

3

**BERLINER
ENSEMBLE**

30 ct

GROSCHENBLATT

DIE DREIGROSCHENOPER nach John Gay's *Beggar's Opera*
von Bertolt Brecht (Text) und Kurt Weill (Musik) unter Mitarbeit von Elisabeth Hauptmann
Premiere am 13. August 2021 im Großen Haus
Aufführungsdauer: ca. 2 Stunden, 50 Minuten, eine Pause



© Jörg Brüggemann

DAS RINGEN UM DIE DREIGROSCHENOPER

Zum Stück und Inhalt dieses Heftes

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.

*Meine Liebe
lass ich mir
nicht rauben.*

POLLY

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

weiter auf Seite 4

INTERVIEWS

Barrie Kosky, Regisseur (-> S. 10),
Eva Illouz, Soziologin (-> S. 19),
Salomé Balthus, Autorin,
Hetäre u.v.m. (-> S. 24),
Patrick Primavesi,
Theaterwissenschaftler,
und Arne Stollberg,
Musikwissenschaftler (-> S. 28).
Die Gespräche führte die
Dramaturgin Sibylle Baschung.

BACKSTAGEFOTOS

Aus dem Bildband
Die Dreigroschenoper. Making Of
von Spector Books.
Der Berliner Fotograf
Jörg Brüggemann hat die Proben
ein Jahr lang mit seiner
Kamera begleitet.
Das Buch ist für 28 Euro im
Buchhandel erhältlich.

DIE DREIGROSCHENOPER

Nach John Gay's *Beggar's Opera*
 Von Bertolt Brecht (Text) und Kurt Weill (Musik)
 unter Mitarbeit von Elisabeth Hauptmann

JONATHAN JEREMIAH PEACHUM Tilo Nest
 und

GELIA PEACHUM, Constanze Becker
Besitzer der Firma „The Beggar's Friend Ltd“

POLLY PEACHUM, Cynthia Micas
ihre Tochter

MACHEATH, genannt MACKIE MESSER, Nico Holonics
Chef einer Platte von Straßenbanditen

BROWN, Kathrin Wehlisch
Polizeichef von London

LUCY, Laura Balzer / Philine Schmölzer
seine Tochter

SPELUNKENJENNY, Bettina Hoppe
Hure

FILCH, Nico Holonics
einer von Peachums Bettlern

**MACHEATHS LEUTE,
 STRASSENBANDITEN**
sowie

HUREN Julia Berger, Nico Went, Julie Wolff, Nicky Wuchinger /
 Tobias Bieri, Katharina Beatrice Hierl, Dennis
 Jankowiak, Denis Riffel, Teresa Scherhag, Timo Stacey

SMITH, Nico Went, Nicky Wuchinger / Tobias Bieri,
erster Konstabler Dennis Jankowiak, Denis Riffel, Timo Stacey

DER MOND ÜBER SOHO Josefin Platt
und sein Double Heidrun Schug

PREMIERE AM 13. AUGUST 2021 IM GROSSEN HAUS
AUFFÜHRUNGSDAUER: CA. 2 STUNDEN 50 MINUTEN, EINE PAUSE



© Julian Röder

DAS ORCHESTER

LEITUNG, KLAVIER, HARMONIUM Adam Benzwi / Levi Hammer
ALT SAXOPHON, KLARINETTE, FLÖTE, PICCOLO James Scannell
SOPRAN SAXOPHON, TENOR SAXOPHON, BARITON SAXOPHON Doris Decker
TROMPETE Vít Polák
POSAUNE, KONTRABASS Otwin Zipp
SCHLAGZEUG Stephan Genze
GITARRE, BANJO Ralf Templin

REGIE Barrie Kosky
MUSIKALISCHE LEITUNG Adam Benzwi
BÜHNE Rebecca Ringst
KOSTÜME Dinah Ehm
LICHT Ulrich Eh
TONGESTALTUNG Holger Schwank
DRAMATURGIE Sibylle Baschung

REGIEASSISTENZ Leonie Rebentisch
ASSISTENZ MUSIKALISCHE LEITUNG Levi Hammer, Daniel Busch
BÜHNENBILDASSISTENZ Annett Hunger, Janina Kuhlmann **KOSTÜMSSISTENZ** Svenja Niehaus
SOUFFLAGE Manuela Gutschmann, Christine Schönfeld
INSPIZIENZ Frank Sellentin **BÜHNENMEISTER** Mirko Baars, Benedikt Schröter
TON Thorsten Hoppe, Afrim Parduzi, Sebastian Raffeis **AKUSTISCHE GESTALTUNG** Ralf Bauer-Diefenbach
BELEUCHTUNG Benjamin Schwigon **REQUISITE** Timothy Hopfner, Anke Tekath
MASKE Nana Gagel, Lena Hille, Friederike Reichel
GARDEROBE Marija Obradovic, Anni Reichmayr, Alexander Zapp

Technischer Direktor: Stephan Besson. Technische Produktionsleitung: Edmund Stier. Bühneninspektor: Michael Moser-Rink. Leitung Beleuchtung: Rainer Casper. Leitung Szenische & Audiovisuelle Medientechnik: Maik Voss. Leitung Kostüm: Elina Schnizler. Gewandmeisterinnen: Uta Rosi, Anja Sonnen. Leitung Requisite: Matthias Franzke. Leitung Maske: Verena Martin. Statisterie: Peter Lupp.

Die Kostüme wurden in den Werkstätten des Berliner Ensembles hergestellt.

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



© Jörg Brüggemann

sein kann, klingt in der *Dreigroschenoper* erst an und wird in späteren Stücken gezielter ausgearbeitet. Maßgeblicher für den Entstehungsprozess der *Dreigroschen-*

oper war der ernsthafte Unernst, die chaotische Zusammenarbeit aller Beteiligten und die Lust, mit althergebrachten Ideen und For-

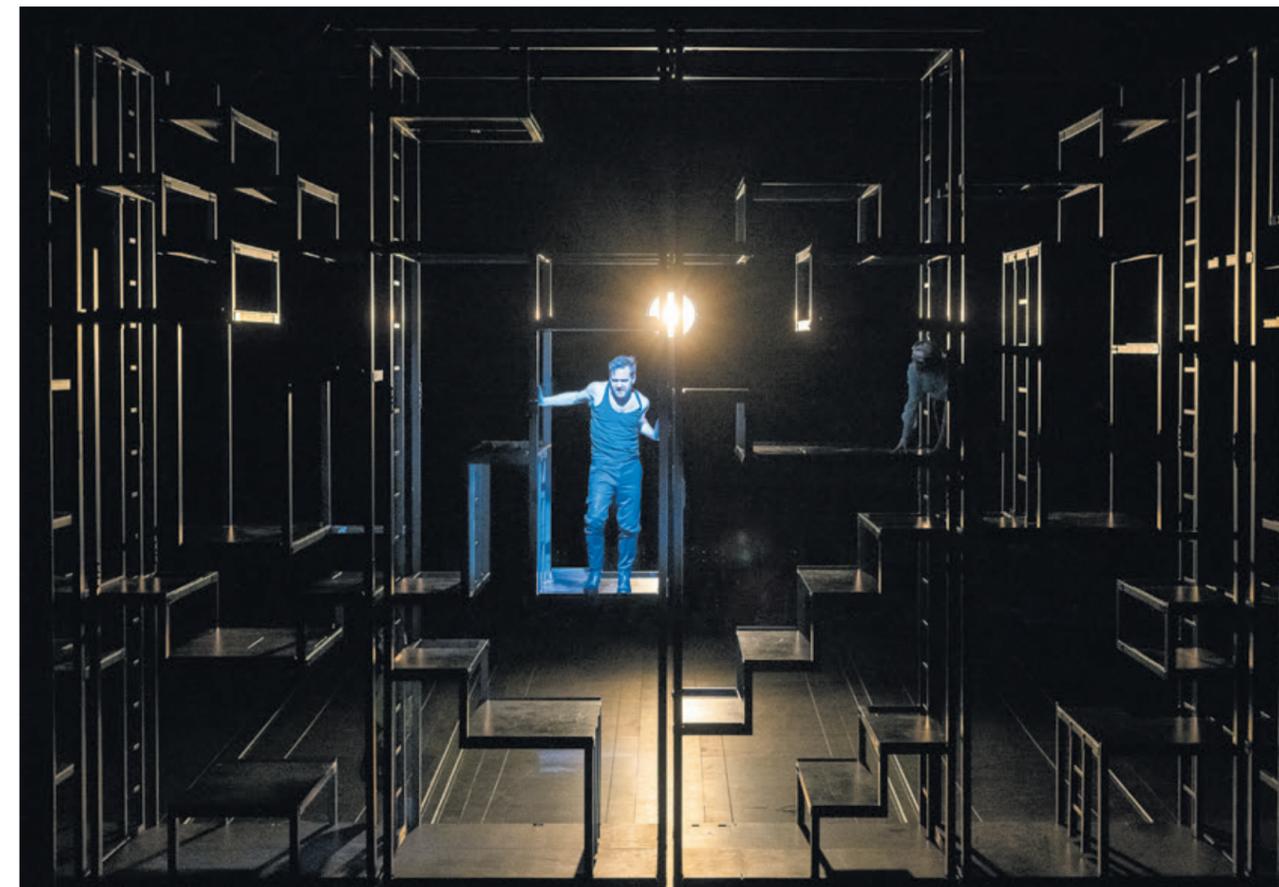
der Vermischung vieler nachträglicher Aussagen. Wenn man sich noch dazu vor Augen führt, in wie kurzer Zeit die *Dreigroschenoper* geschrieben und komponiert wurde, und den chaotischen Probenprozess bedenkt, in dem fieberhaft gestrichen und umgestellt wurde, sollte man vorsichtig sein mit der Behauptung 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.“

Zum ganzen Gespräch mit Patrick Primavesi -> S. 28

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

men zu spielen, wie Patrick Primavesi unterstreicht:

„Die vermeintlich eindeutigen Wirkungsabsichten der *Dreigroschenoper* resultieren zumeist aus



© Jörg Brüggemann

opponieren. Aus dessen Schatten musste man heraus, und das beinhaltet, dass alles Narkotisierende, Benebelnde, Opiatische von Wagners Musik zum Feindbild wurde. Dem setzte Weill den Rhythmus der Großstadt entgegen.“ (Arne Stollberg)

Zum ganzen Gespräch mit Arne Stollberg -> S. 28

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 faszinierenden Welt und dem falschen Bewusstsein, in welchem sich auf die Suche nach Verbindlichkeit gemacht wird. „Adorno hat schon einen Kern des Stückes getroffen,

Ja, renn nur nach dem Glück ...

PEAGHUM

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



© Julian Röder

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 vorge-spielten fünf Grundtypen des Elends, die Eifersuchtsszene zwi-

**Dieser elende
Brown. Das
leibhaftige schlechte
Gewissen. Und so
was will oberster
Polizeichief sein.**

MAC

schen 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!“

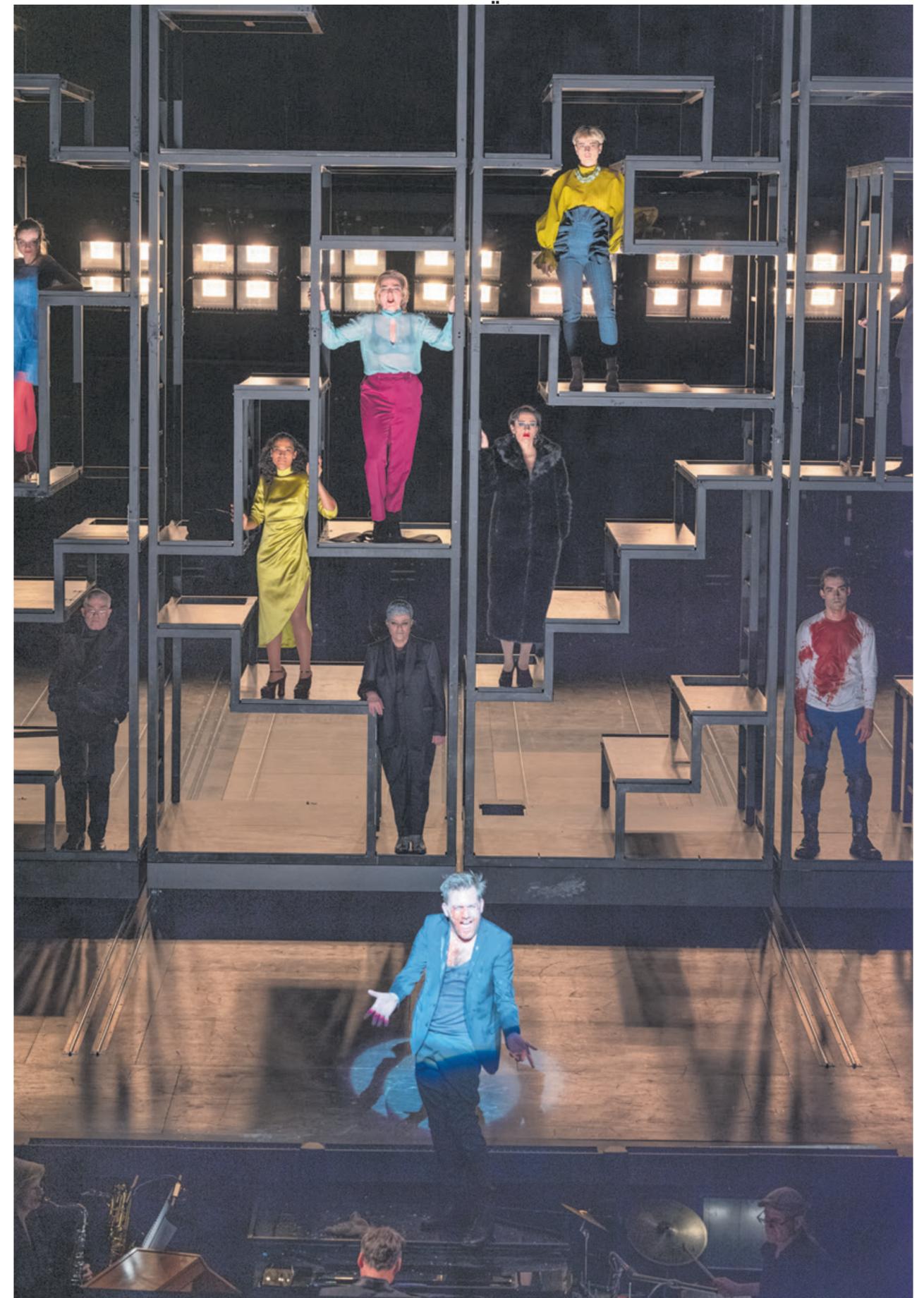
„Ich befinde mich auf der Welt in Notwehr“, lautet denn auch Peachums Grundsatz, mit dem er sein

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,

**Zum ganzen
Gespräch
mit
Salomé
Balthus
-> S. 24**



© Julian Röder



© Julian Röder

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 kitten, 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 Markt-

wert 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 Zerspiegel 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



© Julian Röder

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

Zum ganzen Gespräch mit Eva Illouz -> S. 19

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 Stückes 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 Ver-

Zum ganzen Gespräch mit Barrie Kosky -> S. 10

rat. „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

DIE UNBEQUEME IRONIE DER DREIGROSCHENOPER LIEGT IN DER 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 SUBSTANZIELLE BEDEUTUNG MEHR KENNT.“

Patrick Primavesi

DAS EXIL DER WÜSTE, DAS EXIL DES 20. JAHRHUNDERTS UND DIE EINSAMKEIT DER GROSSSTADT

Ein Gespräch mit Barrie Kosky



© Jörg Brüggemann

Sie haben es nicht nur als Opernregisseur auf internationalen Bühnen mit unzähligen verschiedenen Werken zu tun gehabt, sondern auch als Intendant der Komischen Oper hier in Berlin. Was ist die Dreigroschenoper für Sie?

Nach der Uraufführung der Dreigroschenoper haben sich das alle gefragt und es gab die unterschiedlichsten Versuche, eine Antwort darauf zu geben. Sehr gut gefällt mir der Ausdruck, der in einer Kritik stand: „Literarische Nekrophilie“. Da haben sich zwei Künstler mit Lust und Können über Theaterformen hergemacht, die sie für nicht mehr lebensfähig befunden haben – und etwas Neues daraus gemacht. Weill nannte sie einmal eine Farce mit Musik. Der Berliner Korrespondent der „Times“, das muss ich vorlesen, schrieb dazu: „But Die Dreigroschenoper is not, of course, a morality play, it is not a revue, it is not a conventional burlesque, and it is not The Beggar's Opera; but it is an interesting combina-

tion of them illustrating the progress of a movement towards freeing music, acting, and the cinematograph from the ruts of Italian opera, Wagnerian music-drama, drawing-room comedy and Hollywood, and creating something new with them.“ Ernst Aufricht, der damalige Direktor des Theaters am Schiffbauerdamm, hatte meiner Meinung nach den besten Ausdruck dafür: „eine komische literarische Operette mit sozialkritischen Blinklichtern“.

Brecht nannte sie die erfolgreichste Demonstration des epischen Theaters.

Ja, aber das halte ich für eine nachträgliche und deswegen problematische Zuschreibung. Im Januar 1929 nannte er sie noch den „Urtypus einer Oper“ – und meinte damit das gehaltvolle Singpiel mit Dialogen und Musik im Unterschied zu einer durchkomponierten Oper im Geiste Wagners. Es ist der Versuch einer Einordnung in das, wonach Brecht auf der Suche war – vielleicht sogar gemeinsam mit Weill, dessen Musik

Brecht ja nachträglich die Schuld in die Schuhe schob, dass das Publikum angeblich nicht zum distanzierten Sehen geführt wurde und deswegen nicht ins kritische Nachdenken gekommen sei. Erstens weiß ich nicht, ob das stimmt, und zweitens wirkt sich Musik nun mal unmittelbar auf unsere Sinne aus, bevor der rationale Denkprozess, den Brecht auslösen wollte, einsetzen kann. Was aber nicht heißen muss, dass sie nicht nachhallt und vielleicht zu einem Zeitpunkt, an dem man gar nicht damit rechnet, einen Gedanken auslöst – oder eine Empfindung, die einen Gedanken auslöst. Und die Musik von Weill ist fantastisch: Sie ist anspruchsvoll in ihrem Reichtum an Anspielungen, in ihrer feinsinnigen Kritik – man findet viele ironische Drehungen – sie ist gleichzeitig nüchtern und lyrisch, bitter und heiter, melancholisch und aggressiv.

Sie sprachen in der Vorbereitung davon, dass man sich mit den Geistern der Dreigroschenoper beschäftigen müsse, um sie dann auch wieder weg zu schicken – wenn

sie Brecht und Weill etwas fragen könnten, was würden Sie wissen wollen?

Es gibt ein paar wenige Kombinationen von Autoren und Komponisten, die besonders sind und auf Augenhöhe gearbeitet haben: Hoffmannsthal und Richard Strauß, Mozart und Da Ponte – und Weill und Brecht. Bei der Dreigroschenoper sind aber noch mehr daran beteiligt gewesen. John Gay, von dem die Vorlage stammt, Elisa-

te welche Idee? Was haben die beiden diskutiert? Inwiefern sprachen sie über das gleiche, meinten aber nicht dasselbe? Oder worin waren sie sich einig?

Der Streit zwischen Brecht und Weill über den Erfolg der Dreigroschenoper, wie er einzuordnen und wie damit umzugehen sei, setzte sofort nach der Premiere ein. Letztlich ist die Ironie der Geschichte der Dreigroschenoper, dass beide ein großes Geschäft gemacht haben mit einem Stück, das davon erzählt, wie Geld Beziehungen und Gemeinsinn korrumpiert. Niemand hat damit gerechnet, dass sie dermaßen einschlagen würde. Als Ernst Aufricht die beiden kurzfristig dazu brachte, für die Neueröffnung seines Theaters etwas zu schreiben, war die Arbeit an der gemeinsamen Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny noch nicht beendet. Kurt Weill wollte zum ersten Mal eine andere Oper schreiben, er wollte die Oper reformieren, was er auch getan hat. Die Dreigroschenoper und dann vor allem Mahagonny war ein wichtiger Moment in der Geschichte des Musiktheaters. Aus meiner Sicht entwickeln sich die Figuren aus der Dreigroschenoper in Mahagonny weiter – sie entfalten sich überhaupt erst dort. Nach den Erfahrungen mit der Dreigroschenoper hatte Brecht leider das Interesse an der Oper verloren. Für Weill war das schmerzhaft. Im Unterschied zu Brecht glaubte er an die Reformierbarkeit der Oper. Die Dreigroschenoper war für ihn ein Zwischenprojekt. Dann verbrannten die Nazis ihre Werke. Uns fehlt eine dritte gemeinsame Oper von Weill und Brecht, das wäre der „missing link“ zu dem, woran Weill nach

seiner Flucht aus Nazi-Deutschland in New York weitergearbeitet hat.

Weill gehört für mich mit Schönberg und Strawinski zu den fünf großen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Er war ein sehr zurückhaltender Mensch und ist viel zu früh mit fünfzig Jahren an einem Herzinfarkt gestorben. Lotte Lenya, seine Frau, sagte, er starb an Heimweh im Exil in New York, an gebrochenem Herzen, könnte man sagen. Er hatte zwar in Amerika auch viel Erfolg, aber letztlich immer Heimweh nach Deutschland und seiner Kultur. Das ist besonders bitter, weil in Deutschland niemand mehr seriös besprochen hatte, was er für den Broadway schrieb. 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.

Es war Max Reinhardt, der Weill 1934 als Komponist und Franz Werfel als Autor verpflichtete, in New York ein großes Massenspiel über die Geschichte des jüdischen Volkes auf die Bühne zu bringen.

Der Weg der Verheißung ermöglichte Weill zu seinen musikalischen Wurzeln der jüdischen liturgischen Musik zurückzukehren und darauf aufbauend wiederum etwas ganz Eigenes zu entwickeln: ein für den Broadway absolut ungewöhnliches dreistündiges Monumentalwerk mit insgesamt über 200 Sänger:innen, Tänzer:innen und Darsteller:innen. Mitte der 40er Jahre

STATT ÜBER DIE EINSAMKEIT DES DEUTSCHEN WALDES SCHRIEB WEILL ÜBER DIE EINSAMKEIT DER DEUTSCHEN STADT.

Barrie Kosky

beth Hauptmann, die sie übersetzt hat, François Villon, auf dessen Balladen Brecht zurückgriff, und so weiter ... Wir wissen einiges über die chaotische Probenzeit, dass Karl Kraus die zweite Strophe des Eifersuchtsduetts schrieb, dass wir die Moritat der Eitelkeit des Hauptdarstellers verdanken, aber was immer ein Geheimnis bleiben wird, sind die zwei Wochen, in denen sich Brecht und Weill nach Südfrankreich zurückgezogen haben, um konzentriert zu arbeiten. Da wäre ich gerne dabei gewesen. Wer hat-



© Jörg Brüggemann



© Jörg Brüggemann

ZUMINDEST WÄRE ES EIN RECHT EINSEITIGES BILD VON DER DREIGROSCHENOPER, DARIN NUR EINE ZYNISCHE VERSPOTTUNG UNSERER EIGENEN SCHEINHEILIGKEIT ZU SEHEN. FÜR MICH ÄUSSERT SICH VOR ALLEM IN DER MUSIK EIN ZARTER, HUMANISTISCHER TON – HIER STEHEN ZYNISMUS UND LYRIK NEBENEINANDER UND MAN FRAGT SICH, AUF WELCHER GRUNDLAGE DAS MÖGLICH IST.

Barrie Kosky

ging Weill noch einen Schritt weiter, da er inzwischen überzeugt davon war, dass das Broadway-Publikum nach dem Musical Play nun auch eine opernhafte Form anzunehmen bereit war, die er „Broadway Opera“ nannte. Erst in den letzten Jahrzehnten wird Weills musikalisches Schaffen in Amerika in der deutschen Forschung als eine Verlängerung seiner Arbeit in Deutschland gesehen und nicht als eine Enttäuschung aus der Zeit in Deutschland, wo er *Mahagonny* und die *Dreigroschenoper* geschrieben hat. Heute ist man sich darin einig, dass Weill einen wesentlichen Anteil daran hatte bei der Entwicklung des Musical Play, einem inhaltlich gehaltvollen Stück mit durchgearbeiteter Handlung, in dem die Musik eine große Rolle übernimmt mit Songs, Ensemblestücken und Chören. Ohne Zugang zu Dokumenten und Manuskripten war es aus deutscher Perspektive natürlich auch schwer zu erkennen, was Weill in Amerika schuf. So kam es, dass in Deutschland die Musik von Weill oft als der Sound der Weimarer Republik bezeichnet wurde. Ich denke, das wird Weill nicht gerecht, es reduziert ihn. Kurt Weill, das muss man wirklich deutlich sagen, ist für die Entwicklung der Geschichte des Musiktheaters so wichtig wie Wagner. Und seine Lieder sind auf einer Ebene zu sehen wie die von Schumann, Schubert, Brahms und Richard Strauß. Doch statt über die Einsamkeit des deutschen Waldes schrieb Weill über die Einsamkeit der deutschen Stadt. Seine Lyrik ist im besten Sinne „Asphaltlyrik“ und sein Rhythmus der Rhythmus der neuen Großstadtbewohner.

Brecht nimmt vorhandenes Material wie die *Beggar's Opera* von John Gay oder *Bal-laden* von François Villon und bearbeitet

sie auf eine Weise, die die ganze Haltung des Textes verändert, so dass daraus ein völlig neues Stück entsteht. Bei Weill ist immer die Rede davon, dass er verschiedene Musikstile zitiert – was macht er genau?

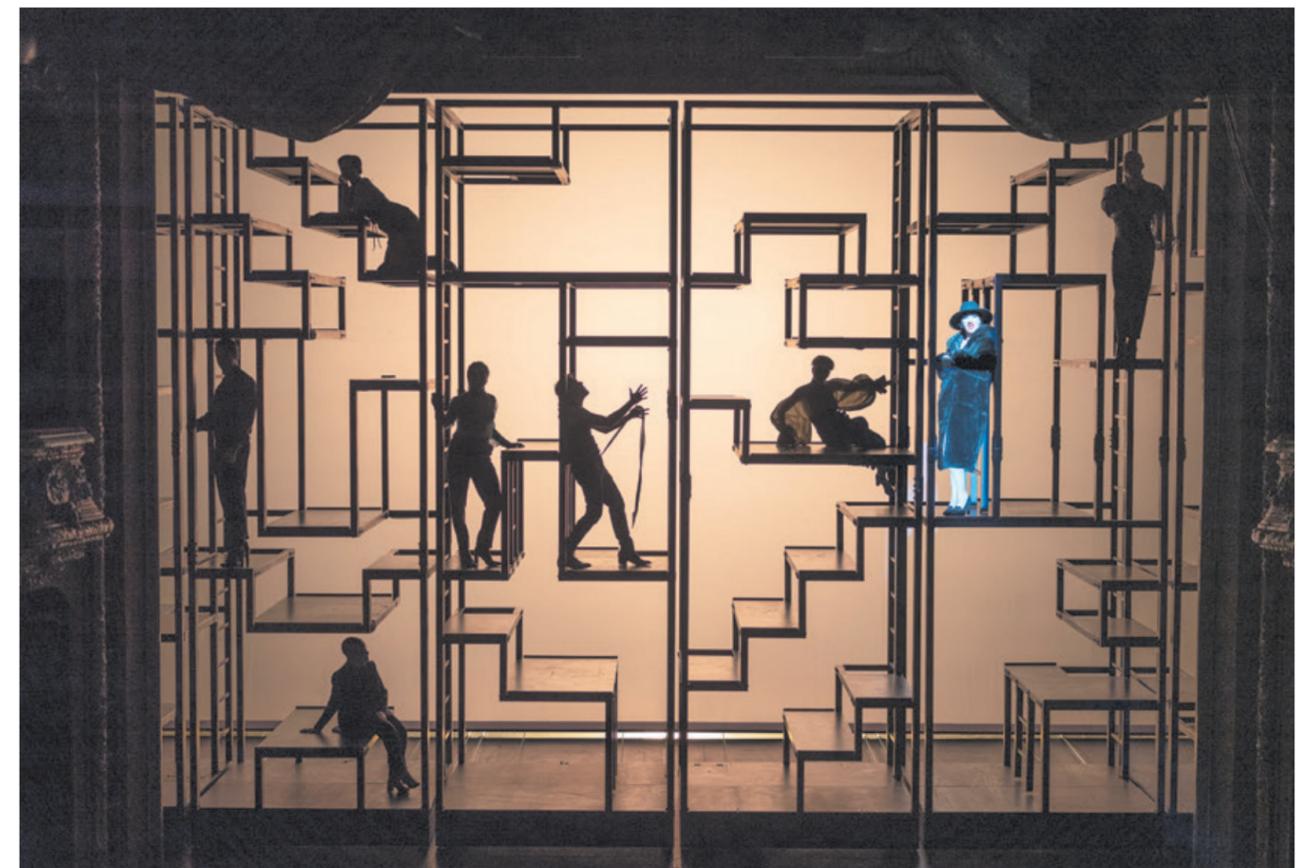
Der Unterschied zu Brecht ist, dass er nicht vorliegendes Material genommen und es verändert hat. Er spielt wie Brecht mit Genres und Theaterformen, aber es sind vollständig neue, eigene Kompositionen.

Imitiert er?

Nein, man erkennt nach drei Takten, dass diese Musik von Kurt Weill ist. Er nimmt nicht ein Stück von Bach und fügt etwas Kurt Weill hinzu. Er spielt mit der Idee von Bach. Es klingt wie Bach, aber es ist nicht Bach. Es ist eine Komposition von Kurt Weill im Geiste Bachs. Es ist kompositorisch sehr anspruchsvoll, was er macht. Er parodiert auch nicht einfach. Es ist einzigartig. Man müsste dafür ein neues Wort erfinden. Dadurch macht er die Idee des epischen Musiktheaters, also die Idee, dass Wirkungsmechanismen der Musik in der *Dreigroschenoper* vorgeführt werden, natürlich um einiges komplizierter, weil die Wirkung nicht nur vorgeführt wird, sondern auch wirkt! Ich denke, Brecht wäre vielleicht glücklicher gewesen, wenn Paul Dessau die Musik geschrieben hätte. Die Welt hätte eine viel klarere Sache und sie wäre einfacher zu inszenieren ... Bei Brechts Texten ist mir klarer, wann er was zitiert und vorführt: einen kitschigen oder pathetischen Abschiedsdialog zwischen Mackie und Polly, altmodische Ausdruckweisen, die eine gehobene Theatersprache parodieren und das asoziale

Verhalten der Figuren übertönen sollen; im Gegensatz dazu nüchterne bis derbe Rede. Da gilt es mit den Schauspielerinnen und Schauspielern zu entscheiden, wie sehr man das ausstellt, zeigt, überhöht oder nicht. Aber so wie Weill mit der Musik umgeht, wie er die Dinge ins Schweben bringt, ist es ungleich schwieriger zu entscheiden, wie man damit verfährt. Natürlich kann ich einen Marsch, ein Liebeslied oder einen Choral überhöht oder parodistisch oder total ironisch darbieten, aber das wird dem, wie Weill mit der Musikgeschichte spielt – mit einigen Ausnahmen wie beispielsweise der *Arie der Lucy* – nicht gerecht.

Um die Qualität der Musik von Weill in der *Dreigroschenoper* einzuordnen, muss man sich klar machen, dass Weill klassische Musik bei Busoni in Berlin studiert hat. Die Verbindung zum Jazz und anderen Genres kam dazu und ist unter anderem in der *Dreigroschenoper* zu hören. Was mich hier jedoch besonders anspricht, hat mit seiner jüdischen Identität zu tun. Weills Vater war Kantor in einer Synagoge. Die erste musikalische Tradition, die Weill beeinflusste war die jüdische religiöse Musik. Und das ist Musik, die heimatlos ist – oder besser gesagt, die viele Wurzeln hat, nicht nur eine. Wir haben es hier mit Melodien zu tun, die sich über Tausende von Jahren entwickelt haben: im persischen Exil, auf der Reise durch die Wüste, den Nahen Osten, durch Osteuropa, Spanien und Nordafrika. Was in Weills Musik mitschwingt an Melancholie und Sehnsucht geht meiner Meinung nach auf diese Quellen zurück. Und dann kam der Rhythmus der Großstadt dazu – und Bach! Das finde ich großartig. In meinen Augen haben wir es hier mit einem Komponisten zu tun, der 5000 Jahre jüdische Klangtradition kombiniert hat



Ganze Seite: © Julian Röder

mit dem Höhepunkt der deutschen protestantischen Kirchenmusik und dem Jazz der modernen Großstadt. Das gibt es nur bei Kurt Weill und bedeutet einen absoluten Bruch zu der ganzen Wagner-Tradition, die bis dahin bestimmend war. Es gibt nichts Mystisches bei Weill, das war damals neu. Es geht um Menschen, um ihre Gefühle und ihre Themen. Weills Musik verbindet in meinen Augen das Exil der Wüste mit dem Exil des 20. Jahrhunderts und der Einsamkeit der Großstadt.

Die Dreigroschenoper als melancholische Großstadtballade?

Ja – wenn wir dabei über eine Kunstwelt reden und nicht über Naturalismus, denn es geht in der *Dreigroschenoper* auch immer um das Theater auf dem Theater und mit dem Theater, das wir so gerne veranstalten – auch im Leben. Zumindest wäre es ein recht einseitiges Bild von der *Dreigroschenoper*, darin nur eine zynische Verspottung unserer eigenen Scheinheiligkeit zu sehen. Für mich äußert sich vor allem in der Musik ein zarter, humanistischer Ton – hier stehen Zynismus und Lyrik nebeneinander und man fragt sich, auf welcher Grundlage das möglich ist. Neben vielem anderen versucht die *Dreigroschenoper* auch eine Übertragung der Ballad Opera aus dem 19. in das 20. Jahrhundert. Das Verlangen nach Verbundenheit und Verbindlichkeit liegt für mich ebenso in der Musik, wie die Einsamkeit und Verlorenheit in einer Welt, in deren Regelwerk man seinen Weg finden muss und gezwungen ist, gut aufzupassen, wo man als Einzelperson bleibt mit seinen Interessen und Bedürfnissen. „Das Recht des Menschen ist auf dieser Erden, da er doch nur kurz lebt, glücklich zu sein“, singt Peachum. Das gelingt den Figuren in diesem Stück nicht oder jeweils nur für kurze Zeit. Das einzige Paar, das

DIE DREIGROSCHENOPER, DIE FIGUR VON MACKIE MESSER IST AUCH EINE PARODIE AUF DIE DOPPELGESICHTIGKEIT DER CHRISTLICH-ABENDLÄNDISCHEN MITLEIDSKULTUR UND AUF JESUS CHRISTUS.

Barrie Kosky

eine dauerhafte Beziehung führt, sind Mr und Mrs Peachum, die sich darin eingerichtet haben, mit dem Mitleid ihr Geschäft zu machen. Die *Dreigroschenoper*, die Figur von Mackie Messer ist auch eine Parodie auf die Doppelgesichtigkeit der christlich-abendländischen Mitleidskultur und auf Jesus Christus. Im Unterschied zu Jesus bittet Macheath kurz vor seiner Hinrichtung nicht um Vergebung für seine Feinde und deren Verbrechen, sondern an erster Stelle für sich selbst. Es kommt in diesem Stück zu keiner tragfähigen Gemeinschaft, die für alle im besten Sinne handelt. Mögen sich die Figuren auch vorübergehend in einer Geste des Mitleids einig sein – sie hinterlässt ein schales Gefühl, lauter Vereinzelte und eine ungerechte Ordnung. Die Ursachen werden in späteren Werken pointierter verhandelt. Hier wird zwar der Gedanke ausgesprochen, dass es die Verhältnisse sind, die den Menschen nicht gut sein lassen, er wird aber nicht wirklich durchgeführt. Zu all dem kommt,

dass sich Brecht und Weill mit dieser Thematik einen Spaß erlauben. Diese Haltung empfinde ich gleichzeitig als böse und liebevoll, weil es trotz aller Modellhaftigkeit des Stücks immer um Menschen geht. Für Elias Canetti war damals die Verhöhnung des Mitleids unerträglich.

In der zweiten Fassung von 1932 droht Peachum dem Polizeichef, der Peachums „Kunst-Bettler“ verhaften will, mit der Störung der öffentlichen Ordnung durch einen Aufmarsch der „richtigen Elenden“. In seinem Entwurf für den Film wird Brecht noch deutlicher, welche Kräfte Peachum damit aufruft und dass er sich durchaus selbst davor fürchten müsste, weil sich der Aufmarsch auch gegen ihn und seine ausbeuterischen Methoden richten könnte. Seine Angestellten bezeichnet er als ein paar harmlose „junge Leute“, die einen „Maskenball veranstalten“...

Wenn das Peachum sagt, ist es ebenso wahr wie verlogen. Er ist es schließlich, der aus diesem Theater Kapital schlägt, indem er sie für sich arbeiten lässt. Es ist leicht, voyeuristisch zu sein bei diesem Stück und sich auf ein Milieu zu stürzen. Ich halte es für falsch. Die Figuren der *Dreigroschenoper* sind Kunstfiguren, aber näher an uns dran als an den „Ärmsten der Armen“, die benutzt werden. Ebenso wie die Huren. Es geht hier nicht um eine Milieuschilderung, dafür ist der ganze Aufbau – sprachlich und musikalisch – viel zu artifiziell, sondern eher um die Bilder in unseren Köpfen, die bemüht werden, um die Teile der Gesellschaft, die sich vielleicht auf der moralisch einwandfreien Seite wähnen, in Frage zu stellen. Ich habe kein Interesse daran, diese Bilder zu bedienen. Es birgt die Gefahr des Voyeurismus und lenkt ab, auf wessen Denken, Verhalten und Erwartungshaltungen die *Drei-*



**FREEING
MUSIC
AND ACTING.**



So episch wie Brechts Theater: unsere Auswahl!

Bücher. Musik. Filme. Im KulturKaufhaus am Bahnhof Friedrichstraße.

Dussmann
das KulturKaufhaus

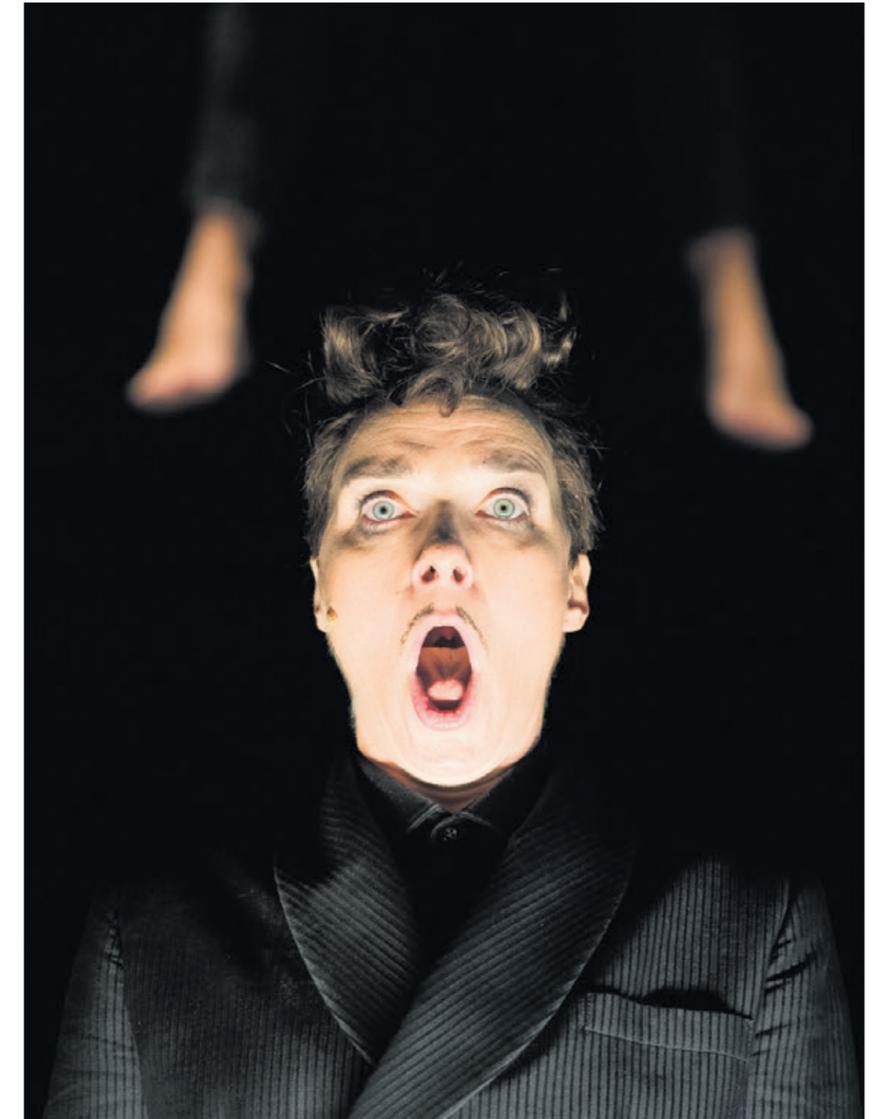
Berlin, Friedrichstraße 90

f i t kulturkaufhaus.de

KURT WEILL, DAS MUSS MAN WIRKLICH DEUTLICH SAGEN, IST FÜR DIE ENTWICKLUNG DER GESCHICHTE DES MUSIK-THEATERS SO WICHTIG WIE WAGNER.

Barrie Kosky

groschenoper abhebt. Dass die Welt heute zwar komplexer geworden ist und die These der *Dreigroschenoper* in ihrer Zuspitzung etwas einfach und abgestanden wirken mag, weil längst bekannt, macht sie nicht weniger bedenkenswert, finde ich. Die Frage am Ende des Stückes nach einer wirkungsvollen Solidarität jenseits von Mitleid und Almosen wartet immer noch auf eine Antwort. Man könnte das Stück und seine Welt sicher auch gänzlich schwarz in schwarz malen und nihilistisch lesen. Bis jetzt hat noch kein alternatives Gesellschaftsmodell befriedigendere Ergebnisse gebracht. Nihilismus ist jedoch nichts, was ich für erzählenswert halte. Dagegen spricht für mich unter anderem auch die Komik und der Humor, mit dem Brecht gearbeitet hat. Unabhängig davon, wie asozial sich alle zueinander verhalten, ist die Art wie sie das tun, zunächst auch komisch, weil sie eigentlich etwas ganz anderes wollen. Das macht es nicht besser, aber menschlich. Die Kunst, das Schwere leicht zu nehmen, das interessiert mich. Da höre ich einen Nachhall auf Karl Valentin, der für Brecht ausgesprochen wichtig war, oder auf Chaplin, den er bewunderte. Ich glaube, dass in der Komik auch ein Moment der Freiheit liegt, mit dem sich Figuren und Autor:innen dagegen wehren, vereinnahmt zu werden – von wem auch immer. •



© Jörg Brüggemann



© Jörg Brüggemann

WIR HABEN ES HIER MIT EINEM KOMPONISTEN ZU TUN, DER 5000 JAHRE JÜDISCHE KLANGTRADITION KOMBINIERT HAT MIT DEM HÖHEPUNKT DER DEUTSCHEN PROTESTANTISCHEN KIRCHENMUSIK UND DEM JAZZ DER MODERNEN GROSSSTADT.

Barrie Kosky

LOVE ME



DIE GRENZE ZWISCHEN EIGENNUTZ UND SELBSTLOSIGKEIT

Ein Gespräch mit der Soziologin Eva Illouz

Die Dreigroschenoper ist in einer Phase entstanden, in der Brecht angefangen hat, sich mit den Regeln unseres ökonomischen Systems auseinanderzusetzen und mit seinen Auswirkungen auf unser Zusammenleben. Seit über zwei Jahrzehnten forschen Sie zu der Frage, wie der Konsumkapitalismus und die Kultur der Moderne unser Gefühls- und Liebesleben verändert haben. Bevor wir dazu kommen, welche Regeln sind das und worauf bezieht sich die Dreigroschenoper?

Man kann die Art und Weise, wie sich der Kapitalismus auswirkt, auf zwei verschiedene Arten begreifen. Für Weberianer verändert er das Individuum selbst, das durch die Zwänge von Arbeitsethos und -disziplin zum Sklaven seiner selbst wird. Der Protestant und der Kapitalist verfallen nicht ihren Leidenschaften, sondern ihrem Zwang, zu arbeiten. In Max Webers Auffassung schafft der Kapitalismus eine anonyme Welt der Regulierungen und Imperative; die Welt wird entzaubert und verliert ihren Sinn. Es ist eine Welt, in der wir verdammt dazu sind, Gewinn zu machen und einer Vernunft unterstellt sind, der es ums Regulieren und Unterjochen geht. Dadurch berauben wir die Welt ihrer Götter und machen die Natur zu einem Ding, das übersättigt ist von Bedeutung.

Marx dagegen hatte ein anderes Verständnis

vom Einfluss des Kapitalismus: für ihn ist der Kapitalismus voller Gewalt und basiert auf brutalen Vorgängen wie Enteignung, Kolonialismus, Vorherrschaft und Diebstahl. Die Tatsache, dass Arbeiter in Fabriken organisiert und von grausamen Vorarbeitern gewaltsam kontrolliert wurden, konnte erst geschehen, nachdem man sie von ihrem Land vertrieben hatte. Für Marx enteignet, vertreibt und erpresst der Kapitalismus. Außerdem unterläuft und zerstört er Brauchtum und Lebensweisen, stattdessen lässt er einen immensen Wettbewerb zwischen den Menschen entstehen. Von diesem dauerhaften Chaos profitieren nur sehr wenige, die große Mehrheit verarmt wirtschaftlich und geht leer aus, wenn es um moralische Wertvorstellungen geht.

Brecht orientiert sich vor allem an Marx' Weltbild, für ihn ist Kapitalismus unrechtmäßige Besitzergründung und Entwendung. Mehr noch: in seinen Stücken zeigt er, dass es eine schier reibungslose Kontinuität zwischen diesen zwei Welten gibt, der Welt des seriösen Geschäfts und der des Diebstahls und der Kleinkriminalität (oder auch des Hochverbrechens). In Pabsts Filmversion von Brechts Stück von 1931, wird Polly, die Frau des bösen Macheath und Tochter von Peachum, Bankdirektorin. Pabst macht so das doppelte Wesen des Kapitalismus explizit. Gesellschaftliches Ansehen ist hier nie weit entfernt von und begründet sich sogar vielfach in Verbrechen und Enteignung. Man erin-

nere sich an die Fragen von Macheath aus der Fassung von 1932: „Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank? Was ist die Ermordung eines Mannes gegen die Anstellung eines Mannes?“ Ich stimme mit dieser Sicht übrigens nicht unbedingt überein, aber sie zeigt auf, inwieweit die geordnete Geschäftswelt von einer chaotischen Welt des Vergehens untermauert ist.

Was bedeutet das für das Zusammenleben?

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. Der Kapitalismus bedarf des ständigen Gewinns und der neuen Märkte und hat so eine immens zerstörerische Kraft, was existierende soziale Strukturen angeht. Die Ausbeutung der Natur, der Böden und Wälder beispielsweise hat Kulturen zunichte gemacht und unzählige Menschen vertrieben. Zudem befördert der Kapitalismus Eigennutz und Egoismus und macht wirtschaftlichen Gewinn zur eigentlichen Berufung aller Institutionen und Handlungen. Das ist neu in der Geschichte. Es bedeutet, dass der Kapitalismus definitionsgemäß die Regeln und Normen





© Jörg Brüggemann

verdrängt, die Gemeinschaft und Familie zusammenhält. Indem Frauen, zum Beispiel, durch Schönheitsideale, sexuelle Freiheit und Erotik gezielt zu Konsumentinnen gemacht werden, trägt der Kapitalismus dazu bei, die traditionelle Rolle der Frau in der Familie und den damit verbundenen Begriff von Weiblichkeit zu unterlaufen. Das hilft in manchen Fällen emanzipatorischen, in anderen eher regressiven Kräften. Sexualität kann sich liberalisieren, solange es dem freien Markt so weitreichend dient, wie es das bis dato getan hat. Polly, zum Beispiel, emanzipiert sich, indem sie zur Geschäftsfrau wird. Brechts Figuren sind unmoralische Diebe, die die Kernideologien der Kapitalisten verkörpern: Geschäft geht über alles, was bedeutet, dass jegliche Erwägung von Mitleid, Menschenliebe und Altruismus missachtet und verhöhnt wird. Wie eine der Figuren sagt: das ist „der unnatürliche Zustand, in welchem er [der Mensch] bereit ist, Geld herzugeben.“

Es bleibt noch eine weitere Konzeption des Kapitalismus, die genau entgegengesetzt argumentiert und in dem Kapitalismus als moralische Kraft angesehen wird; im 18. Jahrhundert wurde dies „doux commerce“ genannt, die zivilisatorische Kraft des Kapitalismus. Menschenliebe, Mitleid und enge Verbindungen entstehen hier aus der Tatsache, dass der ökonomische Austausch miteinander das gegenseitige Bekriegen ersetzt. Der Kapitalismus zerstört also eine immense Menge an Beziehungen, aber er befriedet soziale Beziehungen auch und lässt Kriege weniger lohnend erscheinen. Warum einen Krieg mit China anfangen, wenn man deren Arbeiter:innen billiger ausbeuten kann?

Welche Rolle spielt Moral im Kapitalismus?

Wenn man eine Marktnische dafür findet, dann kann die Moral eine enorme Rolle spielen. Ethischer Konsum, fair trade, Bioprodukte sind alle populär geworden, weil sie Märkte eröffnen. Solange es einen Markt für moralische Positionen gibt, werden kapitalistische Unternehmer:innen diese gern befürworten. Doch wenn diese Position zu viele Interessen bedroht, dann ist Moralität sehr viel schwieriger anzusprechen. Man schaue auf die fehlende Moral von Google, Apple, Facebook, Amazon oder Twitter, die maßgeblich am Verfall der gegenwärtigen politischen Zustände und der Polarisierung der Bürger:innen in feindliche Lager beteiligt sind. Es hat sich gezeigt, dass wirkliche Veränderung und soziale Verantwortung hier nicht machbar sind, es sei denn, es handelt sich um einen Putschversuch auf die amerikanische Demokratie. Moral ist also nicht selbstverständlicher Gegensatz zum Kapitalismus, jedenfalls solange sie vermarktet werden kann.

Hat sich an unseren Einstellungen zu Liebe und Freundschaft etwas Grundsätzliches verändert?

Liebe und Freundschaft werden normalerweise als Bereiche jenseits von Wirtschaftlichkeit verstanden. Aber wir sollten vorsichtig mit dieser Ansicht sein, da Eigeninteresse in vorkapitalistischen Gesellschaften extrem verbreitet war. Man suchte sich die Freunde, die einen gegen bestimmte Feinde unterstützen konnten. Man

suchte sich seine Frau aus, indem man entschied, ob sie gesund und stark genug war, um den Belastungen der landwirtschaftlichen Arbeit standzuhalten oder auch genug Vermögen hatte, um den eigenen adligen Lebenswandel zu erhalten. Auf die eine oder andere Weise war die vormoderne und vorkapitalistische Zeit sehr viel pragmatischer als unsere gegenwärtige. Die Kultivierung der Gefühle wird dann möglich, wenn man genug besitzt, um seine Bedürfnisse zu stillen.

Die Beziehung von Macheath zur Welt ist eine des völligen Pragmatismus und des schonungslosen Eigeninteresses. Daher ist die Freundschaft zwischen ihm und Tiger Brown nicht beispielhaft. Die Figur der Prostituierten Jenny ist ebenso problematisch. Im Kapitalismus wird die Prostitution zum Paradigma menschlicher Beziehungen. Denn sobald Beziehungen von Geld regiert werden, ist man nicht mehr wirklich an sie gebunden. Das bringt große Freiheit, aber löst gleichzeitig die Bande von Loyalität und Treue. Marx hat das sehr gut formuliert: „Alles Ständische und Stehende verdampft.“ Es verdampft, da Geld die Verpflichtungen und Loyalitäten auflöst. Wenn ich zwanzig Jahre lang für das Berliner Sinfonieorchester gearbeitet habe und dann eine sehr viel bessere Stelle im Dubai Sinfonieorchester angeboten bekomme, würde ich meine deutsche Stelle aufgeben. Der moderne Sport funktioniert nach demselben Prinzip. Was immer bezahlt wird, wird zu einem Tauschhandel, der von Gegenseitigkeit, Treue und Bindung befreit ist. Man sieht sich als jemand, der Dienstleistungen erbringt und entschädigt werden muss. Eine

UNSERE KULTUR IST VON DER LIEBE SO FASZINIERT, WEIL DIE LIEBE UNS DIE GEHEIMNISVOLLE GRENZE ZWISCHEN EIGENNUTZ UND SELBSTLOSIGKEIT AUFZEIGT.

Eva Illouz

Prostituierte bietet Sex an. Sie muss nicht loyal sein oder ihren Kunden Gefühle entgegenbringen. Prostitution ist daher gleichzeitig das Musterbeispiel des Kapitalisten und seiner Opfer.

Polly besteht zu Beginn vehement auf der Liebe ...

Unsere Kultur ist von der Liebe so fasziniert, weil die Liebe uns die geheimnisvolle Grenze zwischen Eigennutz und Selbstlosigkeit aufzeigt. Polly ist eine Figur, die ihren Eltern die Stirn bietet und einen Partner wählt, der ihrem Vater gleicht, doch gleichwohl ist sie auch modern, insofern sie einen Partner nach ihrem Herzen wählt. Kapitalismus erlaubt jungen Menschen, dies zu tun: eine Partnerin oder einen Partner gegen den Willen der Eltern auszuwählen, da es wirtschaftliche Unabhängigkeit verspricht. Der Kapitalismus hat die Autorität der Eltern untergraben. Eben dieses Drama spielte sich in vielen Familien zur Zeit von Brechts Stück ab.

Ich bin skeptisch, inwieweit Polly ihrem Herzen folgt oder vielmehr medial vermittelten Bildern und Vorstellungen von Liebe und Romantik.

Massenmedien und weitreichende Individualisierung gehen Hand in Hand, was bedeutet, dass das Individuum auf Basis seiner Gefühle, Bedürfnisse und Wünsche für sich entscheiden kann. Es gehört zur Ironie dieser Entwicklung, dass die Massenmedien gleichzeitig eine weite Bandbreite an Verhaltensweisen und Gefühlen kodifiziert und stereotypisiert haben. Madame Bovary ist eines der besten Beispiele dieses Widerspruchs zwischen dem Individuum, das sich von den Zwängen der Familie zu befreien ver-

sucht und das gleichzeitig so in Klischees von Liebe und Romantik verhaftet ist, dass diese es verhindern, Madame Bovarys Liebe zu ihrer Tochter in eine lebendig wirkende Kraft zu verwandeln.

Welchen Prinzipien folgt Macheath?

Peachum und Macheath sind Gangster, die sich als Bettler verkleiden. Doch gegenüber Frauen zeigen beide Verhaltensweisen auf, die durch und durch bürgerlich sind: Peachum ist verheiratet und sein Verhältnis zu seiner Tochter ist geprägt von Besitztum; er gleicht hier einem Patriarchen. Er kann so handeln, da er sein Geschäft besitzt. Macheath benutzt Prostituierte, kauft sie, heiratet verschiedene Frauen, lügt sie an und verletzt sie und im Endeffekt macht er sie – wie alle großen Verführer, ob Casanova oder Don Juan – austauschbar. Ersetzbarkeit und Instrumentalisierung sind der Stoff, aus dem der Kapitalismus gemacht ist.

Die Frauen stehen Macheath in dieser Hinsicht in nichts nach: sie verraten ihn und lassen ihn fallen, sobald sie nicht mehr mit und von ihm profitieren können. Auch Polly besteht auf sexuelle Freiheit, Selbstverwirkli-

chung und hat gleichzeitig Besitzansprüche. Ernst gemeintes Gefühl steht neben falschem Sentiment, nicht immer sind sie trennscharf voneinander zu unterscheiden.

Seit *Madame Bovary* bleibt der Verdacht, dass Liebe, die von der Medienindustrie wiederaufbereitet wird, ein Schwindel und bloße Einbildung ist. Der Kapitalismus hat unsere innere Welt nachhaltig verändert. Er suggeriert uns Traumwelten, die sich einprägen und unsere Vorstellungskraft anregen. Kein Wunder, dass es unmöglich wird, Fakt und Fiktion voneinander zu unterscheiden. Wir leben im Schatten von etwas, das Adam Philipps „das ungelebte Leben“ genannt hat: das Leben der Reichen, Schönen und Berühmten, ein Leben des Glücks und Erfolges. Dieses ungelebte Leben sucht das echte Leben heim.

Wie also kann Liebe überleben?

Der Kapitalismus übertreibt die Idee des Individuums: dessen Fertigkeiten, Kapazitäten, und Besonderheiten. Er macht uns einzigartig, unnachahmbar, einmalig. Das macht es schwieriger, Liebe aufrechtzuerhalten, denn um zu lieben braucht man dasselbe, was nötig ist, um eine soziale Gemeinschaft und Gesellschaft aufzubauen: es bedarf einer gemeinsamen Lebenswelt, für die man akzeptiert, seine Einzigartigkeit aufzugeben. •

Aus dem Englischen von Ramona Mosse



© Julian Röder



© Julian Röder

„WIR HUREN SIND ES GEWÖHNT, DIE FANTASIE ANZUREGEN“

Ein Gespräch mit Salomé Balthus

Sie haben Philosophie studiert, sind selbstständige Unternehmerin, arbeiten als Autorin und Prostituierte, haben einen Escort-Service gegründet, Sie bezeichnen sich als Kommunistin, Hetäre und Aktivistin. Ich würde gern mit letzterem anfangen: Aktivistin wofür?

Bei den Bezeichnungen, die ich für mich selbst wähle, handelt es sich meist um Ironie. Es ist nicht meine Aufgabe, zu definieren, was ich bin, sondern es zu sein. Definieren tun mich sowieso immer die anderen, dagegen kann ich mich gar nicht wehren. Der deutsche Staat definiert mich als Prostituierte. Ich als Staatsbürgerin habe dagegen nichts einzuwenden.

Der sogenannte Aktivismus wird mir zugeschrieben, aber er drängt sich mir auch auf – gemeinsam mit der seit ein paar Jahren andauernden diskriminierenden Debatte um ein Sexkaufverbot und dem Trachten nach der Bestrafung von Kunden, die mich bezahlen. Politiker möchten sich heute nicht mehr die Hände schmutzig machen, indem sie Prostituierte verhaften, stattdessen möchte man uns einfach jede legale Möglichkeit nehmen, in unserem Beruf zu arbeiten. Besonders schockiert mich, dass

es ehemalige Linke und Feministinnen sind, die sich heute auf die Seite staatlicher Repressionen stellen, im Namen eines falsch verstandenen feministischen Empowerments, und jede Hure in eine Opferrolle drängen wollen – und wenn sie sich dagegen wehrt, gilt sie eben als Agentin der „Zuhälterlobby“.

Was muss sich ändern?

Alles muss sich ändern. Das ist der Lauf der Welt!

Aber wenn es darum geht, was ich ändern will, dann würde ich sagen: die Idee, das Role Model der Hure im Bewusstsein der Leute. Die Bilder im Kopf, die uns entweder als leidende Opfer oder monströse „Sünderinnen“ zeigen. Man kann das den Leuten gar nicht vorwerfen, denn die meisten können sich Huren eben nur so vorstellen, wie sie sie vorgeführt bekommen, immer wieder und wieder, seit Jahrhunderten. Vorurteile sind etwas sehr Mächtiges. Und weil sie niemand ändern, ablösen kann außer den Huren selbst, tue ich eben mein Bestes. Ich dränge den Leuten das Bild von mir auf, wie zum Beispiel hier in diesem Programmheft.

Ist Jenny ein Opfer?

Zumindest nicht Opfer ihrer Sentimentalität.

Wenn ich hier Platz verschwenden würde für Allgemeinplätze, dann würde ich schwafeln: „natürlich sind wir alle immer auch Opfer unserer Verhältnisse ...“ So wie alle Figuren der *Dreigroschenoper*, die rücksichtslos auf ihr Durchkommen bedacht sein müssen. Aber der Charme der *Zuhälterballade* ist die ironische Infragestellung, ob Jenny nun wirklich ein armes Opfer und Mackie der böse Täter ist, oder ob es nicht vielmehr eine ganz passable Kooperation ist, von zwei Zynikern, die sich gefunden haben. Beide aus demselben Milieu, das sich keine Sentimentalitäten erlauben kann. Und folgerichtig verrät Jenny ihren alten Vertrauten für zehn Schillinge, ohne zu zögern, und es dürfte ihn eigentlich nicht wundern.

Für Eva Illouz wird in der *Dreigroschenoper* Prostitution zum Musterbeispiel für menschliche Beziehungen im Kapitalismus. Wie sehen Sie das?

Philosophen ihre kunstvoll errichteten Gedankenpaläste einzureißen ist nicht mein Ziel. Sollen sie doch darin wohnen, einsam und erhaben. Ich habe ja selbst Philosophie studiert und kenne diesen Höhenrausch, sich etwas einfallen zu lassen – es funktioniert immer dann am besten, wenn möglichst wenig störende Lebenserfahrung vorhanden ist. Wenn sie meint, im Kapitalismus wären wir alle Huren, weil das Geld die Liebe auffrisst, ist das nur nicht eben originell. Es gibt viele Berufe, die Empathie erfordern, aber gegen Entgelt ausgeführt werden: das fängt beim Gebrauchtwarenhändler an und hört bei der Psychologin auf!

Ich möchte nur anmerken: Prostitution ist für mich mehr als ein philosophisches Bild, nämlich nackte Realität. So wie für hunderttausende

Menschen auf der Erde, ganz ohne philosophischen Überbau. Aber wir Huren sind es gewöhnt, die Fantasie anzuregen. Sei es für große Denkerinnen oder Theaterdichter, oder für den kleinen Mann, der sich auf unsere Nacktfotos einen runterholt. Wachsen ist ein Menschenrecht.

In der *Dreigroschenoper* ist jede Beziehung im Grunde eine Geschäftsbeziehung, die Liebe oder Freundschaft – falls das dann noch die richtigen Bezeichnungen dafür sind – frisst, wie Sie sagen. Ihre Kritik zielt demnach weniger auf Illouz, würde ich denken, sondern auf Brecht, der Huren und Räuber beziehungsweise unsere Fantasien und Vorstellungen davon in denselben Topf wirft und benutzt für die „Hauptlinie“ des Stückes, die er in die Formel fasst „Räuber sind Bürger“ und umgekehrt: „Bürger sind Räuber“, also für die Idee, dass wir alle in einer Gesellschaft leben, die im tiefsten Kern „räuberisch“ ist, auch – oder vielmehr erst recht – wenn man eine Wahl hätte.

Oh, wessen Kritik? Meine etwa?

Die Figuren in der *Dreigroschenoper* sind mit Ausnahme derjenigen, die als Bettler verkleidet werden, bürgerliche Erscheinungen und haben ein einträgliches Auskommen, Ersparnisse und müssen trotzdem sehen, wo sie bleiben. Egal wie viel man besitzt, die Angst abzurutschen lauert offenbar im System, innerhalb dessen sich die einen auf Kosten etablieren von anderen, die ausgeschlossen werden – oder wie es in der letzten Strophe der Moritat heißt: die sich im Dunkeln befinden.

Ich würde sagen: So ist es doch, das ist die Realität, in der wir existieren, mit der wir uns herumschlagen müssen. Fast schon banal! Außer vielleicht für die schwäbische Hausfrau ...

Auch ein Klischee, klar. Die „richtigen Elenden“, wie Peachum sagt, kommen in der *Dreigroschenoper* nicht vor, außer als Ahnung einer Kraft, die ans Licht drängen könnte ...



© Julian Röder

Ja, um diese Hoffnung sind wir nun ärmer, ein knappes Jahrhundert später. Der Sozialismus war ein netter Versuch. „Ja, mach nur einen Plan ...“

Erzählt Ihnen die *Dreigroschenoper* noch anderes außer Banalitäten?

Aber ja. Unter uns ... und jetzt sind wir ja unter uns, so weit hinten in diesem langen, hochweisen Programmhefttext, den sowieso nur ganz, ganz wenige überhaupt lesen, denn es wird schon dunkel, das Theater beginnt, und die melodramatischen, sonderbar aufpeitschenden Klänge von Kurt Weills Ouvertüre fesseln die Aufmerksamkeit, und das Programmheft wird vergessen. Wer liest Programmhefte, nachdem das Theater aus ist? Kurt Weill, der ist ja genauso der Schöpfer dieser Oper wie das

Scheusal Brecht, vergessen wir das nicht. Was wäre die *Dreigroschenoper* ohne die Songs? Und dieser Weill, der hatte nicht nur eine musische Seele (in jeder Generation seiner Familie gab es entweder einen Rabbiner oder einen Kantor, und zwar seit dem 14. Jahrhundert!), sondern der war auch verliebt, über beide Komponistenohren verliebt, und zwar in Lotte Lenya! Und auch der junge Brecht war ein Dauerverliebter. Das Stück ist kein Werk von Zynikern, sondern von Liebenden, die sich der Erbarmungslosigkeit der Welt, in der diese Liebe blühte, dennoch bewusst waren. Und durch all die Unsentimentalität, die ironische Brechung, in der entweder ein zynischer Text eine romantische Melodie oder ein tragischer Text eine mutwillig freche Melodie hat, um aufmerksam alles zu vermeiden, was pompös, pathetisch, hochtrabend ist, wird doch etwas beschützt, was tiefer liegt sogar als der egoistische Überlebenswille: man möchte den nicht belügen, den man liebt. Man möchte sich selbst nicht in die Tasche lügen, wenn man liebt. Um das hohle Pathos zu vermeiden, verbirgt man das heiligste aller Gefühle in der Ironie, im Scherz. Die *Dreigroschenoper* ist poetisch ... Aber das behalten wir bitte für uns! •



© Jörg Brüggemann

DER PENNY, DER SCHON ABGEGRIFFEN IST

Ich will es kurz halten.

Liebe verkaufen, das ist mein Gewerbe. Die Menschen wollen betrogen werden: Ich verkaufe doch keine Liebe, sondern Sex! Doch die Leute wollen mehr als das. Mehr als ich geben kann. Ich muss ihnen dieses Mehr vortäuschen. Um sie nicht zu enttäuschen.

Die meisten sind mit der Performance zufrieden. Die Menschen wollen betrogen werden, und sie helfen mir dabei. Das pathetische Gefühl wird zur nüchternen Dienstleistung. Beide Seiten wissen es. Die Liebe ist nur ein Schauspiel, nur Spiel.

Wenn das so ist mit der Ware Liebe – was ist dann mit der wahren Liebe? Die gibt's nämlich auch noch. Versteckt hinter Ironie.

Das echte Gefühl kann eben nicht mehr pathetisch daherkommen, der heilige Ernst ist verbraucht, verbrannt, also bleibt nur der Unernst. Die Parodie der Liebe – ist die Liebe. Der, an den ich mein heilig glühend' Herzchen gehängt habe, ich rede mit ihm nur im Scherz, und er nennt mich: seine Bekannte.

SALOMÉ BALTHUS

DIE DREIGROSCHENOPER IST POETISCH ... ABER DAS BEHALTEN WIR BITTE FÜR UNS!

Salomé Balthus



© Julian Röder

DIE VERBÜRGERLICHUNG DES VERBRECHENS

Ein Gespräch mit Patrick Primavesi (Theaterwissenschaft/Uni Leipzig)
und Arne Stollberg (Musik und Medien/HU Berlin)

Was hat Brecht und Weill verbunden und worin bestanden ihre Differenzen?

Patrick Primavesi: Leider gibt es aus der Arbeitsphase vor der Uraufführung am 31. August 1928 wenig Zeugnisse. Fast alles, was von Brecht und Weill an programmatischen Äußerungen zur *Dreigroschenoper* vorliegt, wurde erst später geschrieben und von ihnen selbst wie auch von den Nachgeborenen auf die ursprünglichen Intentionen dieser Arbeit und dieses Werkes zurückprojiziert.

Wie zum Beispiel Brechts Aussagen in einem Selbstgespräch, in dem er fünf Jahre nach der Uraufführung sein Bedauern zum Ausdruck brachte, dass der Erfolg der *Dreigroschenoper* mehr mit dem Musikalischen zusammenhing als mit seiner gesellschaftskritischen Absicht?

Patrick Primavesi: Gerade in dieser Phase Ende der 1920er Jahre wollte Brecht sich mit nichts zufriedengeben, weder mit seinen Misserfolgen noch mit seinen Erfolgen. In seiner Arbeitsweise distanzierte er sich von der romantischen Vorstellung des individuellen Genies, das seine Kunst bloß aus sich selbst erfindet. Stattdessen behandelte er die Welt, seine Mitmenschen oder Vorfahren und ihre Werke explizit als Material, mit dem er experimentieren konnte. Bei der *Dreigroschenoper* waren das –

neben John Gay's *Beggar's Opera* in der Übersetzung Elisabeth Hauptmanns und weiteren Quellen – auch die Reaktionen auf die Uraufführung. Davon zeugen seine *Anmerkungen* zum Stück und dessen spätere Fassungen, außerdem ein Filmdrehbuch, ein Roman und der Gerichtsprozess mit der Nero-Film AG, dokumentiert im Text *Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment*. Für Brecht war die *Dreigroschenoper* jedenfalls kein fertiges Werk, sondern ein längerer Prozess, ein produktives Recycling im Dialog mit den Reaktionen von Publikum und Kritik.

Elias Canetti schrieb über die Reaktionen der Uraufführung, die Menschen hätten den Inhalt sehr wohl verstanden. Brecht fasst ihn in seinem Selbstgespräch so zusammen, „dass die Ideenwelt und das Gefühlsleben der Straßenbanditen ungemein viel Ähnlichkeit mit der Ideenwelt und dem Gefühlsleben des soliden Bürgers haben“. Aus meiner Sicht ist das auch ziemlich offensichtlich. Die Enttäuschung von Brecht beziehe ich eher darauf, dass sich laut Elias Canetti offenbar die meisten Menschen im Publikum von dieser Aussage nicht angegriffen oder beschämt gefühlt haben sollen, sondern das asoziale Verhalten der Figuren auf der Bühne amüsiert zur Kenntnis genommen oder gefeiert haben.

Patrick Primavesi: Die Gleichung zwischen Verbrechern und Bürgern ist

sicher ein zentraler Punkt des Stückes, auf den wir gleich nochmal zurückkommen sollten. Die vermeintlich eindeutigen Wirkungsabsichten der *Dreigroschenoper* resultieren aber zumeist 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. Aufschlussreich ist da auch eine briefliche Äußerung kurz nach der Premiere an Erwin Piscator, mit dem Brecht gerade in der frühen Phase des sogenannten epischen Theaters manches teilte und zugleich konkurrierte. Da heißt es von der *Dreigroschenoper*: „Dass sie eingeschlagen hat, ist sehr angenehm. Es widerlegt die allgemeine Ansicht, man könne das Publikum nicht befriedigen – worüber ich ja etwas enttäuscht bin.“ Brecht genoss den Erfolg, misstraute ihm aber auch. Das ist einer der Gründe, weshalb er das Stück später an vielen Stellen ergänzt und zugespitzt hat.

In der Fassung der Uraufführung von 1928 sehe ich jedenfalls 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.

Arne Stollberg: Das sehe ich ähnlich, und dennoch sitzt vermutlich da der erste Stachel im Fleisch hinsichtlich der Zusammenarbeit zwischen Brecht und Weill. Vielfach wurde beiden nachträglich eine Haltung zugeschrieben im Sinne von „wir geben dem Publikum, was es verlangt, aber es soll daran ersticken“. Prominent hat das Adorno geäußert: Die Gesellschaft könne dieses Werk zwar schlucken, aber ob sie es verdauen könne, bleibe abzuwarten. Ich frage mich zum einen, ob das nicht ein frommer Wunsch ist, und zum anderen, ob Weill diese Haltung wirklich in solcher Schärfe vertreten hätte. Das scheint mir nicht eindeutig. Es gibt Äußerungen von Weill, die in diese Richtung weisen, aber andererseits redet er in einem Brief an seinen Verlag von der industriellen Verwertung seiner Musik für die Unterhaltungsbranche in Form von Auskopplungen der Songs auf Schallplatten etc., und dass er daran nichts Schlechtes finden kann. „Dass meine Musik zur *Dreigroschenoper* industrialisiert worden ist, spricht ja [...] nicht gegen, sondern für sie, und wir würden in unsere alten Fehler zurückfallen, wenn wir einer Musik ihren künstlerischen Wert und ihre Bedeutung absprechen würden, nur weil sie den Weg zur Menge gefunden hat.“

Darin dürfte ein Unterschied zu Brecht bestanden haben, der, wie Sie sagen, zumindest nachträglich in seinen Selbstdeutungen den Erfolg der *Dreigroschenoper* all jenen Elementen zuschrieb, auf die es ihm gerade nicht angekommen sei: der schmissigen, kulinarischen Musik, dem Romantischen, nicht aber der von ihm intendierten Sozialkritik. Auch hier frage ich mich, ob das wirklich stimmt und ob Weill das auch so sah. Im Grunde hat Weill sich einfach darüber gefreut, dass er mit dieser Musik die Massen erreichen und „populär“ werden konnte. Das Musterbeispiel war für ihn immer Mozarts *Zauberflöte*, die in mehrerer Hinsicht Pate stand für die *Dreigroschenoper*. Für Weill und seinen Lehrer Ferruccio Busoni war die *Zauberflöte* die Oper par excellence und ebenso das Modell eines zukünftigen Musiktheaters, als Gegenentwurf zum Wagner'schen Gesamtkunstwerk natürlich, aber auch, weil sich Mozart hier an einem

kommerziellen Volkstheater bewähren musste, wo man gezwungen war, auch „tiefgründige“ Gedanken mit unterhaltsamen Mitteln unter die Leute zu bringen.

Patrick Primavesi: Was die beiden damals verbunden hat war ihre Infragestellung des ganzen Apparates der bürgerlichen Kultur, insbesondere von Theater und Musiktheater. Mit der *Dreigroschenoper* zielten sie auf die Grundlagen bürgerlicher Repräsentation und das Selbstverständnis der zahlenden Klientel, die sich selbst auf der Bühne gespiegelt sehen wollte. So bekam das Publikum ein Zerrbild, das auf den ersten Blick charmant und spaßig daherkam, genaugenommen aber ziemlich finster ausfiel.

Arne Stollberg: Weill hatte auf jeden Fall ein Interesse daran, die Institution Oper von innen heraus auszuhöhlen und neu zu denken. Die Oper als Ausdruck einer elitären Kultur wurde von ihm nicht mehr für lebensfähig befunden. Er verband damit allerdings keine Hoffnung auf politische Revolution. Den Weg von Brecht, der immer stärker in die Richtung führte, die Kunst als Einfallstor zu nutzen für eine grundsätzliche Umwälzung der Gesellschaft, diesen Weg ist Weill tatsächlich nie mitgegangen. Aber worin sich die beiden sicher gefunden haben, das war eine Haltung des „épater les bourgeois“, vielleicht noch deutlicher im *Mahagonny*-Songspiel, das ja eine Idee von Weill war und nicht von Brecht und woran sie vor der *Dreigroschenoper* gearbeitet haben, um es danach – vor allem auf Weills Betreiben hin – zu einer Oper auszubauen. Brecht hatte nach der *Dreigroschenoper* das Interesse an *Mahagonny* eher ein wenig verloren, er glaubte nicht mehr an die Reformierbarkeit der Oper im Sinne Weills.

Patrick Primavesi: Da gibt es ja auch grundsätzliche Äußerungen, in denen Brecht die Operette für klüger und fortschrittlicher hielt als die



Oper. Wenn die beiden einen gewissen Widerstand gegen die etablierten Apparate der Kultur teilen, ist übrigens auch bei Brecht nicht gleich vom Ziel einer politischen Revolution auszugehen. Da muss man genau hinschauen, inwieweit der Brecht von 1928 das überhaupt schon mitgedacht hat. Um sich von Piscator abzugrenzen, schrieb er damals sehr deutlich: „Die Requirierung des Theaters für Zwecke des Klassenkampfes bietet eine Gefahr für die wirkliche Revolutionierung des Theaters.“ Letzteres war ihm erstmal wichtiger, auch wenn er mit dem Gedanken spielte, dass der eigentliche Zuschauer und Adressat seiner Stücke Karl Marx sei, dem sie als Anschauungsmaterial für *Das Kapital* hätten dienen können. Anhand der Projekte, die Brecht damals gleichzeitig verfolgte, lässt sich ablesen, dass er gerade erst angefangen hatte, sich mit den Grundlagen und Auswirkungen des Kapitalismus auch mithilfe marxistischer Theorien näher zu befassen. Gleichzeitig war er fasziniert vom modernen Amerika und von der Macht der Börse, die er parallel zur *Dreigroschenoper* in dem unvollendeten Stück *Jae Fleischhacker* über die Spekulation mit Weizen geschäften schilderte, eine Vorstufe auch zu *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*, die ebenfalls in dem „kalten Chicago“ spielte. Dazu kam außer dem *Mahagonny*-Projekt auch das Radiolehrstück *Der Lindberghflug* – da lagen gleich mehrere mit Amerika verknüpfte Projekte auf Brechts Schreibtisch, die er dann in der Zusammenarbeit mit Weill vorantrieb.

Arne Stollberg: Für Weill spielte die Auseinandersetzung mit Amerika insofern eine Rolle, als er musikalische Elemente beispielsweise aus dem Jazz und aus der Populärkultur aufnahm. Zudem interessierte ihn, als angesehener Komponist aus dem Bereich der sogenannten Hochkultur kommend, die Produktion für ein nicht bürgerlich verbildetes Publikum. Ein Credo von Weill war, die Massen zu erreichen, nicht nur die Elite, und nach seiner Flucht vor den Nazis hat er dieses Ziel in den USA konsequent weiterverfolgt, ohne Scheu davor, sich in den Dienst des kommerziellen Musiktheaters zu stellen, wie es durch den Broadway repräsentiert wurde. Die alte Idee, dass es „zwei Weills“ gebe, einen „europäischen“, der zu-

sammen mit Brecht politisch brisantes, modernes Theater gemacht habe, und einen „amerikanischen“, der in bloßes Entertainment zurückgefallen sei – diese Idee bedarf unbedingt der Revision. Sie wird dem „europäischen“ Weill ebenso wenig gerecht wie dem „amerikanischen“.

Patrick Primavesi: In der Arbeit an der *Dreigroschenoper* haben sich jedenfalls mehrere Impulse überlagert: der Impuls, die Erwartungen des bürgerlichen Publikums und seine Faszination für das Milieu der Bettler und Verbrecher kritisch zu beleuchten, gleichzeitig aber der Versuch, durch einen Erfolg bei eben diesem Publikum Geld zu verdienen, auch um mehr Freiheit zu haben für andere, weniger populäre Projekte. Allerdings unterscheiden sich Brecht und Weill gerade darin, wie sie nach dem plötzlichen Erfolg der Theaterproduktion mit den Marktmechanismen weiter umgingen. Während Weill auf die rasche Verbreitung seiner Musik hinarbeitete, machte Brecht, ausgehend von ersten Plagiatsaffären, schließlich seine Autorschaft selbst zum Thema. Den Vertrag mit der Filmfirma, die den Theatererfolg des Stückes wiederholen wollte, nutzte Brecht, um die Realität der Vermarktung künstlerischer Werke als bloßer Produkte sichtbar zu machen. So wollte er die Filmfirma darauf verpflichten, seine Veränderungen an der ersten Fassung für den Film zu übernehmen. Die Tatsache, dass er diesen Streit dann vor Gericht verlor, konnte er aber zumindest für eine politisch kalkulierte Inszenierung elementarer Probleme des Urheber- und Verwertungsrechts nutzen. Das wäre auch für die Frage zu berücksichtigen, ob man sich bei heutigen Inszenierungen der Musik wegen auf die Fassung der Uraufführung beschränkt, oder doch zumindest punktuell mit Ergänzungen des Textes der weiteren Entwicklung des Stückes und seiner eigenen Geschichte Rechnung trägt. Die Frage nach Strategien für den Umgang mit Kunst als Produkt oder als Prozess ist von heute aus betrachtet mindestens so aktuell wie die Handlung dieses Stückes, und beides hat ja miteinander zu tun.

Worum geht es zentral in der *Dreigroschenoper*?



© Julian Röder



© Julian Röder

Arne Stollberg: Es wäre kein gutes Stück, wenn man das so einfach auf den Punkt bringen und abhaken könnte. Wir haben natürlich die erwähnte Formel von Brecht über die Gemeinsamkeit der Gedanken- und Gefühlswelt von Bürgern und asozialen Kriminellen, was unter anderem in eine verallgemeinerte Kritik mündet an Gefühlen, die uns als Waren verkauft werden und damit jeden realistischen Blick auf zwischenmenschliche Beziehungen vernebeln, wie eine kurze Weile bei Polly und Mac, oder vielleicht auch nachträglich verbrämen, wie bei Mac und Jenny, oder beides, wie bei Mac und Brown. All diese Beziehungen scheitern, sind nicht über längere Zeit tragfähig. Die Musik von Weill schafft stellenweise das Kunststück, echte und falsche Emotionen – was auch immer das bedeutet auf dem Theater – gleichzeitig zum Ausdruck zu bringen. Adorno zumindest hat es so wahrgenommen. Weill benutzt gewisse abgegriffene, zum Klischee gewordene Musikstile, die dadurch in ihrer Warenhaftigkeit deutlich gemacht, gleichsam in Anführungszeichen gesetzt, mit einem Preisschild versehen werden. Das ist einer der Punkte, die mir ins Ohr springen, zum Beispiel beim Liebesduett.

Wie macht Weill das? Parodiert er einen Musikstil, um ihn zu kritisieren?

Arne Stollberg: Was Weill macht, ist komplexer als eine Kritik der Oper durch einfache parodistische Denunziation von romantischen Gefühlen. Eine Parodie ist immer auch etwas Liebevolleres, zumindest von Weills Seite her. Im besten Fall wird ein Widerspruch erzeugt, eine Reibungsenergie freigesetzt, aber es ist auf keinen Fall nur so, dass Weill sich über die Oper lustig machen würde. Das wäre ja auch furchtbar langweilig. Oper zu denunzieren und sie der Lächerlichkeit preiszugeben, dafür braucht man keinen Weill und keinen Brecht. Zudem muss man sehen, dass Weill in der *Dreigroschenoper* musikalisch keineswegs Wagner herbeizitiert, von dem

ANHAND DER PROJEKTE, DIE BRECHT DAMALS GLEICHZEITIG VERFOLGTE, LÄSST SICH ABLESEN, DASS ER GERADE ERST ANGEFANGEN HATTE, SICH MIT DEN GRUNDLAGEN UND AUSWIRKUNGEN DES KAPITALISMUS AUCH MITHILFE MARXISTISCHER THEORIEN NÄHER ZU BEFASSEN.

Patrick Primavesi

sieren und zu zeigen, dass sie etwas anderes meint, als sie buchstäblich ausdrückt, oder ob das nur durch den Kontext ermöglicht wird.

In Bezug auf solche Mittel wie Verfremdung ist die Weill-Forschung bis heute zwiespaltig. Die eine Richtung meint, Verfremdung könne nur so funktionieren, dass Weill zwar kulinarische Musik schreibt, diese aber in Widerspruch zu den Songtexten gerät und dadurch innerhalb des Kontextes eben eine Verfremdung im Brecht'schen Sinne erfährt. Und die andere Richtung argumentiert, Verfremdung könne bereits innerhalb der Musik selbst stattfinden, beispielsweise dadurch, dass zu bekannten Ak-

er sich absetzen wollte, sondern Mozart und Bach, auf die er sich als Vorbilder berufen hat.

Ich denke, es geht vielmehr darum, die eingefleischten, konventionellen Darstellungsformen und die damit verknüpften emotionalen und rationalen Muster in die Schwebe zu bringen, indem man sie gleichzeitig bedient und unterläuft. Hier müssen wir uns darüber unterhalten, ob es der Musik möglich ist, in sich selbst einen Verfremdungseffekt zu reali-

kordfolgen einige „schiefe“ Töne treten, die den Wohlklang stören und ihn – wenn man so will – verfremden. Das finde ich aber häufig zu einfach. In der Moritat am Anfang zum Beispiel ergeben die „ungewohnten“ Noten einen zusätzlichen Reiz, den man in Richtung Jazz, möglicherweise auch in Richtung synagogaler Musik interpretieren kann, aber kaum als grundsätzliche Infragestellung oder Demaskierung einer überkommenen Musiksprache.

Ein Beispiel dafür, wie der Kontext die Musik in ein anderes Licht rücken soll, ist der Satz, mit dem Macheath das Liebesduett ankündigt: „Jetzt muss aber das Gefühl wieder auf seine Rechnung kommen“ – ein Satz, der schon die Wirkung miteinberechnet und deswegen aus dem Singen eines schönen Liebeslieds gleichzeitig einen kalkulierten Vorgang macht.

Arne Stollberg: Für mich ist es sehr schwer, die ironischen Anführungszeichen nicht mitzuhören. Weills Lehrer Ferruccio Busoni zum Beispiel war der Meinung, dass Liebesduette in der Oper „schamlos“, „verlogen“ und „lächerlich“, mithin „unwahr“ seien. Über Liebe könne man nicht singen. Der Satz davor ist schon wie ein Doppelpunkt gemeint, der die Musik und ihre Wirkung ausstellt – und damit zeigt, wie Macheath sie benutzt: berechnend. So kann die Musik ironisch wirken, auch wenn sie es „an sich“ nicht ist. Denn das Liebesduett bringt ja trotz allem eine von Weill wunderschön komponierte Melodie, die emotionaler Ergriffenheit beim Hören erst einmal wenig entgegengesetzt, auch gar nichts entgegengesetzt kann.



© Julian Röder

Vielleicht sollten wir erst nochmal klären, inwiefern sich in Bezug auf die Dreigroschenoper auch in Brechts Sinne schon von „Verfremdung“ sprechen lässt?

Patrick Primavesi: Von dem so genannten „V-Effekt“ war damals noch keine Rede. Noch bis 1935 sprach Brecht, an Hegel orientiert, nur von Entfremdung, auch wenn er damit bereits einen Prozess meinte, der auch im Theater eingesetzt werden kann, um ein neues Erkennen von etwas vermeintlich schon Bekanntem zu ermöglichen. Daraus wurde später die Empfehlung an Schauspielerinnen und Schauspieler, Vorgänge und Personen fremd erscheinen zu lassen, um ihre gesellschaftliche Bedeutung erkennbar zu machen. Das geht aber auf ganz unterschiedliche Weise, z.B. auch durch den Verweis des Theaters auf sich selbst. Indem die Spielenden ihr Spielen als solches ausstellen und sich gelegentlich selbst beobachten, können sie auch das Publikum dazu anregen, etwas mehr Distanz zu sich einzunehmen, anstatt sich bloß in die gezeigten Figuren einzufühlen. Zwar gibt es auch bei Brecht keinen völligen Verzicht auf Einfühlung, wie das manchmal behauptet wird. Aber wichtig ist erstmal der Impuls, das zu reduzieren, die narzisstische Blase im Publikum mit ihren Erwartungen zu stören und die Wahrnehmung zu schärfen. Die Theorie der Verfremdungseffekte kam später. Im Text der *Dreigroschenoper* ist da jedoch ein gewisser Sprachwitz, mit dem Brecht vorwegnimmt, was er erst Jahre danach theoretisch ausformulieren konnte. Zum Beispiel so ein Satz wie der von Mac, wenn er in der Hochzeitsszene sagt: „Ich verlange ja keine Oper hier“, oder wenn sich einer seiner Leute über den eigenen „gespreizten Ton“ wundert, mit dem er seinem Chef gratuliert. Auf das Ganoven-Theater, mit dem Mac seine Braut zu beeindrucken sucht, antwortet Polly souverän, indem sie ihre Ballade von der Seeräuber-Jenny als eigenen Auftritt inszeniert und ihren Zuschauern auf der Szene Anweisungen gibt, wie sie sich die Situation vorstellen sollen. Schließlich muss Mac ihre Kunst loben, will ihr aber „diese Verstellerei“ in Zukunft abgewöhnen.

Immer wieder lassen die Figuren des Stückes durchblicken, dass sie mit Theater und Spiel zu tun haben und das auch wissen. Schon in Gays *Beggar's Opera* gibt es diese selbstreferentiellen Momente. Das hat Brecht noch verstärkt in der Absicht, das bürgerliche Theater in Frage zu stellen, wobei er sich zu den vom Publikum erwarteten Klischees ganz affirmativ verhält. Was aber unter der Hand aufgelöst wird, ist die Illusion, dass sich die Figuren der Bettler, Huren und Kriminellen noch in einem stabilen Repräsentationsrahmen befinden, also in einem einfachen Abbildungsverhältnis zur realen Welt. Stattdessen erscheint hier alles auf der Bühne Gezeigte schon als Effekt eines theatralen Spiels im Spiel (mit dem Elend der Bettler, der einmaligen Liebe, der unverbrüchlichen Freundschaft, der staatlichen Autorität, der Würde des Menschen etc.). Diese Verdopplung der Fiktion könnte gerade heute, wo beinahe alles Schauspielen mit den Illusionen des Verismus arbeitet, ein größeres Störungspotenzial entfalten als der mit Brecht oft assoziierte „Realismus“. Worin die *Dreigroschenoper* auch heute noch unbequem sein kann, ist die Konsequenz, mit der sie ihre Figuren, Gefühle, Konflikte und 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.

Arne Stollberg: Weill 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. Und er war geprägt von seinem Lehrer Busoni, der bereits 1907 geschrieben hatte: „So wie der Künstler, wo er rühren soll, nicht selber gerührt werden darf – soll er nicht die Herrschaft über seine Mittel im gegebenen Augenblicke einbüßen –, so darf auch der Zuschauer, will er die theatralische Wirkung kosten, diese niemals für Wirklichkeit ansehen, soll nicht der künstlerische Genuß zur menschlichen Teilnahme herabsinken. Der Darsteller spiele, – er erlebe nicht. Der Zuschauer bleibe ungläubig und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Fein-

auftaucht und musikalisch in schneller Abfolge nicht zusammengehörige Musikstile kombiniert werden: erst ein Accompagnato-Rezitativ, das mit den Eingangsakkorden die Sarastro-Welt der *Zauberflöte* heraufbeschwört, dann ein „pezzo concertato“ à la Verdi, ein Rezitativ und schließlich der Choral im Geiste Bachs. Ich kann das nicht affirmativ hören. Hier schafft Weill schon so etwas, das man mit dem Begriff der Verfremdung beschreiben könnte. Durch die Montage von zusammengewürfelten Tonfällen aus verschiedenen Traditionen der Opern- und Musikgeschichte wird gewissermaßen Peachums Geschäftsmodell realisiert und mit musiktheatraler Konfektionsware Mitleid verkauft – und im besten Falle fragt man sich: mit wem eigentlich?



© Julian Röder

schmecken.“ Das ist im Grunde das, was später auch Brecht sagt. Über die Musik schreibt Weill, dass sie zwar nicht psychologisieren oder charakterisieren könne, aber imstande sei, einen Gestus, eine Haltung – Flehen, Drohen usw. – zu vermitteln. Sich gegenüber einem Inhalt kritisch auf Distanz zu setzen und diesen dadurch in Frage zu stellen, das kann die Musik am ehesten durch das Montieren heterogener Elemente, wie es in der *Dreigroschenoper* geschieht. Ganz deutlich wird das für mich am Schluss. Wenn Macheath, auf seine Todesstrafe wartend, im *Ruf aus der Gruft* um Mitleid bittet, so gibt es innerhalb dieser Musik keinen Hinweis auf eine distanzierende Verfremdung, sondern wir sind gleichsam eingeladen zur Identifikation und zum Mitleid. Dass hier musikalisch zunächst der Eindruck entsteht, es werde ein „ehrliches“ Gefühl transportiert, ist die Voraussetzung dafür, dass uns im nächsten Moment dieses Mitleid im Halse stecken bleibt und wir uns fragen, mit wem wir da eben eigentlich genau Mitleid gehabt haben. Die ganze Einfühlung zerplatzt doch in dem Moment, wo der reitende Bote in diesem unrealistischen Operschluss

Ist diese Art des Hörens nicht bereits so voraussetzungsreich, dass es Weills Credo, die Massen zu erreichen, durchkreuzt?

Arne Stollberg: Um den Distanzierungsmechanismus wahrzunehmen vielleicht, ja, das ist voraussetzungsreich. Auf der anderen Seite muss ich Bach nicht kennen, um die sakrale Wirkung eines Chorals zu empfinden.

Patrick Primavesi: Die *Dreigroschenoper* ist ein gutes Beispiel für die Kunst, auf mehreren Ebenen gleichzeitig zu schreiben. Hier hat sich ein Komponist, der über ein vielfältiges Repertoire verfügte, auch für ein komplexes Spektrum von Rezeptionsweisen entschieden. Dass sich ein Werk gleichzeitig an diverse Kreise mit ganz unterschiedlichen Voraussetzungen richten kann, das ist ein Potenzial von Theater spätestens seit Shakespeare, und das sehe ich auch in der *Dreigroschenoper*.

Arne Stollberg: Einmal mehr kann ich hier auf die *Zauberflöte* verweisen

**DEIN
TÄGLICHER
KULTUR-
RAUSCH.
DEINE OHREN WERDEN
AUGEN MACHEN.**

rbb/ KULTUR

und darauf, was Busoni dazu sagte: Mozarts Oper vereine „das Erzieherische, Spektakelhaftes, Weihevoll- und Unterhaltsame“. Das war auch Weills Sichtweise, wenn er über Musiktheater nachdachte – jeder soll auf seine Kosten kommen.

Patrick Primavesi: Wenn man den Schlusschoral hört mit dem Text „verfolgt das Unrecht nicht zu sehr“, könnte man zunächst einfach denken, haben wir doch ein bisschen mehr Mitleid und dann wird alles gut. Den spannenden Punkt aber finde ich, dass noch lange nicht ausgemacht ist, auf welcher Seite dieses Unrecht liegt: nur beim Verbrecher Macheath oder vielleicht doch auch beim System eines totalen Kapitalismus? In dieser Aufforderung, das Unrecht nicht zu sehr zu verfolgen und in der Begnadigung von Macheath findet auch eine Sanktionierung des Unrechts statt, bei der sich die Gemeinschaft wieder einigt ist: In dieser Art von Mitleid können sich alle, die Peachums und die Browns und die Zuschauer:innen wiederfinden. Indem die Amnestie musikalisch überhöht wird, kann sie aber gerade den Mitleidsreflex am Ende des Stückes ad absurdum führen. Da hängt es dann von der Inszenierung ab, inwieweit die narzisstische Identifikation mit einer Gewalt triumphiert, die sich gemäß der bürgerlichen Ordnung auch die Moral als Ware angeeignet hat. So ist es schon in Brechts Einführung von 1928 als gängige Maxime definiert: nicht etwa „in Moral, sondern natürlich von Moral leben“.

Peachums Rede über den alltäglichen Umgang mit Bettlern: ihnen zunächst etwas Geld geben, dann weniger, und sie am Ende an die Polizei ausliefern – das ist ein sehr pointierter Kommentar einer szenischen Figur zu dem, was die Realität von bürgerlichen Werten betrifft. Etabliert als Labor zur Erzeugung von Mitleid, hält sich das bürgerliche Theater damit selbst einen Spiegel vor. Die fünf Bettlergarderoben verweisen darauf, wie auch im Theater ständig neue Typen produziert werden müssen, um bestimmte Effekte zu erzielen, die sich rasch verbrauchen.

Wenn von den Bettlern die Rede ist, wen genau stellt die Dreigroschenoper mit ihrem Personal auf die Bühne?

Patrick Primavesi: Peachums „Bettler“ sind Kunstbettler, verkleidet entsprechend der Vorstellung, die sich ein wohlhabendes Publikum auf der Straße und im Theater davon macht, wie Bettler auszusehen haben.



© Julian Röder

Das Stück verweist aber indirekt auch noch auf die anderen, die wirklich Ausgeschlossenen und Diskriminierten. In späteren Fassungen lässt Brecht Peachum explizit seine Angst vor diesen unkontrollierten Massen eingestehen. In Adornos Deutung ist schon ambivalent vom aufrührerischen Charakter der Dreigroschenoper die Rede, vom „Abhub der Gesellschaft“, dem sie eigentlich gilt, und von einem abwesenden, zukünftigen Kollektiv, für das es aber keine Erlösung gibt. Der Schluss bringt sie jedenfalls nicht.

Arne Stollberg: Da ist die Dreigroschenoper sehr klar in ihrer Selbstkritik. Wenn Peachum zuerst mit dem Morgenchoral eine sakrale christliche



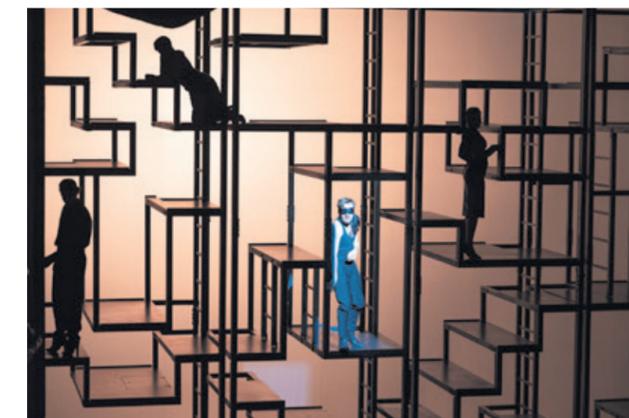
© Julian Röder

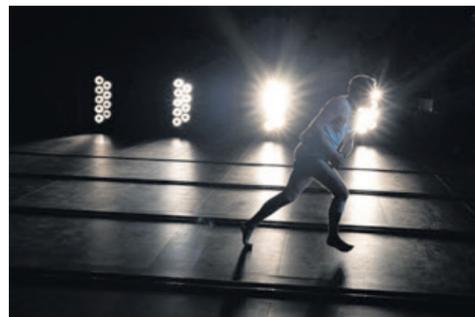
Sphäre aufruft, dann aber erläutert, wie er Mitleid auf eine bestimmte, genau berechnete Weise erregt, nämlich mit Theatermitteln, um daraus ein Geschäft zu machen, dann ist damit das Strukturprinzips des Stückes benannt. Es führt uns vor, wie unterschiedliche Mittel wirken können – zum Beispiel ein Liebesduett oder ein protestantischer Choral. Wenn die Geschichte wieder mit dieser christlich-protestantischen Choralosphäre schließt, dann hat das Stück auf ästhetischer Ebene durchgeführt, was am Anfang von Peachum mit seinen Bettlern vorexerziert worden war. Ich meine, dass sich das Stück selbst kritisiert, indem es die eigenen Wirkungsmechanismen durchleuchtet. Inwiefern das Publikum diese Volte mitvollzieht oder sich eben von den Wirkungsmitteln einfangen lässt, ist eine andere Frage. Trotzdem sitzt genau in dieser Selbstreflexion der kritische Stachel. Adorno hat ja *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* eine surrealistische Oper genannt. Vielleicht kann man die Dreigroschenoper eine dadaistische Oper nennen. Sie bietet keinen Ausweg.

Patrick Primavesi: Am Ende bleiben nur Kälte und Dunkelheit. 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. Interessant ist doch die Leere, der Abgrund, der darunter liegt und der gerne verdrängt wird. 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. Der Ausblick auf den Faschismus in Deutschland ist da gar nicht so weit hergeholt. Auch diese historische Erfahrung von der Verbürgerlichung des Verbrechens bleibt dem Stück, das 1933 verboten und 1938 als „Entartete Musik“ ausgestellt wurde, bis heute eingeschrieben. ●



Ganze Seite © Julian Röder





© Jörg Brüggemann

DAS MAKING OF ZUR DREIGROSCHENOPER

„Ein sensationell schönes Buch. Der Fotograf Jörg Brüggemann hat für dieses Buch über eine lange Zeit den Probenprozess begleitet. Seine Bilder und dazu Gesprächsprotokolle, aufgezeichnet von Marion Brasch und Juri Sternburg, geben tatsächlich einmalige Einblicke in die Entstehung der Inszenierung.“

(rbb Kultur)

Die Dreigroschenoper.
Making of

Barrie Kosky inszeniert Brecht/Weill
am Berliner Ensemble



**DAS BUCH ZUR NEUEN
DREIGROSCHENOPER**

**FÜR 28 EURO IM BUCHHANDEL
ERHÄLTICH ODER ZUM
SONDERPREIS VON 25 EURO
AN DER THEATERKASSE.**

spector books



TV-DOKUMENTATION *Honey and Nuts. Wie Barrie Kosky die Dreigroschenoper inszeniert*
Der Film von *rbbKultur* begleitet die Arbeit des Ensembles mitten in der Pandemie über mehrere Monate und zeigt exklusive Einblicke hinter die Kulissen. Zu finden in der *rbb*-Mediathek.

AUFFÜHRUNGSRECHTE

Bertolt Brecht Erben (Text)
Kurt Weill Foundation for Music, Inc. (Musik)
Arie der Lucy: © Mit freundlicher Genehmigung von European American Music New York

TEXTNACHWEISE

Alle Texte sind Originalbeiträge für diese Publikation.

Der einführende Text von Sibylle Baschung basiert u.a. auf Materialien aus Brecht, Bertolt: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mitzenwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1988 – 2000. Band 26: *Journal 1*; Canetti, Elias: *Die Fackel im Ohr: Lebensgeschichte 1921 – 1931*. Frankfurt 1985; Hecht, Werner (Hg.): *Brechts Dreigroschenoper. Materialien*. Frankfurt am Main 1985, darin u.a.: Adorno, Theodor W.: *Zur Musik der Dreigroschenoper*, 1929; Engel, Erich: *Über die Neuinszenierung*; Hecht, Werner: *Die Dreigroschenoper und ihr Urbild*; Heeg, Günther: *In den Haifischgewässern das Schiff mit acht Segeln. Babylonisches und Utopisches in der „Dreigroschenoper“ und in „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“*. Mündlicher Vortrag im April 2021 im Rahmen des Brecht-Symposiums *Und der Haifisch?*, nachzuhören unter www.berliner-ensemble.de/brecht-symposium Hinton, Stephen (Ed.): Kurt Weill: *The Three Penny Opera*. Cambridge, 1990; Ders. und Schebera, Jürgen (Hg.): *Kurt Weill: Musik und Theater*. Berlin, 1990; Knopf, Jan: *Brecht-Handbuch: eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart, 1980; Kurt, Seyda: *Radikale Zärtlichkeit – Warum Liebe politisch ist*. Hamburg, 2021; Lehmann, Hans-Thies: *Brecht Lesen*. Berlin, 2016; Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hg.): Kurt Weill. *Die frühen Werke 1916-1928*. München, 1998.

BILDNACHWEISE

S. 1: Cynthia Micas, Nico Holonics / S. 3: Adam Benzwi; Doris Decker; Otwin Zipp, Greg Dinunzi; Stephan Genze / S. 4: Laura Balzer, Cynthia Micas / S. 5: Nico Holonics / S. 6: Kathrin Wehlisch, Nico Holonics / S. 7: Laura Balzer, Tilo Nest, Cynthia Micas, Bettina Hoppe, Jossi Platt, Nico Holonics, Constanze Becker, Andrea Wesenberg, Nicky Wuchinger / S. 8: Nico Holonics, Bettina Hoppe; Laura Balzer, Cynthia Micas / S. 10: Barrie Kosky, Kathrin Wehlisch, Adam Benzwi / S. 11: Barrie Kosky / S. 12: Adam Benzwi, Nicky Wuchinger, Cynthia Micas, Andrea Wesenberg, Nico Holonics, Barrie Kosky / S. 13: Nicky Wuchinger, Juli Wolf, Nico Went, Julia Berger; Kathrin Wehlisch, Nicky Wuchinger, Nico Holonics, Nico Went; Constanze Becker, Ensemble / S. 14: Laura Balzer, Cynthia Micas, Barrie Kosky / S. 15: Kathrin Wehlisch, Adam Benzwi; Nico Holonics; Cynthia Micas, Tilo Nest / S. 17: Kathrin Wehlisch: Adam Benzwi, Laura Balzer, Barrie Kosky / S. 18: Nico Holonics / S. 20/21: Nico Holonics, Kathrin Wehlisch / S. 22: Nicky Wuchinger, Nico Holonics / S. 23: Cynthia Micas, Constanze Becker, Tilo Nest / S. 24: Nico Went, Bettina Hoppe, Andrea Wesenberg, Nicky Wuchinger, Julia Berger, Tilo Nest / S. 25: Bettina Hoppe / S. 26: Laura Balzer / S. 28: Tilo Nest, Constanze Becker / S. 30: Tilo Nest, Adam Benzwi / S. 31: Tilo Nest, Kathrin Wehlisch / S. 32: Josefin Platt / S. 33: Laura Balzer, Constanze Becker, Kathrin Wehlisch, Nico Holonics, Cynthia Micas, Tilo Nest, Josefin Platt / S. 34: Nico Holonics; Laura Balzer, Cynthia Micas / S. 35: Constanze Becker; Nico Holonics, Bettina Hoppe; Cynthia Micas, Tilo Nest, Constanze Becker; Ensemble, Nico Holonics / S. 36: Nico Holonics; Cynthia Micas; Laura Balzer, Bettina Hoppe, Barrie Kosky, Leonie Rebentisch, Nico Holonics, Josefin Platt; Lena Hille, Bettina Hoppe, Cynthia Micas; Nico Holonics / S. 37: Tilo Nest / S. 38: Nico Holonics, Cynthia Micas / S. 40: Josefin Platt

HERAUSGEBER

Berliner Ensemble

SPIELZEIT

2021/22 • #64

INTENDANT

Oliver Reese

REDAKTION

Sibylle Baschung

GESTALTUNG

Birgit Karn

FOTOS

Jörg Brüggemann,
Julian Röder

DRUCK

Berliner Zeitungsdruck

Berliner Ensemble GmbH
Geschäftsführer: Oliver Reese, Jan Fischer
HRB-Nr.: 45435 beim Amtsgericht Berlin Charlottenburg
USt-IdNr. DE 15555488



Als Brecht 1954 mit dem Berliner Ensemble in das Theater am Schiffbauerdamm zog, ließ er bei einer ersten Begehung des Bühnenraumes sogleich den Adler des preußischen Wappens über der Kaiserloge mit einem roten Kreuz durchstreichen – eine ebenso offensive wie konservierende Geste, die zeigt, dass man um eine Gefahr wissen muss, um ihr entgegenwirken zu können.

Förderer



Medienpartner



Partner



#BEdreigroschenoper

f t i n s / BLNENSEMBLE

INHALT



SEITE 1 / 4-9

DAS RINGEN UM DIE DREIGROSCHENOPER

Zum Stück und Inhalt dieses Heftes

SEITE 2-3

BESETZUNG / TEAM

SEITE 10-17

DAS EXIL DER WÜSTE, DAS EXIL DES 20. JAHRHUNDERTS UND DIE EINSAMKEIT DER GROSSSTADT

Ein Gespräch mit Barrie Kosky

SEITE 19-23

DIE GRENZE ZWISCHEN EIGENNUTZ UND SELBSTLOSIGKEIT

Ein Gespräch mit der Soziologin Eva Illouz

SEITE 24-25

„WIR HUREN SIND ES GEWÖHNT, DIE FANTASIE ANZUREGEN“

Ein Gespräch mit Salomé Balthus

SEITE 27

DER PENNY, DER SCHON ABGEGRIFFEN IST

Salomé Balthus

SEITE 28-34

DIE VERBÜRGERLICHUNG DES VERBRECHENS

Ein Gespräch mit Patrick Primavesi (Theaterwissenschaft / Uni Leipzig)
und Arne Stollberg (Musik und Medien / HU Berlin)

SEITE 39

IMPRESSUM

**MEHR EINBLICKE
HINTER DIE KULISSEN
DER DREIGROSCHENOPER
ZEIGT DIE VIERTHEILIGE
BACKSTAGE-VIDEOREIHE
„MAKING OF“ AUF
YOUTUBE UNTER
BERLINER ENSEMBLE.**