, anderen sowie sich selbst etwas vorzuspielen. Damit arbeiten sie selbst weiter an ihrer Entfremdung und einer Welt, in welcher alles, Gefühle und letzten Endes auch die Kunst, zu einer Ware werden. Gespielt wird mit gängigen, bis zum Klischee geronnenen Vorstellungen von der einmaligen Liebe als romantische Zweierbeziehung, mit Ideen von ewiger Freundschaft, von familiärer Fürsorge und von Mitleid als unabdingbare Voraussetzung für den Kampf gegen Unrecht.

Im Fokus der *Dreigroschenoper* steht kein reales Verbrechermilieu, sondern eine „normal-bürgerlich-kapitalistische“ Lebensform (Erich Engel), die das Versprechen auf Wohlstand für manche bis zu einem gewissen Grad einlöst und die asozialen Anteile dieser Arbeits- und Lebensweise mit gespielter Kultiviertheit und falschem Theater zu maskieren versucht. Der Gedanke, dass der Mensch unter kapitalistischen Verhältnissen nicht gut sein kann, klingt in der *Dreigroschenoper* erst an und wird in späteren Stücken gezielter ausgearbeitet. Maßgeblicher für den Entstehungsprozess der *Dreigroschenoper* war der ernsthafte Unernst, die chaotische Zusammenarbeit aller Beteiligten und die Lust, mit althergebrachten Ideen und Formen zu spielen, wie Patrick Primavesi unterstreicht:

„Die vermeintlich eindeutigen Wirkungsabsichten der *Dreigroschenoper* resultieren zu meist aus der Vermischung vieler nachträglicher Aussagen. Wenn man sich noch dazu vor Augen führt, in wie kurzer Zeit die *Dreigroschenoper* geschrieben und komponiert wurde, und den chaotischen Probenprozess bedenkt, in dem fieberhaft gestrichen und umgestellt wurde, sollte man vorsichtig sein mit der Behauptung einer vorgängigen Intention. [...] In der Fassung der Uraufführung von 1928 sehe ich jedenfalls noch nicht so sehr den moralischen Zeigefinger zur Erziehung des Publikums, sondern ein hochartifizielles, montiertes und in Teilen improvisiertes Gebilde aus ganz unterschiedlichen Quellen und mit mehreren Zeitschichten. Das war erstmal ein ziemlich anarchischer Spaß, bei dem sich eine Gruppe von Hasardeuren erlaubt hat, mit bürgerlichen Theaterformen, bürgerlichen Ideen von Romantik und Verbrechen, Liebe und Mitleid zu spielen – mit einem einigermaßen überraschenden Erfolg, den sie dann allerdings sofort ausgenutzt und jeder auf seine Weise verstärkt haben.“

Von John Gay übernahm Brecht den spöttischen Umgang mit Theaterformen wie dem Melodram, dem heroischen Drama, der sentimental comedy, die mit ihrem Überschuss an Sentimentalität im Gegensatz stehen zu einer nüchternen und harten Sprache, die sich an ökonomischen Zwängen und Zwecken orientiert. Weill wiederum „wollte, wie viele junge Komponisten in dieser Zeit, gegen Wagner opponieren. Aus dessen Schatten musste man heraus, und das beinhaltete, dass alles Narkotisierende, Benebelnde, Opiatische von Wagners Musik zum Feindbild wurde. Dem setzte Weill den Rhythmus der Großstadt entgegen.“ (Arne Stollberg)

Ähnlich wie Brecht auf textlicher Ebene spielte Weill mit unterschiedlichen musikalischen Genres aus jeweils völlig unterschiedlichen Kontexten – angefangen bei Einflüssen jüdischer synagogaler Musik über Bach, Mozart bis hin zu Operette, Jazz und populärer Tanzmusik – und schuf damit etwas eigenwillig Neues. Die Tür zu ihrer Reise durch die Welt dürfte der *Dreigroschenoper* die offene Form, die im Hinblick auf Sozialkritik klug umgearbeitete, im Kern triviale Geschichte um Liebe, Verrat, Geschäft sowie Moral und nicht zuletzt die Musik aufgestoßen haben.

EIN MISSVERSTÄNDNIS?

Zu Brechts nachträglich notierter Enttäuschung, verließ das Publikum der Uraufführung das Theater angeblich eher weniger belehrt, sondern vielmehr gut unterhalten. Nach vier Jahren anhaltendem Dreigroschen-Fieber, hielt er deswegen in einem 1933 inszenierten Selbstgespräch fest:

„Was meinen Sie, macht den Erfolg der ‚Dreigroschenoper‘ aus?

Ich fürchte, all das, worauf es mir nicht ankam: die romantische Handlung, die Liebesgeschichte, das Musikalische. [...]

Worauf wäre es Ihnen angekommen?

Auf die Gesellschaftskritik. Ich hatte zu zeigen versucht, dass die Ideenwelt und das Gefühlsleben der Straßenbanditen ungemein viel Ähnlichkeit mit der Ideenwelt und dem Gefühlsleben des soliden Bürgers haben.“

In dieser Gegenüberstellung zwischen dem gefühlsbetonten, romantisierenden Blick auf die *Dreigroschenoper*, für den Brecht das Musikalische mitverantwortlich machte, und dem subversiven, kritischen Blick, den er als Autor im Sinn gehabt habe, findet ein in der Rezeptionsgeschichte dauerhaft verankertes Thema sein Echo: Die These, die als erster Adorno 1929 aufstellte, laut welcher der Erfolg der *Dreigroschenoper* auf einem Missverständnis des Publikums beruhe. Es gälte, das Werk gegen seinen Erfolg in Schutz zu nehmen.

Adornos Verteidigung zielt jedoch nicht auf die angeblich unverstandene Gesellschaftskritik, auf die Brecht abhebt, sondern auf die Musik. In der glänzenden Opern- und Operettenform seiner kompositorischen Oberfläche ließe Weill auf gekonnte Weise das Beziehungslose, die Sinnleere verbrauchter Klang- und Vorstellungswelten aufscheinen. Auf der Ebene der Figuren gelingt es Weill damit, sowohl das unerfüllte Bedürfnis nach Sicherheit und Nähe einzufangen als auch das Scheitern an einer fassadenhaften Welt und dem falschen Bewusstsein, in welchem sich auf die Suche nach Verbindlichkeit gemacht wird. „Adorno hat schon einen Kern des Stückes getroffen, wenn er sagt, dass am Ende nur noch Dunkelheit bleibt. So liegt der Stachel von Brechts Theaterarbeit, gerade in der *Dreigroschenoper*, nicht nur im Bereich einer offensichtlichen Gesellschaftskritik. Dass die Verhältnisse insgesamt schlecht sind und wir sie deswegen ändern sollten, hat man ja schnell begriffen.“ (Patrick Primavesi)

Das Unbehagen gärt im Glamourösen ebenso wie in dem, was ausgeschlossen im Dunkel liegt: „Wenn Tiger Brown bei Peachum einmarschiert, um ihm das Handwerk zu legen, indem er alle falschen Bettler verhaftet, kann dieser sich vorläufig noch retten, indem er mit den Massen der ‚richtigen Elenden‘ droht, die den Krönungszug der Königin ruinieren. Die Angst, die da aufscheint, kann man aber auch als Vorahnung dessen sehen, was an gesellschaftlicher Bedrohung durch die staatliche Sanktionierung des Unrechts ermöglicht wurde, nur wenige Jahre später.“ (Ders.)

Die „Missverständnis“-These geht von mehreren Bedeutungsschichten der *Dreigroschenoper* aus und der Annahme, dass sich Popularitätserfolg und Gesellschaftskritik widersprechen. Der damals 23jährige Schriftsteller Elias Canetti bot nach der Uraufführung eine andere Sichtweise an: Das Publikum habe die Gemeinsamkeit der Ideen- und Gefühlswelt von Bürger:innen und Verbrecher:innen sehr wohl verstanden – und genossen, statt sich kritisiert zu fühlen: „Das waren sie selbst und sie gefielen sich. Erst kam ihr Fressen, dann kam ihre Moral, besser hätte es keiner von ihnen sagen können [...]: am treffendsten und wirksamsten verhöhnt war das Mitleid. [...] Eine Oper war es nicht, auch nicht, was es im Ursprung gewesen war, eine Verspottung der Oper, es war, das einzig Ungefälschte daran, eine Operette.“

Für Brecht war es die „erfolgreichste Demonstration des epischen Theaters“, das beim Publikum mehr auf kritisches Mitdenken statt auf Einfühlung zielen sollte. Mit dieser rückblickenden Einordnung aus dem Jahre 1935 fügte Brecht nun, ungeachtet seiner Enttäuschung über die Wirkungslosigkeit der Aufführung zwei Jahre zuvor, die *Dreigroschenoper* in die Reihe seiner Bemühungen um das „epische Theater“ ein.

Brechts Arbeit an der *Dreigroschenoper* endete nicht mit der Uraufführung 1928. Das Stück erschien im Januar 1932 mit einigen textlichen Hinzufügungen und Anmerkungen in Heft 3 der Reihe *Versuche*. Die vorliegende Spielfassung übernimmt Brechts Hinzufügungen in weiten Teilen wie zum Beispiel die von Peachum vorgespielten fünf Grundtypen des Elends, die Eifersuchtsszene zwischen Lucy und Polly mit dem Titel *Kampf um das Eigentum* u.v.m. Musikalisch orientiert sie sich an der Partitur von 1928 und nimmt auch die bei der Uraufführung gestrichene *Arie der Lucy* sowie die erst 1932 wieder eingefügte *Ballade von der sexuellen Hörigkeit* mit auf, so dass die gesamte Komposition von Weill zu hören ist.

DER FALSCHER SCHEIN

In der Welt der *Dreigroschenoper* gelten Werte wie Mitleid, Treue, Wohltätigkeit und Familiensinn wohl an der Oberfläche, während hinter der operettenhaften Komik verborgen eine Maschinerie arbeitet, die sich im Kern als zutiefst asozial erweist: „Räderwerk der alltäglichen Konkurrenz, Kälte der Geldbeziehungen, Nützlichkeit, Profit, Übervorteilung als Regel und Kriterium des alltäglichen Verhaltens. Alles kommt hier auf den (falschen) Schein an. Die beschworenen Werte bleiben Worte. Aber wäre die Trennung so einfach durchzuführen, wären die Probleme längst gelöst.“ (Hans-Thies Lehmann) Der Widerspruch zwischen dem Bedürfnis, gut zu sein und geliebt zu werden, und dem asozialen Verhalten liegt in den gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen begründet, was Peachum im ersten Dreigroschenfinale mit den bekannten Worten festhält: „Wir wären gut, anstatt so roh, doch die Verhältnisse, sie sind nicht so!“

„Ich befinde mich auf der Welt in Notwehr“, lautet denn auch Peachums Grundsatz, mit dem er sein unmoralisches Handeln rechtfertigt. Bleibt die Frage, bis zu welchem Vermögen dieser Satz seine Geltung beansprucht. Peachum, der aus taktischen Gründen gerne behauptet, der ärmste Mann der Stadt zu sein, dürfte an seinen 1432 als Bettler verkleideten Angestellten ausreichend verdienen. Es ist davon auszugehen, dass Brown als Polizeichef über ein auskömmliches Gehalt verfügt. Jenny und Macheath haben in einer Zeit, die nach eigenen Aussagen „längst vergangen ist“ in dürftigsten Verhältnissen gelebt. Während Jennys gegenwärtigen Verhältnisse unklar bleiben, erfahren wir über Macheath, dass ihm sein Vermögen, das er als Londons oberster Verbrecher angehäuft hat, zumindest erlaubt, sich demnächst ein Haus auf dem Land zu kaufen.

Doch ungeachtet dessen, wer über welches Kapital verfügt oder nicht: die Angst vor dem Absturz lauert im System und wer im Wohlstand lebt, lebt zwar angenehm, ist aber noch lange nicht gut – und individuelle Güte auch kein Garant für gesellschaftliche Rahmenbedingungen, die hinsichtlich ihrer relativen Verteilung von Rechten, Möglichkeiten und Ressourcen als gerecht bezeichnet werden könnten. Weder im Falle von Macheath, der beinahe Peachums infamer Intrige auf Leben und Tod zum Opfer fällt, noch sonst jemandem im Stück führen diese Erkenntnisse zu der Schlussfolgerung, die Rahmenbedingungen müssten verändert werden, sondern dienen vielmehr der Rechtfertigung des Bestehenden: „Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht, da hab’ ich eben leider recht!“ Das eigentliche Verbrechen, so Brecht, liegt in dieser Weltanschauung.

„Fast schon banal“, stellt Salomé Balthus – Philosophin, Autorin, Hetäre, Aktivistin und vieles mehr – fest: Der Gedanke, dass der Kern unserer Gesellschaftsordnung ein zutiefst „räuberischer“ ist, mag durch Gewöhnung so abgegriffen wirken wie der Penny, mit dem Polly den Mond über Soho vergleicht – ein Symbol für Seele und Romantik ebenso wie für den Wandel – und die ökonomischen Zusammenhänge, die mit den „Verhältnissen“ gemeint sind, werden in der *Dreigroschenoper* weder durchleuchtet noch kontrovers verhandelt. Hat sie deswegen nichts mehr zu erzählen?

POLLY: „ABER DIE LIEBE IST DOCH DAS HÖCHSTE AUF DER WELT“

Love for Sale lautet der Titel eines bekannten Jazzstandards von Cole Porter und die erste Arbeitsthese, mit der sich Barrie Kosky der *Dreigroschenoper* näherte. Der Titel spielt mit der Vereinbarung, dass es sowohl bei der Prostitution als auch bei dem sonstigen Gefühls-theater, das auf der Bühne und manchmal im Leben gespielt wird, um eine Illusion geht, die vergessen machen soll, dass sie eine ist – oder wie Salomé Balthus schreibt: „Die Menschen wollen betrogen werden, und sie helfen mir dabei.“ Denn: „Ich verkaufe doch keine Liebe, sondern Sex!“

Polly behauptet vehement, dem ökonomischen Denken ihrer Eltern etwas – die Liebe – entgegenzusetzen. Wie selbstverständlich folgt sie dabei dem Bild einer romantischen Paarbeziehung, das sowohl von dem Versprechen lebt, die Risse zu kitteln, welche die rohen Verhältnisse in das soziale Gefüge reißen, als auch mit Besitzansprüchen verbunden ist. Ganze fünf Tage hat es gedauert, bis Mac und Polly nach dem ersten Kennenlernen ihre Hochzeit als den „schönsten Tag ihres Lebens“ zelebrieren, wohl wissend, welche pragmatischen Interessen bei diesem Entschluss ebenfalls eine Rolle gespielt haben. Nicht nur ist es in manchen Augen der Stadt „das Kühnste“, was Macheath im Konkurrenzstreit mit Peachums Imperium bis dato unternommen hat, auch Polly kommt ihrem Ziel, sich aus der familiären Abhängigkeit zu lösen, einen Schritt weiter.

Für die Peachums ist ihre Tochter in erster Linie das glänzende Aushängeschild, ohne das ihr Geschäft nicht floriert und auf die deswegen auch nicht verzichtet werden kann. Polly ist alles erlaubt, außer die Heirat eines Konkurrenten, was das Geschäft gefährdet – dann fallen alle sprachlichen Verbrämungen und es zeigt sich überdeutlich, was sonst versteckt ist: „Wenn ich meine Tochter, die die letzte Hilfsquelle meines Alters ist, wegschenke, dann stürzt mein Haus ein, und mein letzter Hund läuft weg.“ Nicht nur Polly, auch alle anderen Figuren werden berechenbare Objekte und verhalten sich auch so – berechnend: „Der ganze Aufwand an Tränenseligkeit, Gefühl, Erotik und Stimmung gilt letztlich der Drapierung dieses Sachverhalts“ (Jan Knopf), mag das Verlangen nach sozialer Wärme noch so ernst gemeint sein. Während sich die ersten beiden Stückakte vorwiegend um die überstürzte Heirat von Polly und Macheath drehen, um tatsächliche und vorgeschützte Gefühle, um Konkurrenz sowie die mörderische Intrige der Peachums, wird im letzten Drittel des Stückes abgerechnet: Beziehungen erweisen sich als unzuverlässig, sobald der Marktwert einer der beteiligten Personen sinkt. Polly leitet erfolgreich die Geschäfte, während Macheath im Gefängnis sitzt. Seine überraschende Begnadigung durch die Königin, mit welcher die alten Verhältnisse wiederhergestellt und verstetigt werden, kommentiert sie zwar mit einem gesungenen „ich bin so glücklich“, gefolgt jedoch von drei Takten, mit denen Weill diese Aussage musikalisch in ihr Gegenteil verkehrt.

MACHEATH: „NUN HÖRT DIE STIMME, DIE UM MITLEID RUFT“

Etwas weniger einfach als mit der Schilderung der „Durchkapitalisierung aller menschlicher Beziehungen“, wie der Uraufführungsregisseur Erich Engel den inhaltlichen Kern der *Dreigroschenoper* zusammenfasst, verhält es sich mit der Frage, welche Rolle das Mitleid spielt innerhalb dieser Ordnung. Was ist dran an dem Zerrspiegel des totalen Kapitalismus der *Dreigroschenoper*, der das Unrecht, was sich hier am Ende fortsetzt, mit einer Fassade aus Mitleid verbrämt; der eine narzisstische Identifikation ermöglicht mit einer Form von Gewalt, die sich die Welt zu eigen macht und gleichzeitig mit dem Anspruch nach Liebe daherkommt?

„Eine der Kernfragen nach der Natur des Kapitalismus ist, ob Profitglaube die moralischen Werte einer Gesellschaft zersetzt und ob er, wie Marx es behauptete, tatsächlich alles

zerstört: Tradition, Gemeinschaft, Familienbindungen und Moralität. Diese Frage bleibt offen“, meint die Soziologin Eva Illouz. Die Zerstörung tradierter Beziehungen kann sowohl regressiven Kräften nutzen als auch ein emanzipatorisches Potenzial entfalten und neue Beziehungen ermöglichen. Eine andere Konzeption des Kapitalismus argumentiert sogar dahingehend, dass „Menschenliebe, Mitleid und enge Verbindungen aus der Tatsache entstehen, dass der ökonomische Austausch miteinander das gegenseitige Bekriegen ersetzt.“

Mit dem Unternehmer Peachum stellt die *Dreigroschenoper* zwar einerseits eine anachronistische Figur des Kapitalismus des 19. Jahrhunderts auf die Bühne und lässt sich damit buchstäblich alt aussehen, auf der anderen Seite sind ihre Ansichten des Kapitalismus, was seine Fassadenhaftigkeit anbelangt, „durchgestylt, glatt und modern und vorbildlich in der Ausbeutung alter Gefühlsmuster“ (Günther Heeg).

Wenn Peachum zu Beginn erläutert, wie er auf genau berechnete Weise in seiner Lügenfabrik mit Theatermitteln Mitleid erzeugt, um daraus ein erfolgreiches Geschäft zu machen, so sind damit sowohl die Betriebsgeheimnisse seiner Firma „Bettlers Freund“ als auch „das Strukturprinzip des Stücks benannt“ und die zwei Seiten des Mitleids: Inwiefern führen Mitleid und Wohltätigkeit zu Verminderung von strukturellem Unrecht und Leid und inwiefern zu seiner Verstetigung? Ist Mitleid die unabdingbare Voraussetzung für die Bekämpfung von Unrecht? Und worin besteht im Falle von Macheath am Ende das Unrecht?

Die unbequeme Ironie der *Dreigroschenoper* liegt in der Konsequenz, mit der sie auch sich selbst und damit das Theater nicht entlässt aus der Welt, die sie zeigt; die Konsequenz, mit der sie sowohl eine Welt zeigt, die alles zur Ware macht, als „auch sich selbst als Ware erweist, deren Wert jederzeit steigen oder fallen kann und keine substantielle Bedeutung mehr kennt. Das gilt dann aber auch für die scheinbaren Gewissheiten, mit denen sich gerade ein irgendwie linkes, politisiertes Bewusstsein im ‚Brecht-Theater‘ noch meistens ganz wohlfühlen konnte.“ (Patrick Primavesi)

BRECHT UND WEILL: GETRENNTE WEGE

Die Bedeutung von Kurt Weill bei der Erneuerung des Musiktheaters in Deutschland steht derjenigen von Brecht hinsichtlich des Sprechtheaters in nichts nach. Weill fühlte sich den Ideen der „Novembergruppe“ verbunden, einer der bedeutendsten Künstlergruppen der Weimarer Republik. Eines ihrer Hauptziele war es, Konzepte der modernen Kunst zu popularisieren und den Massen näherzubringen. Ein Ziel, das sich Weill seit seiner Zeit als Meisterschüler von Ferruccio Busoni in Berlin auf die Fahne geschrieben hatte. Die Suche nach geeigneten Librettisten für Weills Anliegen gestaltete sich schwierig, bis er zufällig auf Brechts Gedichtband *Die Hauspostille* stieß, in dem er die fünf *Mahagonny*-Gesänge fand, aus denen er zunächst ein Songspiel und dann mit Brecht gemeinsam die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* schuf. Die Oper, geplant seit April 1927, war für Weill nach wie vor das eigentliche Hauptunternehmen in der Zusammenarbeit mit Brecht, während Brecht nach den Erfahrungen mit der *Dreigroschenoper* nicht mehr an die Reformierbarkeit der Oper glaubte und sich verstärkt seinem Interesse am Lehrstück und anderen Projekten zuwandte.

Eine von Weills Ideen war, die Befreiung der Musik von der Handlung so weit zu treiben, dass nicht mehr das Drama, sondern die musikalische Form das Prinzip der Gestaltung vorgibt. Konkret hieß das, dass sich das Textbuch nach den Vorstellungen des Komponisten zu richten hatte, es war Teil der Komposition. Das Zerwürfnis zwischen Brecht und Weill während einer Probe von *Mahagonny* 1931 in Berlin war vorprogrammiert. Die Oper zeigt ein groteskes Spiegelbild des Kapitalismus mit musikalisch raffiniert und neu komponierten Klischees einer verbrauchten bürgerlichen Musik-Tradition – und ist darin im Prinzip

eng mit der *Dreigroschenoper* verwandt, wenn auch in der kritischen Stoßrichtung deutlicher. Für die Opernbühne war das Werk revolutionär, doch das künstlerische Bündnis zwischen Weill und Brecht bekam Risse.

Anfang der Dreißigerjahre begannen die Nationalsozialisten Aufführungen von Brecht und Weill zu stören, Theaterintendanten scheuten sich *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* aufzuführen, das *Berliner Requiem* wurde von einigen Rundfunkanstalten aus politischen Vorbehalten nicht ausgestrahlt. Nach den Reichstagswahlen im März 1933 floh Kurt Weill nach Frankreich. Bertolt Brecht verließ das Land bereits im Februar, einen Tag nach dem Reichstagsbrand. Ihre Werke wurden im Mai 1933 öffentlich verbrannt.

Die einzigartige Position, die Weill während der Weimarer Republik im deutschen Musiktheater errungen hatte, wurde ihm, dem Sohn eines jüdischen Kantors, sowohl vor als auch nach der Machtübernahme bitter heimgezahlt. Von den Nazis wurden seine Werke verboten und diejenigen, die ihn bewunderten, sahen in seinem späteren Wirken am Broadway eine Art kulturellen oder gar ideologischen Verrat. „Das ist besonders bitter“, resümiert Barrie Kosky. „Das ist, als ob man ihn als Künstler einfach abgeschrieben hätte aus Sicht der deutschen Kultur. Was ich problematisch finde, weil das, was er am Broadway entwickelt hatte, ist genauso radikal wie das, was er in Deutschland angefangen hatte.“ •

Sibylle Baschung

MIT

Laura Balzer, Constanze Becker, Nico Holonics, Bettina Hoppe, Cynthia Micas,
Tilo Nest, Josefin Platt, Kathrin Wehlisch sowie Julia Berger,
Nico Went, Julie Wolff, Nicky Wuchinger / Tobias Bieri,
Dennis Jankowiak, Denis Riffel, Teresa Scherhag

ORCHESTER

Adam Benzwi / Levi Hammer, James Scannell,
Doris Decker, Vít Polák, Otwin Zipp, Stephan Genze, Ralf Templin

REGIE Barrie Kosky

MUSIKALISCHE LEITUNG Adam Benzwi

BÜHNE Rebecca Ringst

KOSTÜME/Dinah Ehm

LICHT Ulrich Eh

DRAMATURGIE Sibylle Baschung

Förderer: Lotto Stiftung

BERLINER ENSEMBLE